

Champs visuels

Collection dirigée par Pierre-Jean Benghozi,
Raphaëlle Moine, Bruno Péquignot et Guillaume Soulez

Une collection d'ouvrages qui traitent de façon interdisciplinaire des images, peinture, photographie, B.D., télévision, cinéma (acteurs, auteurs, marché, metteurs en scène, thèmes, techniques, publics etc.). Cette collection est ouverte à toutes les démarches théoriques et méthodologiques appliquées aux questions spécifiques des usages esthétiques et sociaux des techniques de l'image fixe ou animée, sans craindre la confrontation des idées, mais aussi sans dogmatisme.

Dernières parutions

Frédérique CALCAGNO-TRISTANT, *Le film animalier. Rhétoriques d'un genre du film scientifique, 1950-2000*, 2005.
Arzhel LE GOARANT, *Abel Ferrara*, 2005.
Steven BERNAS, *L'écrivain au cinéma*, 2005.
Jean-Lou ALEXANDRE, *Les cousins des tricheurs*, 2005.
Jean-Claude CHIROLLET, *Art fractaliste*, 2005.
André LOISELLE, *Le cinéma québécois de Michel Brault, à l'image d'une nation*, 2005.
Laurent MARIE, *Le cinéma est à nous*, 2005.
Jean-Claude CHIROLLET, *Numériser, reproduire, archiver les images d'art*, 2005.
Pascal VENNESSON, (sous la dir.), *Guerres et soldats au cinéma*, 2005.
Sébastien ROFFAT, *Animation et propagande. Les dessins animés pendant la Seconde Guerre mondiale*, 2005.
Rose-Marie GODIER, *L'Automate et le cinéma*, 2005.
Jean MOTTET, *Série télévisée et espace domestique. La télévision, la maison, le monde*, 2005.
Elodie DULAC et Delphine ROBIC-DIAZ (coordonné par), *L'autre en images*, 2005.
Mohamed ESSAOURI, *Selon la légende et l'image*, 2005.
Graeme HAYES et Martin O'SHAUGHNESSY (sous la dir.), *Cinéma et engagement*, 2005.

Préface

Pour la fiction¹

Il y a peut-être une faiblesse, une seule, dans les grands livres de Deleuze sur le cinéma : le refus qu'il oppose ou croit opposer à la narration, à la narrativité. Comme dans toute vraie pensée, cette faiblesse a sa force : elle conduit Deleuze d'autant plus franchement vers la genèse de sa pensée des images comme commencement et recommencement du monde, et par là vers la fiction d'une philosophie nouvelle, impossible à délier de l'invention de sa propre épopée. Mais un tel refus ne va pas de soi quant au cinéma même.

C'est là que prend son importance l'entreprise d'André Parente. Deleuzien, très deleuzien – confiant d'emblée à Deleuze ce travail qui a d'abord été, il y a déjà dix-sept ans, sa thèse de troisième cycle, en France et en français, à l'Université de Paris VIII –, mais sans cependant devoir à Deleuze ce que celui-ci croit se devoir à lui-même, Parente refuse ce refus de Deleuze et reprend de front le rapport entre « Narrativité et non-narrativité filmiques » (c'est son titre d'alors).

Son argument est simple, mais de grande portée ; et tout son art est de l'énoncer clairement pour mieux le compliquer ensuite. Parente suit Deleuze dans son affirmation que les images du cinéma ne découlent pas, comme le voudrait la sémiologie, des codes et des règles du langage. Mais il n'accepte pas l'idée forcée qui veut que narration et récit soient une simple conséquence des

¹ Cette préface a été écrite pour l'édition brésilienne de ce livre, *Narrativa e modernidade : os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, Editora Papirus, 2000.

images apparentes elles-mêmes. Il énonce donc ce constat, qu'il faudrait graver en lettres d'or sur tous les frontons où croît s'exercer la pensée du cinéma : « Le filmique ne s'oppose pas au narratif ; au contraire, ils sont presque toujours consubstantiels ». Ou, pour le dire simplement : le récit et l'image sont une seule et même chose. Parente a pour désigner ce fait intransitif un concept éloquent : « processus narratifs/imageants ». Ces processus sont « les opérations qui expliquent pourquoi les événements et objets constituent les images et les énoncés cinématographiques et ceux-ci la réalité ».

C'est ainsi le concept même d'événement, emprunté à Deleuze, qui sert à Parente de correctif à la pensée de ce dernier et lui permet d'en déployer à juste titre toutes les conséquences (« l'énonçable est la condition de droit qui explique comment l'événement constitue le récit »). Parente s'appuie pour déployer cette idée sur l'intuition de la « voix narrative » chez Blanchot : puissance neutre et dialogique qui défie les logiques réductrices des études narratologiques. C'est là ce qu'un beau livre vient de redéployer, d'un terme radical, comme « principe de fiction »². Parente a l'art d'en relever chez Blanchot deux occurrences, qu'il nomme en termes deleuziens « le devenir véridique d'Ulysse et le devenir falsifiant d'Achab ». Il rejoint ainsi, à travers cette dualité de la rencontre narrative, les deux grands régimes d'images sur lesquels Deleuze a construit sa vision du cinéma : images-mouvement et images-temps. Et, fort de cette conjonction, Parente peut approfondir en les renouvelant des points soulevés par Deleuze (par exemple la question si difficile du discours indirect libre). Il peut aussi se livrer à un recensement réjouissant et utile des faux problèmes qui se sont posés dans divers domaines et chez de nombreux auteurs de la théorie française du cinéma, bien plus lourdement grevés que Deleuze par les tourments divers qu'a pu induire l'obsession narrative ou anti-narrative.

² Marie-Laure Hurault, Maurice Blanchot. *Le Principe de fiction*, coll. *L'imaginaire du texte*, Paris, PUV, Saint-Denis, 1999.

Ce sont d'abord tous ceux qui n'ont cessé d'opposer, avec une fureur aveugle et satisfaite, un cinéma expérimental mythique à tout cinéma narratif, reconduisant ainsi à leur façon les oppositions plus modestes de la sémiologie. Parente a beau jeu de montrer que, dans cette masse sans unité qu'on a voulu isoler sous l'appellation de « l'expérimental », seul le « cinéma-matière » de Vertov ou de Snow est vraiment sans « histoire » (c'est ce qui justifie le « presque » de son affirmation première sur l'identité entre narration et image). Les deux autres grandes tendances (« cinéma subjectif », « cinéma du corps ») nouent au contraire des rapports de contiguïté complexe avec des pans entiers du « cinéma moderne ». Ce sont ensuite les apôtres du « cinéma direct », incapables de situer la différence entre un cinéma de l'image-action comme celui de Leacock, et celui d'une fabulation que Deleuze a fait surgir chez Rouch, Cassavetes ou Perrault, et qui paraît aussi propre à Glauber Rocha. Ce sont enfin les « dysnarrateurs » robbegilletistes, enclins à reconduire la sémiologie sous prétexte de la transformer. En chaque cas, opposant à ces conceptions bloquées la vision de Deleuze, redressée par la ligne narrative qu'il lui incorpore, Parente parvient à mener sa critique de trop de faux-débats et à construire ainsi sa propre vision du cinéma.

Elle devrait être précieuse. Ce livre écrit par un Brésilien à Paris et enfin publié dans son pays, où il contribuera à faire mieux connaître des théories exotiques, mériterait bien de nous revenir. Très dur, trop dur sans doute avec la sémiologie (elle pourrait, sous d'autres noms, n'avoir pas dit son dernier mot sur les rapports des mots et des images dans la mise en fiction), il est moins injuste envers elle que Deleuze dont il fournit à sa façon un des meilleurs commentaires qui soient. Et il est animé par la passion salutaire et tranquille des éclaircissements. A tous ces titres, il pourrait figurer avec profit dans le programme de lecture de bien des universités françaises.

Raymond Bellour

Ce livre est né d'une recherche et d'une rencontre. Cette recherche porte sur les relations qui existent entre le cinéma et la narrativité. Notre intérêt concernant ce thème est suscité par le fait que la construction catégorielle de la narrative est comme un protolangage des théories du cinéma dès lors que celles-ci sont habitées par une obsession narrative, ou anti-narrative, laquelle ne cesse d'être conjurée, investie ou contre-investie. Ainsi, la majorité des théories du cinéma sont, directement ou non, conditionnées par le concept que l'on a de la narrative cinématographique. La narrative est décrite comme un système à travers lequel le cinéma re-présente littéralement la réalité, c'est-à-dire qu'il la présente une seconde fois.

Si, pour la sémiologie du cinéma, le langage du cinéma se définit par sa nature narrative (narrativité), pour les théoriciens des mouvements du cinéma de l'après-guerre (cinéma expérimental, cinéma direct et cinéma dynarratif) au contraire, le cinéma ne pourrait être défini que par opposition à la narrative en tant que système de représentation.

Pour échapper à l'opposition narrativité/non-narrativité, certains théoriciens contemporains ont cherché à montrer que l'image conditionne la narrativité et non le contraire. A notre avis, il n'y a pas d'opposition entre image et narrative mais entre deux conceptions distinctes de l'image et de la narrative, lesquelles se différencient radicalement. Pour l'une, l'image comme la narrative sont conçues comme des systèmes de représentations. Pour la seconde, comme nous le verrons, l'image et la narrative sont pensées en termes d'événements. Tel est l'effort que nous ferons dans ce livre : montrer que la narrative est aussi un événement et pas seulement un système de représentation.

Cet ouvrage est composé de deux parties. Dans la première, nous procéderons à une analyse de la sémiologie et, en particulier, de celle de Metz. Pour cet auteur, si le cinéma est un langage, c'est parce que ses images sont des énoncés iconiques soumis aux règles langagières, notamment syntagmatiques. Le langage cinématographique, la syntaxe du film narratif, sont divers types d'agencements syntagmatiques conditionnant les séquences racontantes d'énoncés actualisés (narrativité). Hormis sa normativité (les règles syntagmatiques ne peuvent s'appliquer qu'au seul cinéma narratif classique, diégétique) applicationniste et réductrice (réduction des images aux énoncés ; des processus imageants et narratifs aux processus langagiers ; du récit filmique à un discours ou séquence racontante d'énoncés actualisés pris dans la dialectique signifiant/signifié et représentant un état de choses ; réduction enfin du cinéma à un système de représentation discursif), la sémiologie est à l'origine de nombreux malentendus, faux problèmes et oppositions dont la plus connue est celle établie entre le cinéma narratif et le cinéma non-narratif.

Dans la deuxième partie, nous allons discuter les théories du cinéma dit non-narratif, cinéma de l'après-guerre, dont les courants les plus connus sont ceux de l'expérimental, du direct et du dynarratif. Ces théories ont voulu nous faire croire, en réaction à la sémiologie, que le cinéma classique aurait une spécificité narrative, langagière, et que le cinéma moderne serait d'une autre nature, non-narrative – formalisme et anarchisme « imageant » pour les critiques de l'expérimental, réalisme et mimétisme pour les spécialistes du direct, et sérialisme structural pour les nouveaux sémiologues. L'opposition narratif/non-narratif telle qu'elle a été posée par les sémiologues et leurs critiques (nature langagière/nature non-langagière) est un faux problème, et ceci pour diverses raisons.

Tout d'abord, nous verrons dans le premier chapitre que le cinéma, quel qu'il soit, n'est pas de nature langagière mais d'une autre nature, proprement imageante. L'image cinématographique ne s'oppose donc pas à la narration mais à une conception de la narration, en l'occurrence à celle qui la réduit à des processus

langagiers. A cet égard, nous verrons dans le deuxième chapitre que le récit n'est pas un énoncé représentant un état de choses ; il n'est pas la représentation d'un événement ou une relation avec celui-ci, mais il est l'événement même, l'approche de cet événement, le lieu où celui-ci est appelé à se produire. Dans le troisième chapitre, nous verrons que la plupart des processus qui servent à distinguer les images sont à la fois imageants et narratifs.

Ensuite, nous verrons que pour mieux comprendre le cinéma expérimental (quatrième chapitre), le cinéma direct (cinquième chapitre) et le cinéma dynarratif (sixième chapitre), nous devons abandonner les fausses oppositions – cinéma du sens/cinéma de la forme ou du signifiant (D. Noguez), cinéma de la signification/cinéma de l'image (Cl. Eizykman, G. Filmman), le cinéma réaliste/cinéma de fiction (L. Marcorelles, G. Marsolais, M. Ruspoli, etc.), cinéma diégétique/cinéma du signifiant ou cinéma téléstructural (nouveaux sémiologues), cinéma classique/cinéma moderne... –, toutes étant conditionnées par une mauvaise compréhension à la fois du récit et du cinéma. Ces oppositions là ne sont pas pertinentes pour penser les nombreuses tendances qui habitent le cinéma dit moderne. Enfin, nous verrons que le cinéma expérimental n'a pas d'unité ; une seule de ses tendances (« ciné-œil », « acinéma » ou « cinéma-matière ») mérite l'appellation de non-narratif. Néanmoins, le cinéma non-narratif, le « ciné-œil » n'est ni le contraire, ni le complément du cinéma narratif.

Ce qui nous intéresse, c'est le rapport image-événement. Il n'y a pas d'un côté les images, et de l'autre, les événements ; ils sont presque toujours consubstantiels, c'est-à-dire qu'ils sont une seule et même chose. A la limite, les processus narratifs ne sont rien d'autre qu'une forme d'actualisation de l'image cinématographique.

Plus récemment, certains théoriciens – en particulier, François Jost, Dominique Château, André Gardies, Roger Odin, Michel Mairie et Jacques Aumont – rattachés à la tradition de l'analyse structurale sémiologique se sont réclamés d'une nouvelle sémiologie, post-structurale. Chez ces auteurs, la sémiologie doit, d'une part, prêter plus d'attention au cinéma d'après-guerre dans

lequel le travail au niveau de l'axe paradigmatique prévaut contre l'axe syntagmatique. D'autre part, la sémiologie peut avancer au moyen d'une théorie de l'énonciation interrogeant la réduction du processus d'énonciation à un sujet du discours (c'est le discours qui produit le sujet, et non le contraire).

Toutefois, comme nous le verrons, rien n'a changé dans les postulats de base de la sémiologie. Non seulement l'assimilation des énoncés aux images subsiste, mais tout au plus c'est l'avancée syntagmatique qui leur permet de dire qu'elles sont les unités commutables et les structures langagières sous-jacentes au film ou au récit conçu en tant que « discours ou énonciation filmo-narratif ». La sémiologie d'inspiration post-structurale ne remet pas en question la « première » sémiologie de Metz ; au contraire, elle l'enrichit et l'élargit pour qu'elle puisse aussi s'appliquer au cinéma de l'après-guerre. D'ailleurs, dans son dernière ouvrage, Metz s'est interrogé sur le thème de l'énonciation ; cette question l'a conduit à une position encore plus radicale au sujet de l'assimilation du filmique au discursif car, selon lui, quand le film est narratif, tout en lui devient narratif, ce qui revient à dire discursif : le cadrage, le montage, le motif représenté, y compris « le grain de la pellicule ou le timbre de la voix » (Metz, 1991, p. 186).

Au début de cet avant-propos, nous disions que ce livre était né d'une recherche et d'une rencontre. Cette rencontre est avant tout la rencontre avec Gilles Deleuze, qui a accepté de diriger les recherches doctorales qui sont à l'origine du présent livre, avec ses séminaires auxquels j'ai assisté avec tant de passion de 1982 à 1985 et qui ont donné lieu aux deux remarquables livres *cinéma 1: l'image-mouvement* et *cinéma 2: l'image-temps*. Entre autres choses, le grand mérite de Deleuze tient au fait qu'il a réussi à décrire cette longue transformation du monde en cinéma comme une sorte de cartographie de la subjectivité.

Nous devons encore mentionner la rencontre avec Jean Rouch lors de ses séminaires du samedi à la cinémathèque de Chaillot, lesquels ont été une parfaite occasion pour connaître ses films, en plus de permettre de montrer mes propres films et d'en

discuter avec lui. Cette rencontre s'est poursuivie plus tard à Rio de Janeiro où, d'une part, nous avons participé à une table ronde particulièrement mouvementée avec Pierre Perrault et Jean Rouch, et où, d'autre part, j'ai été invité à présenter la conférence d'Alain Robbe-Grillet, tous étant d'importants « personnages conceptuels » de ce livre.

Il nous reste à souligner que ce livre n'aurait jamais vu le jour sans l'aide précieuse de plusieurs personnes que nous voudrions remercier : Jean Rouch, Pierre Perrault, Alain Robbe-Grillet, Dominique Noguez, Raymond Bellour, Marie Delahous, Ryad El Adel, Marie-Christine Giust, Bernard Moureau, Sabrina Esmeraldo, Telma Gadelha, Diatahy Bezerra de Menezes, Katia Maciel, Eliane Barroso, Rogério Luz, Natália Coutinho, Sofia Sousa e Silva, Andrea França, Mariana Gago, Cecília Kastrup, Eloisa Araújo, Márcia Rinaldi, Paula Miranda et Sylvie Debs. Nous remercions aussi vivement Jean-Claude Moineau pour son accueil au sein du Département d'Études Théâtrales et Cinématographiques de l'Université Paris VIII. Notre reconnaissance s'adresse tout spécialement à Gilles Deleuze. Sans le soutien financier du CNPq (*Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento Científico e Tecnológico*), organisme brésilien d'aide à la recherche scientifique, cette recherche n'aurait jamais pu aboutir.

ROBBE-GRILLET, Alain, 1982, *Oeuvres cinématographiques* (Organisé par D. Chateau.), Paris, Edition Vidéographique, Ministère des relations extérieures, Cellule d'Animation Culturelle.

ROHMER, Eric, 1984, *Le goût de la beauté*, Paris, *Cahiers du Cinéma* Ed. de l'Etoile.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, 1970, *L'écran de la mémoire*, Paris, Seuil.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, 1970b, *De la littérature au cinéma*, Paris, A. Colin.

ROSSET, Clément, 1979, *L'objet singulier*, Paris, Minuit.

ROUCH, un grillot gaulois, 1982, *Cinémaction 17* consacrée à Jean Rouch, Février.

RUSPOLI, Mario, 1963, *Le groupe synchrone léger*, Rapport Unesco.

SERRES, Michel, 1982, *Genèse*, Paris, Grasset.

SITNEY, P., Adams, 1974, *Visionary film. The américain avant-garde*. New York, Oxford University Press.

SITNEY, P., 1976, « Tableau historique », *Une Histoire du Cinéma*, Paris, Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou.

TODOROV, Tzvetan, 1971, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil.

TODOROV, Tzvetan, 1981, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil.

TYLER, Parker, 1969, *Underground film*. New York, Grove Press.

TYNIANOV, Youri, 1970, « Des fondements du cinéma », *Cahiers du cinéma* n°s 220-221, mai/juin.

VERTOV, Dziga, 1973, *Articles, Journaux, Projets*, Paris, 10/18.

VEYNE, Paul, 1971, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil.

Préface de Raymond Bellour 7

Avant-propos 11

Première partie :
Approche générale du récit cinématographique

I. Sémiologie et sémiotique du cinéma

La grande syntagmatique et son cercle vicieux réductionniste 19

La question de l'analogie 23

Vers une sémiotique du cinéma 25

La réduction diégétique : la grammaire retrouvée 31

II. Le récit cinématographique et ses processus narratifs/imageants

Les modèles d'étude du récit en tant qu'énoncé 35

L'énonçable narratif (l'événement) 42

Le récit (fonction), la narration (processus) et l'histoire (l'énonçable) 44

Le devenir véridique d'Ulysse et le devenir falsifiant d'Achab 47

Récit et temps 50

Le récit cinématographique véridique et ses processus narratifs/imageants 55

L'acinéma et son processus imageant non-narratif 60

Le récit cinématographique non-véridique et ses processus narratifs/imageants 63

III. Le monologue intérieur et le monologue narrativisé cinématographique

Le cinéma de poésie et les formalistes russes	69
Eisenstein : le monologue critique et le monologue hypnotique	72
Le discours indirect libre est-il possible au cinéma ?	77
Le discours indirect libre	79
Des nouvelles déterminations de la parole au cinéma	86
Pasolini, l'infinif de narration et la « subjective indirecte libre »	98

Deuxième partie :

L'expérimental, le direct et le dynarratif

IV. Le cinéma expérimental

La bipartition expérimental/narratif	107
L'expérimental n'a pas d'unité	114
Première tendance : « cinéma-matière »	118
Deuxième tendance : « cinéma-subjectif »	122
Troisième tendance : « cinéma du corps »	132

V. Le cinéma direct

Le mot direct	137
L'esthétique du réel	140
Le cinéma d'action de Leacock	142
Des grands événements	146
Le cinéma-miroir de Jean Rouch	149
L'improvisation	152
Le cinéma indirect libre	155
L'indiscernabilité réel/fiction	158

VI. Le cinéma dynarratif

Les « nouveaux » sémiologues	163
La mutation structurale du cinéma dynarratif de Robbe-Grillet	166
Borges et le dynarratif	170
L'effet de personnage et le sérialisme de Robbe-Grillet	176
Le tragique chez Robbe-Grillet	180
Conclusion	183

Bibliographie

189