

Les années

90

POUR UNE APPROCHE NARRATOLOGIQUE INTERMÉDIALE¹

André Gaudreault²

Il s'agira ici d'esquisser un portrait de l'inscription, dans l'histoire récente de la réflexion sur le cinéma, de l'approche narratologique, tout en tentant de mettre en évidence la fécondité de son héritage aujourd'hui. D'entrée de jeu, notons que ce dont il sera ici question, c'est de narratologie *filmique*, soit de ce type de narratologie qui s'inscrit, toujours-déjà, dans un média (ici le cinéma), non pas de narratologie tout court. L'approche que j'ai toujours adoptée comme chercheur est en effet une approche "médialisée", inscrite qu'elle est dans ce champ disciplinaire que représentent les études cinématographiques. Il s'agit donc d'une approche qui

¹ Ce texte a été écrit dans le cadre des travaux du GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique) de l'Université de Montréal, subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le fonds FCAR du Québec. Le GRAFICS est membre du Centre de recherche sur l'intermédialité de l'Université de Montréal.

² Professeur à l'Université de Montréal.

privilégie l'étude des formes que prend le récit une fois "informé" et "filtré" par le dispositif cinématographique ; il s'agit donc d'une narratologie de l'*expression*, qui ne se préoccupe normalement du *contenu* que dans la mesure où celui-ci est "médialisé" (soit dans la mesure où il est informé et filtré par le média). On sait qu'une narratologie stricte du contenu, comme celle de Greimas ou de Brémond disons, est en principe privée de son rattachement au média, préoccupée qu'elle est par la mise en forme des seules unités de l'action, indépendamment, comme le veut la célèbre formule de Brémond, des structures qui la prennent en charge. Ce que Metz a pour sa part, mais du côté du cinéma, formulé de la façon suivante :

Il existe donc deux entreprises distinctes et qui ne sauraient se remplacer l'une l'autre : d'une part, la sémiologie du film narratif, comme celle que nous tentons ; d'autre part, l'analyse structurale de la *narrativité* elle-même, c'est-à-dire du récit considéré *indépendamment des véhicules qui le prennent en charge* (film, livre, etc.). (...) l'événement narré, qui est un signifié pour la sémiologie des véhicules narratifs (et notamment du cinéma), devient un signifiant pour la sémiologie de la narrativité¹.

Cette inscription dans le média des préoccupations du narratologue filmique est un effet disciplinaire, me semble-t-il. Le chercheur littéraire a toute légitimité pour poser son regard de narratologue non seulement sur la forme des récits qu'il met sous observation mais autant, sinon plus, sur leur contenu, son "institution" du savoir le lui permettant normalement sans restriction aucune. La chose est différente pour le chercheur en cinéma, dont l'institution du savoir est à peine établie, qui aura vraisemblablement besoin du rattachement au média, du passage par le média, pour légitimer son approche². Voilà

¹ C. METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck, 1968, p. 144.

² La compartimentation des diverses institutions du savoir que sont les différentes disciplines (qui se reflète notamment dans la départementalisation universitaire) peut parfois jouer de vilains tours au chercheur dans la compréhension qu'il essaie de se faire des différents aléas du domaine –compartimenté– auquel il "appartient". C'est notamment ce que j'avais soutenu dans la communication orale à l'origine du présent texte. J'avais alors essayé de tenir compte de la spécificité du Département de communication (COMU) comme lieu d'intervention disciplinaire ou, mieux, comme lieu d'intervention *pluridisciplinaire* en confrontant cette spécificité au lieu de ma propre inscription disciplinaire, au sein des études cinématographiques. J'avais alors suggéré l'idée que la situation d'un département comme COMU, ouvert

qui explique, me semble-t-il, que la narratologie du cinéma ait toujours été plutôt une narratologie de l'expression qu'une narratologie du contenu. Pour être *cinématographique*, la narratologie du cinéma doit s'intéresser d'abord et avant tout à ce qui est... *cinématographique*. Et, entre l'expression et le contenu, c'est plutôt *bien entendu* l'expression qui l'est. Il faudra d'ailleurs peut-être un jour interroger ce "bien entendu", dans la perspective que nous avons développée, Philippe Marion et moi-même, lors du Colloque de Cerisy sur la transécriture, et qui était à l'effet que...

... les contraintes techniques propres à chacun des médias imposent un certain gabarit à la structure du [sujet] (la longueur ou le traitement de la temporalité, par exemple), [qui] est en symbiose avec le média dans la mesure où il ne peut faire autrement que d'être coulé dans celui-ci (...)¹.

La narratologie du cinéma n'en est pas moins transdisciplinaire, presque par définition, elle qui se présente ouvertement comme une "filiale" de la narratologie littéraire, du moins de cette narratologie de l'expression dont le chef de file est Gérard Genette. Là-dessus, je ferai trois observations.

D'abord, on voit mal sur quelle autre narratologie que celle du littéraire la narratologie filmique aurait pu se modeler. La narratologie, au départ, s'occupe de... *narration*, et la narration c'est l'affaire des... *narrateurs*. Or, c'est en littérature que ceux-ci prolifèrent. D'où d'ailleurs la très grande difficulté de repérer, chez les spécialistes du théâtre et ce, malgré les très grandes affinités de cette "littérature de la scène" avec la "littérature de l'écrit", une quelconque velléité de

sur un champ disciplinaire (la communication), plutôt que sur un média en particulier, était peut-être idéale pour favoriser le développement de certaines tendances nouvelles de la recherche *médiatique*. Je soulignais le fait que mon invitation à titre de spécialiste de la narratologie *filmique*, pour fêter le 50e anniversaire d'un département de *communication* qui, même s'il a quelques hauts faits d'armes en la matière (notamment la publication, en 1969, par Jean-Pierre Meunier, professeur en COMU, d'un ouvrage essentiel intitulé *Les structures de l'expérience filmique*, aux Éditions Vander), n'a pas vraiment de cursus cinéma, était comme un symptôme de cette ouverture transdisciplinaire que l'on souhaite depuis plusieurs années dans les milieux universitaires.

¹ A. GAUDREULT et P. MARION, "Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédiarité", *La transécriture : pour une théorie de l'adaptation*, sous la direction d'A. GAUDREULT et T. GROENSTEEN, Québec / Angoulême, Nuit Blanche éditeur / CNBDI, 1998. À noter que Philippe Marion est, avec Jacques Polet, l'un des deux chercheurs de COMU avec lequel j'ai eu des collaborations effectives, sur des projets aux accents narratologiques.

fondation d'une narratologie proprement "scénique". De nombreux théoriciens de théâtre (ainsi Pavis, ainsi Ubersfeld, etc.) s'intéressent directement à des questions du même ordre que le narratologue filmique, mais leurs travaux n'ont pas une très grande résonance proprement narratologique. C'est la même situation qui prévaut chez les spécialistes de l'image-fixe-non-mise-en-série qui font preuve de peu d'empressement à constituer leur version "locale" de la narratologie¹.

Je ferai remarquer, en deuxième lieu, qu'il n'est pas évident qu'une volonté "jusqu'au-boutiste" de créer de toute pièce une narratologie soi-disant "spécifiquement" filmique, c'est-à-dire une narratologie qui n'aurait eu virtuellement aucune dette à l'égard de la narratologie littéraire, ait pu servir à quelque chose. S'il fallait un jour créer une approche spécifiquement cinématographique de tel ou tel aspect du média, ce serait vraisemblablement à partir justement d'une des spécificités expressives du média (si une telle chose existe...). Or, la narration n'en est pas une.

On peut observer, en troisième lieu, que cet alignement sur la narratologie littéraire peut être vu, juste retour des choses, comme la répercussion, ou l'écho, à quelques décennies de distance, de cet alignement que la pratique cinématographique a elle-même opéré dans les années 10 sur la "série culturelle"² littéraire, au détriment des fort nombreuses autres séries culturelles sur lesquelles le cinéma ou, pour être plus précis, les "vues animées", avaient tenté de se modeler. Les recherches que je mène actuellement vont justement dans cette direction et tendent à me démontrer que c'est vraisemblablement cet alignement sur le modèle littéraire, dans ce qu'il a pu avoir de conscient et d'inconscient, qui a présidé, au cours des années 10, au processus d'institutionnalisation du cinéma. Car, avant de se trouver une "spécificité", de l'ordre du narratif, apte à devenir le credo de l'institution "cinéma", le cinématographe avait d'abord promis allégeance à divers appareils institutionnels. Dans la sphère socio-culturelle à l'intérieur de laquelle s'agitèrent les premiers tourneurs de

¹ Ce qui n'est pas le cas, bien entendu, de l'image-fixe-mise-en-série, qui inclut la bande dessinée, et qui a, bien sûr, sa narratologie.

² Pour la définition de cette expression, je renvoie le lecteur à mon texte "Les vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou : comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)", *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, sous la direction de J. MALTHÈTE et M. MARIE, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle / Colloque de Cerisy, 1997, p. 111-131.

manivelle, il y avait en effet bon nombre d'institutions culturelles aux normes et règles desquelles le cinématographe se subordonna.

Ainsi, pour ne prendre que l'exemple français, la cinématographie des frères Lumière s'est-elle inscrite d'emblée dans la foulée de l'institution de la photographie, alors que celle de Méliès le fit dans ce que l'on pourrait appeler l'institution du spectacle de scène. Ce sont là deux institutions qui ont leurs règles et leurs conventions respectives, et auxquelles les Lumière, d'une part, et Méliès, de l'autre, se sont soumis dans une certaine mesure, quand bien même leur outil principal de travail, l'appareil de prise de vues, n'avait pas été prévu, au départ, par l'institution concernée.

On peut conclure de ceci que, tant qu'il n'est pas encore institutionnalisé, le cinéma, ou plutôt la *pratique culturelle des vues animées*, se construit dans le jeu des contraintes institutionnelles qu'elle rencontre. Et ces contraintes institutionnelles furent nombreuses puisque le cinématographe eut au tout début une destinée proprement tous azimuts (la photographie et le spectacle de scène, certes, mais encore le panorama, la féerie, le cirque, le vaudeville, l'attraction foraine, le musée de cire, le théâtre populaire, le théâtre bourgeois, etc.). C'est un peu comme si, avant que l'institution ne s'institue, en privilégiant notamment la *narrativité* du média, c'est un peu comme si on avait fait faire plusieurs "essayages" au cinématographe, en le projetant, au cours de ses quinze ou vingt premières années d'existence, dans un véritable tourbillon, un tourbillon que l'on pourrait désigner d'"intermédiaire", en faisant appel à un concept, l'intermédialité, qui me semble fort efficace dans le contexte actuel de réflexion sur les médias.

L'intermédialité est ce concept qui permet de désigner le procès de transfèrement et de migration de formes et de contenus, entre les médias, qui est à l'œuvre, de façon subreptice, depuis plusieurs décennies déjà mais dont on peut remarquer, à la suite de la prolifération relativement récente des médias, qu'il est aujourd'hui devenu une norme à laquelle toute proposition médiatisée est susceptible de devoir une partie de sa configuration. Intermédiaire est, par exemple, le cinéma qui puise ses sources dans le littéraire ou le théâtral, mais intermédiaire aussi l'est-il lorsqu'il subit des influences des autres médias. Intermédiaire surtout a-t-il été, comme il ne le sera peut-être plus jamais, dans les toutes premières années de son existence...

C'est donc à la lumière de cette problématique de la nécessaire intermédialité de la culture des vues animées que je mène actuelle-

ment une recherche visant à interroger et à démêler le nœud des principales connexions “intermédiales” ayant donné forme à l’activité cinématographique pré-institutionnelle. Dans cette recherche, je vois un seuil, un changement de paradigme, dès lors que les intervenants du monde cinématographique ne se situent plus de plain-pied dans une série culturelle étrangère pour mener leur activité cinématographique, mais qu’ils essaient de développer un discours et des pratiques à partir même de cet à peine naissant monde de la cinématographie.

Et c’est ce processus qui a fini par favoriser l’alignement que la pratique cinématographique a, tel que je l’ai dit plus haut, opéré dans les années 10 sur la “série culturelle” littéraire. Il faut dire que l’alignement en question, qui a d’ailleurs donné lieu à la domination presque totale du cinéma narratif au cours des sept ou huit dernières décennies, avait toutes les chances de se produire en un certain point de l’histoire du cinéma car, comme l’a si bien écrit Metz, *le cinéma a la narrativité bien chevillée au corps...*¹ “Le cinéma a la narrativité bien chevillée au corps”, une expression, narratologique avant la lettre (puisqu’elle date de 1968), qui a marqué une génération de chercheurs et qui a été l’une des pierres d’assise de la narratologie filmique.

Si on voulait d’ailleurs résumer en une phrase le projet qui fut mien lorsque j’ai commis mon ouvrage *Du littéraire au filmique*², c’est cette phrase-là qui conviendrait assurément le mieux. J’y développe notamment certains points relatifs à ce que j’ai appelé la narrativité *intrinsèque* et la narrativité *extrinsèque*. Je ne sais pas si je devrais, aujourd’hui, questionner l’à-propos de l’hypothèse sur laquelle cette division se fondait, mais je relativiserais en tout cas un peu les choses en interrogeant cette apparente naturalité du langage cinématographique sur laquelle se fonderait la narrativité soi-disant intrinsèque. En tout cas, ce qu’on peut dire, encore maintenant, c’est que les images en mouvement et en série du cinéma avaient, en cette fin de siècle qui les a vu naître, un très fort potentiel narratif, et que, hasard ou nécessité, leur histoire, celle que l’on a connue au cours des cent dernières années, les a amenées à *réaliser* le programme de la narrativité, *ad nauseam* même, comme seraient peut-être portés à le dire les détracteurs du cinéma tout-narratif.

¹ C. METZ, *op. cit.*, p. 52.

² A. GAUDREAU, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988. Une édition revue et augmentée de cet ouvrage paraîtra chez Armand Colin (Collection U).

Le cinéma a d'ailleurs la narrativité si bien chevillée au corps que l'on n'est jamais très loin de la *narratologie* dès qu'on l'aborde. Le cinéma, mais tout aussi bien toutes les images mises en série, quoique dans des proportions moindres si elles ne sont pas animées d'un mouvement. Le réflexe narratologique est si consubstantiel au cinéma que la réflexion pré-narratologique est relativement importante, avant les années 70. Il m'est apparu cependant que c'est Albert Laffay qui devait être considéré comme le véritable précurseur de la narratologie filmique¹. Le *narratologisme* d'avant la lettre dont il a fait preuve apparaît relativement unique, d'autant qu'il remonte à la fin des années 40². Mais on peut aussi trouver de forts relents de narratologie-filmique-avant-la-lettre, de *proto-narratologie*, pourrait-on dire, chez Étienne Souriau, par exemple. Une proto-narratologie du cinéma, avec son fameux article sur "la structure de l'univers filmique"³, mais aussi une proto-narratologie du théâtre, ailleurs, avec son ouvrage sur les "situations dramatiques"⁴. Proto-narratologie de l'*expression*, en ce qui concerne le cinéma, et proto-narratologie plutôt du *contenu*, en ce qui concerne son approche du phénomène théâtral.

J'ai déjà essayé de montrer, lors d'un colloque consacré à l'œuvre de Metz, en 1989, comment cet auteur relativement oublié qu'est Albert Laffay avait, subrepticement mais tout à fait directement, influencé une bonne part du projet sémiologique metzien, du moins sur son versant narratologique⁵. Parce que ce projet, celui de Metz, a un versant narratologique, un versant narratologique qui s'ignorait, selon ce que j'avais. En fait, celui-là même qui a dit du cinéma qu'il avait la narrativité bien chevillée au corps, avait lui-même la narratologie bien chevillée au sien, d'autant qu'il pouvait compter comme haut fait d'armes narratologique-avant-la-lettre d'avoir vraisemblablement été le premier auteur recensé à avoir utilisé le mot même de "narrativité". En effet, les dictionnaires de la langue

¹ A. LAFFAY, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964.

² Le livre de Laffay, paru en 1964, reprenait des articles parus à la fin des années 40 dans la revue *Les Temps modernes*.

³ É. SOURIAU, "La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie", *Revue internationale de filmologie*, n° 7-8, 1951, p. 231-240.

⁴ É. SOURIAU, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

⁵ Colloque qui s'est tenu à Cerisy, en 1989. Cf. A. GAUDREAU, "Les aventures d'un concept", *Christian Metz et la théorie du cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck et Iris, n° 10, avril 1990, p. 121-131.

font naître ce terme sous la plume de Greimas en 1969, alors que Metz l'utilise dès 1964...

Il faut bien se rendre compte que l'une des principales facettes du projet metzien est de mettre en perspective les propriétés narratives du film et de s'interroger sur leur fonctionnement sémio-narratif. La chose est très claire et saute aux yeux dès qu'on examine les deux tomes des *Essais sur la signification au cinéma*¹. Rappelons par ailleurs que pour son chant du cygne, Metz est venu fermer la boucle en nous léguant un ouvrage sur l'*énonciation*².

On me dira que l'énonciation, ce n'est pas la narration, et on aura raison. Mais les deux réalités recouvertes par ces vocables ne sont jamais loin l'une de l'autre au cinéma, ce qui est d'ailleurs un trait particulier de la narratologie filmique³. C'est que les faits d'énonciation et les faits de narration sont relativement coalescents, au cinéma, dans la mesure où le cinéma est un média au sein duquel la distance entre le signifiant et le référent est beaucoup moins grande que dans le cas du média littéraire. Pour raconter des histoires par le truchement du signifiant littéraire, il faut faire entrer en jeu un dispositif langagier, la langue, dont la matière d'expression est abstraite et conceptuelle et qui doit son existence à l'énorme distance qu'elle instaure entre *référent* et *signifiant*, au niveau de ces grands ensembles signifiants qui composent l'histoire à raconter (les actions, les scènes, les segments spatiaux ou temporels, etc.). Pour communiquer au lecteur ce grand ensemble signifiant composé de gestes, de sentiments, d'attitudes et de relations que suppose, par exemple, la veille du corps d'une mère récemment décédée, ce sont essentiellement et exclusivement des *mots* qu'Albert Camus aligne, dans *L'Étranger*, en faisant mine, qui plus est, que celui qui use ainsi de ces mots est le principal protagoniste de l'histoire qu'il nous raconte. Des mots qui *rappellent*, *évoquent* ou *décrivent* ces différentes composantes de l'action tout en se tenant à distance relative mais certaine, arbitraire du signe linguistique oblige, des gestes, sentiments, attitudes et relations qui font l'histoire.

¹ *Op. cit.*, pour le tome I. Le tome II est paru en 1972 chez le même éditeur.

² C. METZ, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.

³ À telle enseigne d'ailleurs que si l'on dressait la liste des spécialistes des questions d'énonciation au cinéma, et qu'on la comparait à la liste des narratologues du film, on constaterait que l'écart entre les deux listes n'est pas très grand.

Les dispositifs fondés sur la représentation actorielle des actions, le théâtre et le cinéma par exemple, sont des dispositifs qui supposent des matériaux plus concrets que la langue et qui travaillent à partir d'une moins grande distance que celle-ci entre *référent* et *signifiant*. Pour communiquer au spectateur ce grand ensemble signifiant composé de gestes, de sentiments, d'attitudes et de relations que serait, par exemple, la veille du corps d'une mère récemment décédée, le dramaturge ou le cinéaste serait amené, par exemple, à proposer l'alignement d'une sélection de gestes, de sentiments, d'attitudes et de relations, qu'il ferait jouer sur une scène ou sur une toile, par des acteurs à sa solde. Les dispositifs narratifs fondés sur la représentation actorielle des actions supposent un langage dont la matérialité même est mise en œuvre dans le processus de narration, d'où le fait que l'énonciation soit présente au moindre détour de la narration.

L'énonciation et la narration sont certes deux phénomènes différents, et même sans trop de rapports l'un avec l'autre, lorsqu'il est question de littérature. Genette a, à une époque, fait certains rapprochements entre l'une et l'autre, mais n'a jamais dépassé certaines bornes : l'énonciation est un phénomène linguistique et c'est du côté de la langue que Genette s'est employé à débusquer les travers énonciatifs de la narration, et non pas du côté de la narration elle-même. Du côté du cinéma, qui n'est pas une langue, tout au plus un langage (ce qui est même contestable à certains égards), et qui ne sert pas réellement à *communiquer*, c'est comme si *énonciation* et *narration* s'étaient agglutinés l'un sur l'autre, non pas que la distinction entre les deux ordres n'y ait jamais été établie, et respectée, mais plutôt comme si la pertinence de cette distinction étaient moins grande, du fait du moins grand degré d'éloignement entre la superstructure, ce que l'on pourrait appeler le langage d'ordre narratif, et l'infrastructure, le langage d'ordre technique qui est la base sur laquelle s'érige le second niveau.

La narratologie a par ailleurs eu un certain nombre d'effets sur d'autres disciplines que la seule théorie du cinéma. Pensons par exemple à l'histoire du cinéma. Ne serait-ce que parce qu'une bonne part de la nouvelle génération d'historiens du cinéma ont été touchés, directement, par la théorie du cinéma des vingt ou trente dernières années et, donc, par l'un de ses plus importants versants, l'approche narratologique. On peut même dire que la narratologie est venue teinter l'histoire de ce champ par excellence de la recherche historique qu'est devenu le cinéma des premiers temps et programmer le regard

de l'historien. La relative hypertrophie du bonimenteur dans le discours sur le cinéma des premiers temps n'est-elle pas, en effet, le fait d'un regard dont l'historicité ne fait aucun doute ? Comment ne pas voir ce bonimenteur, sorti tout droit du "brassage intermédial" du tournant du siècle (il origine du crieur de foire et, à la fois, du conférencier-projectionniste de la lanterne magique), comme l'une des incarnations, *vivantes*, de ce Narrateur qui est, par définition, au centre même des préoccupations du narratologue ?

Les plus récentes interventions du signataire de ce texte en matière de narratologie, dans son application au champ de recherche que représente le cinéma des premiers temps, ont notamment fait ressortir l'urgence du recours au transdisciplinaire, à l'interdisciplinaire, par le truchement de la mise à contribution de ce concept dont il a été question plus haut, l'*intermédialité*¹, qui est un concept indispensable pour étudier et comprendre le cinéma des premiers temps. En tout cas, c'est ce concept que j'ai récemment mis à contribution dans mes recherches sur la question, et je dois dire que cela m'a permis d'envisager les choses sous un angle nouveau, sous un nouveau bord d'attaque, avec, à la clef, des propositions qui renouvellent, je le pense ou du moins je l'espère, notre façon d'envisager la place dudit cinéma des premiers temps dans l'histoire du cinéma. L'*intermédialité* est aussi un concept qui devrait s'imposer en narratologie pour qu'on puisse un jour pouvoir avoir à notre disposition une narratologie vraiment inter- ou trans-disciplinaire, une *narratologie intermédiale*...

¹ C'est cette préoccupation, conjuguée à celle de chercheurs d'autres disciplines, qui a récemment donné naissance, à l'Université de Montréal, au *Centre de recherche sur l'intermédialité*.