



HAL
open science

Le roman, la pièce de théâtre et le film : traits communs et particularités

Olga Stepanova

► **To cite this version:**

Olga Stepanova. Le roman, la pièce de théâtre et le film : traits communs et particularités. 2014.
halshs-00994571

HAL Id: halshs-00994571

<https://shs.hal.science/halshs-00994571>

Preprint submitted on 21 May 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Programmes scientifiques

Le roman, la pièce de théâtre et le film : traits communs et particularités

Olga Stepanova

N°67 | mai 2014

Le roman, la pièce de théâtre et le film sont envisagés comme trois types de récits ayant des traits communs et des particularités. Le cinéma emprunte à la littérature ses éléments narratifs essentiels (l'intrigue, le personnage, le temps, l'espace) et au théâtre le principe de la représentation qui consiste à montrer les choses au lieu de les raconter. Ce principe implique la présence du spectateur ainsi que des techniques complémentaires au texte : jeu d'acteurs, costumes, décors, son, éclairage, image pour le cinéma qui lui permet de se passer des commentaires du narrateur ou de les compléter par des effets visuels. Ayant surmonté quelques contraintes théâtrales (l'espace scénique limité, le décor symbolique, le jeu frontal et statique des acteurs) le cinéma, comme tout art de la représentation, n'échappe pas à la contrainte de temps.

Working Papers Series

Le roman, la pièce de théâtre et le film : traits communs et particularités

Olga Stepanova

Mai 2014

L'auteur

Olga Stepanova est maître de conférences à la chaire de français à l'Université d'État de Smolensk. Elle a soutenu sa thèse sur l'argot français à l'Institut linguistique de l'Académie des Sciences de Russie en 2002. Boursière Diderot en 2010, Fernand Braudel-IFER en 2011, elle travaille sur l'emploi de l'argot dans le théâtre et le cinéma contemporains français.

Le texte

L'auteur a bénéficié d'une bourse Fernand Braudel IFER en 2011-2012.

Citer ce document

Olga Stepanova, *Le roman, la pièce de théâtre et le film : traits communs et particularités*, FMSH-WP-2014-67, mai 2014.

© Fondation Maison des sciences de l'homme - 2013

Informations et soumission des textes :

wpmsh@msh-paris.fr

Fondation Maison des sciences de l'homme
190-196 avenue de France
75013 Paris - France

<http://www.msh-paris.fr>

<http://halshs.archives-ouvertes.fr/FMSH-WP>

<http://wpmsh.hypotheses.org>

Les Working Papers et les Position Papers de la Fondation Maison des sciences de l'homme ont pour objectif la diffusion ouverte des travaux en train de se faire dans le cadre des diverses activités scientifiques de la Fondation : Le Collège d'études mondiales, Bourses Fernand Braudel-IFER, Programmes scientifiques, hébergement à la Maison Suger, Séminaires et Centres associés, Directeurs d'études associés...

Les opinions exprimées dans cet article n'engagent que leur auteur et ne reflètent pas nécessairement les positions institutionnelles de la Fondation MSH.

The Working Papers and Position Papers of the FMSH are produced in the course of the scientific activities of the FMSH: the chairs of the Institute for Global Studies, Fernand Braudel-IFER grants, the Foundation's scientific programmes, or the scholars hosted at the Maison Suger or as associate research directors. Working Papers may also be produced in partnership with affiliated institutions.

The views expressed in this paper are the author's own and do not necessarily reflect institutional positions from the Foundation MSH.

Résumé

Le roman, la pièce de théâtre et le film sont envisagés comme trois types de récits ayant des traits communs et des particularités. Le cinéma emprunte à la littérature ses éléments narratifs essentiels (l'intrigue, le personnage, le temps, l'espace) et au théâtre le principe de la représentation qui consiste à montrer les choses au lieu de les raconter. Ce principe implique la présence du spectateur ainsi que des techniques complémentaires au texte : jeu d'acteurs, costumes, décors, son, éclairage, image pour le cinéma qui lui permet de se passer des commentaires du narrateur ou de les compléter par des effets visuels. Ayant surmonté quelques contraintes théâtrales (l'espace scénique limité, le décor symbolique, le jeu frontal et statique des acteurs) le cinéma, comme tout art de la représentation, n'échappe pas à la contrainte de temps.

Mots-clefs

fiction, mimèse, diégèse, langage cinématographique, contraintes théâtrales, instance narrative

Novel, theatre play and movie: common features and particularities

Abstract

A novel, a theatre play and a movie are considered as three narrative forms having common features and particularities. The cinema borrows from literature its essential narrative elements (intrigue, character, time, space) and borrows from the theatre the principle of performance, which consists in showing things instead of telling them. This principle implies the presence of the audience as well as techniques complementary to the text : actors, costumes, scenery, sound, lighting, moving picture in the cinema that makes unnecessary narrative comments or supplement them with visual effects. Having overcome some theatrical constraints (limited scenic space, symbolic scenery, frontal and static acting) the cinema, like any art of performance, cannot escape the time constraint.

Keywords

fiction, mimesis, diegesis, language of cinema, theatrical constraints, narrative instance

L'apparition du cinéma a été préparée par l'expérience du roman, du théâtre et de la peinture figurative (qui s'exprime, à l'opposé de l'art abstrait, par la représentation d'objets de la réalité extérieure). Au roman le cinéma a emprunté le principe de *diegesis* qui consiste à raconter les événements, au théâtre celui de *mimesis* qui est la représentation des événements par les acteurs devant le public¹. Le cinéma donne l'impression du réel parce qu'il inscrit le discours dans un lieu physique ressenti par le spectateur comme réel bien que toutes les images qu'il voit soient artificielles, à la différence du théâtre. Par contre, dans le théâtre, des contraintes empêchent le spectateur d'identifier comme réel tout ce qui se passe sur scène (un espace limité et stylisé contenant des éléments nécessaires pour informer les spectateurs du lieu représenté). Le roman qui n'a pas de restrictions temporelles ou spatiales est encore moins associé à la réalité. Comme le remarque Pierre Maillot, l'écrivain se trouve dans la position de « *totale abstraction, puisqu'il ne touche jamais au réel, mais seulement à ses représentants symboliques (les mots)* » (Maillot P., 1996 : 106).

Les cinéastes ont emprunté aux romanciers la façon de structurer le texte en fonction de l'intrigue et des événements. Un scénario représente un récit écrit découpé en séquences (une suite de scènes formant une unité narrative) qui contiennent un nombre de plans (fragments enregistrés en une seule prise de vue). Au temps du muet le cinéma ne pouvait pas encore se passer de transitions entre les scènes ou les plans et les fondus au noir (l'assombrissement progressif de l'image jusqu'au noir total) étaient assimilés à la ponctuation du roman permettant de découper le film en phrases, paragraphes ou chapitres. Pourtant les tentatives de considérer le cinéma comme une langue et de comparer des plans à des mots et des séquences à des phrases sont injustifiées, parce que le cinéma n'est pas une langue, mais un langage.

1. Dans « La République » de Platon « *mimesis* » désigne les arts d'imitation où le poète donne l'illusion que ce sont ses personnages qui parlent et non lui-même et « *diegesis* » est un récit dans lequel le poète parle en son nom, ne cherche pas à faire croire que l'auteur de ces paroles est un autre que lui-même (Platon. *Œuvres complètes. La République*. Traduction nouvelle avec introduction et notes par Robert Baccou, 1950 : 88). Le terme francisé « diégèse » est apparu pour la première fois en 1951 dans l'article d'Étienne Souriau (Souriau É., 1951 : 240).

Pour cerner la notion du langage cinématographique André Gardies et Jean Bessalel proposent de le comparer avec le langage verbal : alors qu'il existe plusieurs langues « naturelles » il n'y a qu'un seul langage cinématographique; tandis que, dans certaines conditions, la communication linguistique autorise la permutation des rôles énonciatifs, la communication cinématographique l'exclut toujours (comme le lecteur ne peut pas dialoguer avec un texte écrit le spectateur ne peut pas échanger avec un film) ; si le langage articulé est une capacité dont l'homme dispose dès sa naissance, le langage cinématographique requiert des compétences spécifiques nécessaires pour produire un discours imagé ; le langage verbal n'emploie que le son pour la langue orale et des traces graphiques pour la langue écrite tandis que le cinéma est un langage composite où le message est transmis à la fois par le canal sonore (les paroles, les bruits, la musique) et visuel (l'image mouvante, les mentions écrites) ; alors que les langues utilisent des signes arbitraires le cinéma repose, au début, sur des signes iconiques motivés, sur des représentations mimétiques des objets eux-mêmes ; la création joue un rôle plus important dans le langage cinématographique que dans la langue où pèsent des contraintes grammaticales. Les auteurs concluent que le langage cinématographique ressemble plus au discours qu'à la langue, qu'il est « un langage sans langue », c'est-à-dire sans lexique ni syntaxe a priori » (Gardies A., Bessalel J., 1992 : 129-131).

Dans le théâtre la division en actes (unités de temps et d'espace) est liée avant tout aux contraintes techniques. L'entracte qui interrompt la représentation est censé suggérer une ellipse temporelle ou un changement de lieu et en même temps donner un moment de détente au spectateur. Dans le cinéma des années Soixante, les séances de projection avaient également deux parties séparées par un entracte avec la distribution de confiseries : les informations Pathé (journal cinématographique d'actualités) et les publicités, puis le film. Il a été supprimé tout d'abord pour des raisons commerciales (cela a permis de faire plus de séances en une journée), mais aussi suite au changement de rythme de vie (l'absence de coupures a raccourci la durée de la séance).

Le même objet relie la littérature et le cinéma les opposant à tout autre langage : si la peinture et la musique sont du côté des choses, la littérature et le cinéma sont du côté des signes, et ont affaire

à une matière chargée de sens (mots ou images) (Ropars-Wuilleumier M.-C., 1970 : 4). Le cinéaste racontant une histoire utilise les mêmes éléments narratifs que le romancier sans pouvoir pour autant décrire ce qui se passe dans la tête et le cœur de ses personnages (sauf à utiliser la voix off), formuler des tendances, des synthèses narratives. La richesse que perdent les personnages privés du commentaire de l'auteur et de l'analyse abstraite, obligés de se manifester uniquement par leurs actes et leurs paroles, peut être en partie regagnée, selon Étienne Fuzellier, par « l'éclairage constant et varié qu'ils reçoivent de leur milieu au cinéma et que le théâtre ne peut pas leur donner » (Fuzellier É., 1964 : 89).

Le cinéma enrichit ses moyens d'expression en combinant les matériaux des arts du temps (le son non verbal et les mots à partir du parlant) aux matériaux des arts de l'espace (forme, couleur), élaborant ses propres techniques narratives comme fondu (transition entre deux séquences), surimpression (superposition de deux images sur le même fragment de pellicule devenue classique pour représenter la mort ou le passé), montage expressif (juxtaposition de plusieurs séquences), gros plan (cadrage serré sur une personne ou un objet).

Le théâtre, tout comme le cinéma, emprunte à la littérature et aux arts de l'espace comme l'architecture, la sculpture et la peinture. D'après P. Maillot, les trois éléments essentiels du théâtre sont le texte, les acteurs et le décor. Le texte permet de ranger le théâtre parmi les genres littéraires, le décor indique que le théâtre se rapproche des arts de l'espace. L'acteur prête sa voix au personnage, se déplace dans un espace présent et réel, bien que conventionnellement clos et fixé. Une fois mis en scène, ces trois éléments deviennent théâtre (Maillot P., 1996 : 112-113).

Ne disposant pas de matériaux d'expression identiques, la littérature et le cinéma ne peuvent être comparés qu'à partir du moment où ces matériaux sont organisés dans un récit. André Gaudreault parle de trois types de récits : « récit scriptural » (le texte écrit), « récit scénique » (la pièce de théâtre mise en scène) et « récit filmique » (Gaudreault A., 1989 : 11).

Chaque récit a une instance qui prend en charge la narration. Dans les romans où le récit est à la troisième personne la distinction entre le narrateur et l'auteur n'est pas explicite et le lecteur

a l'impression que les événements se racontent d'eux-mêmes. Dans le cas des récits à la première personne « le 'je' renvoie à la fois au sujet-auteur et au sujet qui narre » (Gardies A., Bessalel J., 1992 : 149). Jean Pouillon distingue trois types de narrateur selon le rôle que celui-ci joue dans l'énonciation : le narrateur omniscient (récit classique) lorsqu'il connaît les pensées de plusieurs personnages, les événements qui ne sont pas perçus par un seul personnage (la vision « par derrière ») ; le narrateur interne (littérature moderne) lorsqu'il découvre les événements à travers le regard d'un ou de plusieurs personnages (la vision « avec ») et le narrateur externe lorsqu'il ne peut décrire que ce qu'il voit ou entend et n'a accès à aucune conscience (la vision « du dehors »)².

Dans le cinéma l'énonciation est effectuée par l'image qui place le spectateur en position d'extériorité par rapport au monde diégétique comme si ce dernier existait de lui-même (ce que Ch. Metz appelle « la voix-in ») et par des paroles³. Une partie de l'énonciation peut être confiée à une voix commentatrice d'un personnage ou anonyme ce qui correspond à « la voix-je » et à la « voix-off » chez Ch. Metz⁴.

Dans la pièce de théâtre l'énonciation est double, puisqu'il y a deux formes textuelles: un texte à dire et un texte à lire. Dans le texte à dire le narrateur est absent, l'énonciation est prise en charge par les personnages, l'histoire n'est pas racontée mais représentée par les moyens du langage dramatique: décor, éclairage, son, geste. Le texte à lire comporte des didascalies où Michel Pruner regroupe tout ce qui est de l'ordre du métatexte permettant l'interprétation du texte : la liste de personnages avec leurs noms et l'indication de leur condition sociale (ce qui est l'équivalent du générique du film), l'information sur les lieux et le moment de l'action, les déplacements des personnages, leurs mimiques et gestes (Pruner M., 2012 : 15-18). Jean-Pierre Ryngaert distingue des indications qui ne concernent que la conduite

2. Pouillon J. *Temps et roman*. Paris, Gallimard, 1996, repris chez Gardies A., 1993 : 112.

3. Dans le schéma hiérarchique de l'énonciation d'A. Gardies l'énonciateur (qui raconte) est représenté par deux sous-instances essentielles : le monstreur (qui montre) et le narrateur (qui narre) auxquelles s'adjoint le partiteur qui fonctionne comme commentateur adressant au spectateur un discours musical (Gardies A., *ibid.*, p. 124).

4. Metz Ch. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, repris chez Gardies A., *ibid.*, p. 123.

du récit de celles qui sont strictement scéniques (Ryngaert J.-P., 2008 : 40). Françoise Rullier-Theuret divise les didascalies en trois groupes : initiales (qui se trouvent en début de pièce ou en début d'acte), fonctionnelles (que l'auteur donne dans le corps du texte et qui ne concernent pas le jeu, mais la structuration de la pièce) et expressives (qui participent à la mise en place des jeux de scène) (Rullier-Theuret F., 2003 : 14-16). Renseignants sur les éléments de la fiction, les indications textuelles dans la pièce de théâtre et le scénario du film constituent en même temps des prescriptions sur la représentation.

L'un des éléments essentiels du récit est le personnage. Création imaginaire, il doit, pour être crédible, acquérir une personnalité : traits physiques, psychologiques, origine sociale, actes et comportements. Dans le roman les informations sur le personnage sont données par le narrateur sous forme d'un portrait. Dans le théâtre et le cinéma la caractéristique du personnage est implicite (il se définit par son apparence, son habillement, sa démarche, son langage). Si le personnage du roman ou de la pièce à lire n'est que la création de l'auteur, le personnage scénique et cinématographique est le résultat du travail collectif de l'auteur, du metteur en scène et de l'acteur qui l'interprète et qui lui prête les traits de sa propre personnalité. Au début du cinéma le jeu cinématographique ne différait pas beaucoup du jeu scénique. Nathalie Coutelet, qui analyse le passage des artistes de théâtre au cinéma, constate que faute de formation spécifique ils utilisaient les techniques en usage sur les planches, mais que progressivement, surtout avec l'évolution des techniques, le cinéma a abandonné le jeu frontal et statique, le déplacement latéral des acteurs pour multiplier des plans, exploiter le rythme et le mouvement (Coutelet N., 2004 : 19-43).

Chaque récit suscite des types de parole qui le caractérisent. Dans le roman les paroles sont rapportées par le narrateur. Dans le cas du discours direct les paroles d'autrui sont reproduites littéralement, gardent les marques de l'oralité (interjections, niveau de la langue du locuteur). Choisisant le discours indirect introduit par les verbes « dire », « penser », le narrateur se distancie des propos rapportés. Le discours indirect libre, utilisé à partir du XIXe siècle pour faire parler le personnage à travers la voix du narrateur, se fonde dans le récit conservant la ponctuation expressive propre au discours direct. Le discours narrativisé

permet de mentionner l'acte de parole sans préciser son contenu, laissant le lecteur l'imaginer. Le dialogue (l'échange verbal entre deux ou plusieurs personnages) fait vivre la narration, permet d'avancer l'action, contient des informations importantes sur les personnages.

Si dans le roman le dialogue alterne avec les passages narratifs, dans le théâtre il occupe l'espace essentiel de la pièce. Le dialogue théâtral est constitué de répliques dont la taille est variable : de la tirade (une longue réplique sans interruption), à la stichomythie (l'échange bref de répliques courtes qui peuvent rester en suspens). Les répliques sont adressées à un interlocuteur (un autre personnage ou soi-même) en même temps qu'au spectateur (ou au spectateur dans le cas d'un aparté). Au XXe siècle la forme dramatique classique qui repose principalement sur l'usage du dialogue cède au monologue (une tirade prononcée par un personnage seul en scène) pour mieux traduire l'esthétique du quotidien, où dominant la précarité sociale, l'exclusion, l'exil, le déracinement.

Le dialogue de théâtre diffère beaucoup de celui de cinéma et cette différence réside, selon E. Fuzellier, dans le fait que la parole, dans le théâtre, doit exprimer presque tout dans un système de conventions, alors qu'à l'écran elle n'est qu'un moyen d'expression parmi d'autres. Dans le roman le dialogue est très souvent commenté et parfois remplacé par le commentaire et par ce fait peut « *se permettre d'être moins complet et moins clair par lui-même* ». Le dialogue de cinéma occupe une place intermédiaire entre celui de roman et celui de théâtre : « *Plus complet et plus expressif que le premier, il est moins chargé, moins total que le second. C'est pourtant du dialogue de théâtre qu'il se rapproche le plus, puisqu'il partage avec lui l'obligation de se suffire à lui-même dans son domaine* ». Le dialogue de théâtre ne peut pas « *se cantonner dans un réalisme strict; non seulement pour les raisons de stylisation qui s'appliquent à toute œuvre d'art, et qui distinguent le pur et simple enregistrement d'une conversation réelle de la reconstitution de cette conversation, <...> mais aussi à cause des obligations de composition communes au cinéma et au théâtre* » (Fuzellier É., 1964 : 118-119).

Le dialogue de cinéma est plus spontané, plus naturel, parce que les personnages ne parlent pas sur scène, ce qui suppose certaines conventions, mais dans une ambiance qui donne l'impression d'un fragment de réalité. Dans le théâtre il

est « stylisé, souvent vrai, mais jamais réel »⁵. La langue y est soigneusement travaillée, même si les auteurs dramatiques contemporains jouent avec ses différents niveaux (langage familier, populaire, argot) pour imiter le langage quotidien. À part les dialogues et la voix extérieure du narrateur, le cinéma utilise des images subjectives (« *données visuelles censées représenter ce que voit, ce qu'imagine ou ce dont se souvient le personnage* ») (Gardies A., Bessalel J., 1992 : 161).

Tout récit a un cadre spatio-temporel : le personnage évolue dans un environnement et dans un intervalle temporel déterminés par l'auteur. Les conceptions de l'espace dans le roman varient selon l'époque et la vision esthétique du monde propre à l'écrivain. Dans le roman classique du XIXe siècle l'environnement du personnage justifiait sa psychologie. À propos des descriptions de l'espace dans une œuvre littéraire, le théoricien structuraliste Gérard Genette remarque que « *ce sont là des traits de spatialité qui peuvent occuper ou habiter la littérature, mais qui peut-être ne sont pas liés à son essence, c'est-à-dire à son langage* ». Faisant le parallèle entre la peinture et l'architecture d'une part, qui ne parlent pas de l'espace mais font plutôt « *parler l'espace* », et la littérature d'autre part, il affirme qu'il existe « une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature » (Genette G., 1969 : 44). Il s'agit, à son avis, d'une spatialité primaire du langage lui-même qui, implicite dans le système, se manifeste dans l'écriture littéraire. Il parle de quatre formes de spatialité dans la littérature : la spatialité qui se révèle dans l'utilisation du langage (prédominance des métaphores construites sur des relations spatiales et utilisées même pour parler du temps), la spatialité du texte écrit (la disposition « atemporelle et réversible *des signes* » sur la page (Genette G., 1969 : 45)), la spatialité comme l'écart entre le sens propre et le sens figuré d'une figure de style, enfin, la spatialité de la littérature dans son ensemble, considérée comme une sorte d'immense production où sont possibles des rapprochements et des mises en relations (l'espace intertextuel des œuvres écrites). La lecture des textes comme celui de Proust n'est plus un processus temporel, mais un parcours du livre dans tous les sens, toutes les dimensions ce qui abolit la linéarité de l'écrit.

5. Bazin A. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Éditions du Cerf. Tome II. *Le cinéma et les autres arts*, 1960, p. 68-118, repris chez Metz Ch., 1968 : 66.

Dans le Nouveau Roman, appelé également l'École du regard, l'espace prend une place plus importante que le personnage privé d'identité physique et sociale. Inspiré par le cinéma, le théoricien du Nouveau roman Alain Robbe-Grillet s'intéresse beaucoup plus à la technique de la représentation de l'espace : dans *La Jalousie* ses éléments sont montrés de l'extérieur, à la manière d'une caméra qui s'attarde sur un objet pour focaliser l'attention du spectateur sur ses moindres détails. Loin de considérer les expériences des nouveaux romanciers comme « *des tentatives pour libérer le monde descriptif de la tyrannie du récit* », G. Genette y voit plutôt « *un effort pour constituer un récit (une histoire) par le moyen presque exclusif de descriptions imperceptiblement modifiées de page en page* » (Genette G., 1969 : 59).

Dans le théâtre le concept de l'espace est ambigu : une distinction est faite entre l'espace scénique (lieu réel où se déroule la représentation) et l'espace dramatique (l'espace imaginaire de la fiction où évoluent les personnages). Le spectateur, qui accepte les conventions théâtrales d'autant plus volontiers qu'il suit l'intrigue de la pièce en temps réel et en contact direct avec les acteurs, considère cet espace fictif comme réel le temps de la représentation. L'espace dramatique ne se réduit pas à l'espace visible au spectateur où se rencontrent les personnages, appelé « espace actuel », mais suppose également un « espace virtuel » qui est hors-scène. Il « *existe seulement à travers l'évocation qui en est faite, par la parole ou par le geste des personnages. Il est parfois signifié métonymiquement par un élément aperçu à travers une fenêtre ou par l'entrebâillement d'une porte, qui laisse supposer l'ailleurs entourant l'espace actuel* » (Pruner M., 2012 : 61). À l'intérieur de cet espace absent, créé par l'imagination du spectateur, M. Pruner voit un « espace prochain » qui est supposé se trouver de l'autre côté de la scène et un « espace lointain » qui peut se trouver dans le passé des personnages ou prendre une valeur mythique (un espace irréel désiré par le personnage).

Dans le cinéma est envisagé tout d'abord l'espace qui lui est propre mais qui est distinctif de l'espace proprement filmique (« l'espace du dispositif cinématographique » dans la terminologie d'A. Gardies et de J. Bessalel) dont les trois composantes sont la salle, l'écran et la cabine de projection, ensuite l'espace filmique qui se manifeste à deux niveaux : diégétique et narratif. Si dans le roman l'espace est décrit, dans le théâtre et le

cinéma il est montré, représenté par les moyens audiovisuels, ce qui implique la présence du spectateur dont le rôle consiste à traiter les informations reçues durant la représentation. Les travaux critiques sur le théâtre et le cinéma accordent à l'espace du public (ou spectatorial) la même importance qu'à l'espace filmique.

La temporalité narrative se présente sous deux aspects : celle de la fiction (le temps de l'histoire racontée) et celle de la narration (le temps consacré aux événements représentés). G. Genette propose d'envisager trois aspects du temps : la durée, l'ordre et la fréquence (Genette G., 1972 : 78). L'étude de la vitesse du récit l'amène à mettre en relation la durée des événements et la longueur de la narration. Chez Proust une longue période historique est résumée en quelques mots tandis que la description de l'attente du baiser du soir que la mère doit donner au protagoniste s'étend sur plusieurs pages créant l'impression que le temps s'étire indéfiniment.

Dans le théâtre la représentation, qui suppose un choix d'événements par le metteur en scène, modifie le rythme envisagé par l'auteur. Il peut être en partie reconstitué, selon M. Pruner, grâce à des éléments d'ordre rhétorique : les dialogues serrés évoquant plusieurs événements accélèrent l'action, les monologues la ralentissent (Pruner M., 2012 : 61). Dans le cinéma une succession d'un grand nombre de plans courts crée un rythme rapide tandis que des plans longs instaurent un rythme lent. Pour raccourcir le temps de la narration le cinéma emprunte à la littérature l'ellipse (suppression des éléments de la fiction jugés inutiles à sa compréhension). En même temps il a ses propres effets spécifiques comme le ralenti obtenu en filmant avec un nombre d'images moindre que celui de la projection et, à l'inverse, l'accélération.

L'ordre de succession des événements dans la diégèse diffère souvent de l'ordre de leur disposition dans le récit. Une rupture dans la continuité temporelle (« anachronie » dans la terminologie de G. Genette) peut avoir une forme d'analepse (flash-back du cinéma), un retour en arrière dont le but est de fournir les éléments nécessaires à la compréhension des motivations des personnages, ou de prolepse (flash forward du cinéma) qui est une anticipation utilisée pour annoncer les événements. Les deux aspects du temps dans le modèle genettien, l'ordre et la fréquence des événements (le rapport entre le nombre d'apparitions d'un événement dans l'histoire et le nombre de fois

qu'il est mentionné dans le récit), se manifestent dans le film et la pièce de théâtre de la même manière que dans le roman.

Dans le théâtre et le cinéma, qui sont les arts du spectacle, le temps de la fiction, mesuré à la durée des événements racontés, coexiste avec le temps de la représentation vécu par les spectateurs. Dans le théâtre classique avec sa règle de trois unités (celles de temps, de lieu et d'action) le temps de la fiction (ou le temps dramatique) correspondait au temps de la représentation. À partir du XIX^e siècle, quand les auteurs dramatiques se sont débarrassés de ces contraintes, la durée de l'action est généralement devenue plus étendue que celle de la représentation. Le temps du film est déterminé par le montage qui établit les relations entre les plans : continuité ou discontinuité, ellipse, jeux sur la chronologie (Pinel V., 2001 : 15).

Le temps et l'espace peuvent être difficilement séparés car le temps, un concept plus abstrait, ne trouve une réalisation matérielle que dans les éléments spatiaux. Mikhaïl Bakhtine emprunte dans la théorie de la relativité d'Einstein le terme « chronotope » (qui se traduit littéralement « temps-espace ») pour désigner « *la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels telle qu'elle a été assimilée par la littérature* » (Bakhtine M., 1978 : 237). Dans le cinéma l'unité de temps et d'espace est désignée par le terme « plan-séquence » (un seul plan d'une longue durée).

Si différents qu'ils soient, le roman, la pièce de théâtre et le film sont des œuvres de fiction. Le film a des traits communs avec le roman (la présence de passages narratifs qui prennent la forme du texte prononcé par la voix off, la liberté de la représentation de l'espace) mais se rapproche plus de la pièce de théâtre. L'écriture d'un scénario est proche de celle d'une pièce de théâtre même si les scènes portent les noms de séquences car les deux sont conçus sous forme de conversation et destinés à être joués, contiennent des didascalies exprimant les volontés de l'auteur. Le cinéma et le théâtre ne dépendent pas uniquement des effets littéraires créés par l'auteur, mais aussi des conditions de la réalisation spécifiques (d'autres techniques doivent être complémentaires au texte : jeu d'acteurs, costumes, décors, son, éclairage, image pour le cinéma qui lui permet de se passer des commentaires du narrateur ou de les compléter par des effets visuels), impliquent la participation du spectateur pouvant s'identifier au personnage. Les deux mobilisent leurs moyens d'expression

pour montrer les péripéties de l'histoire au lieu de les raconter. L'ambiguïté du temps et de l'espace dans le théâtre et le cinéma est liée à la dualité entre l'écrit (le texte de la pièce de théâtre ou du scénario du film) et la représentation. En un intervalle assez court (qui ne dépasse pas généralement trois heures) le spectateur est invité à vivre l'histoire des personnages qui se déroule dans un espace perceptible, imaginé mais identifiable, contenant des éléments familiers au spectateur. Ayant surmonté quelques contraintes théâtrales (l'espace scénique limité, le décor symbolique, le jeu frontal et statique des acteurs) le cinéma, comme tout art de la représentation, n'échappe pas à la contrainte de temps.

Références

Bakhtine Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

Coutelet Nathalie (2004), « Du théâtre au cinéma, des planches à la caméra : les incursions de Gémier dans le "septième art" », *1895*, 43 : 19-43 (article en ligne <http://1895.revues.org/288>).

Fuzellier Étienne (1964), *Cinéma et littérature*, Paris, Éditions du Cerf.

Gardies André, Bessalel Jean (1992), *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf.

Gardies André (1993), *Le récit filmique*, Paris, Hachette.

Gaudreault André (1989), *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck.

Genette Gérard (1969), *Figures II*, Paris, Seuil.

Genette Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.

Maillot Pierre (1996), *L'écriture cinématographique*, Paris, Armand Colin.

Metz Christian (1968), *Essai sur la signification au cinéma*, Tome II. Paris, Klincksieck.

Pinel Vincent (2001), *Le montage : l'espace et le temps du film*, Paris, Cahiers du cinéma SÉRÉN / CNDP.

Platon. *Œuvres complètes. La République*. Traduction nouvelle avec introduction et notes par Robert Baccou (1950), Paris, Librairie Garnier Frères.

Working Papers : la liste

- Hervé Le Bras, Jean-Luc Racine & Michel Wieviorka, *National Debates on Race Statistics: towards an International Comparison*, FMSH-WP-2012-01, février 2012.
- Manuel Castells, *Ni dieu ni maître : les réseaux*, FMSH-WP-2012-02, février 2012.
- François Jullien, *L'écart et l'entre. Ou comment penser l'altérité*, FMSH-WP-2012-03, février 2012.
- Itamar Rabinovich, *The Web of Relationship*, FMSH-WP-2012-04, février 2012.
- Bruno Maggi, *Interpréter l'agir : un défi théorique*, FMSH-WP-2012-05, février 2012.
- Pierre Salama, *Chine – Brésil : industrialisation et « désindustrialisation précoce »*, FMSH-WP-2012-06, mars 2012.
- Guilhem Fabre & Stéphane Grumbach, *The World upside down, China's R&D and innovation strategy*, FMSH-WP-2012-07, avril 2012.
- Joy Y. Zhang, *The De-nationalization and Re-nationalization of the Life Sciences in China: A Cosmopolitan Practicality?*, FMSH-WP-2012-08, avril 2012.
- John P. Sullivan, *From Drug Wars to Criminal Insurgency: Mexican Cartels, Criminal Enclaves and Criminal Insurgency in Mexico and Central America. Implications for Global Security*, FMSH-WP-2012-09, avril 2012.
- Marc Fleurbaey, *Economics is not what you think: A defense of the economic approach to taxation*, FMSH-WP-2012-10, mai 2012.
- Marc Fleurbaey, *The Facets of Exploitation*, FMSH-WP-2012-11, mai 2012.
- Jacques Sapir, *Pour l'Euro, l'heure du bilan a sonné : Quinze leçons et six conclusions*, FMSH-WP-2012-12, juin 2012.
- Rodolphe De Koninck & Jean-François Rousseau, *Pourquoi et jusqu'où la fuite en avant des agricultures sud-est asiatiques ?*, FMSH-WP-2012-13, juin 2012.
- Jacques Sapir, *Inflation monétaire ou inflation structurelle ? Un modèle hétérodoxe bi-sectoriel*, FMSH-WP-2012-14, juin 2012.
- Franson Manjali, *The 'Social' and the 'Cognitive' in Language. A Reading of Saussure, and Beyond*, FMSH-WP-2012-15, juillet 2012.
- Michel Wieviorka, *Du concept de sujet à celui de subjectivation/dé-subjectivation*, FMSH-WP-2012-16, juillet 2012.
- Nancy Fraser, *Feminism, Capitalism, and the Cunning of History: An Introduction*, FMSH-WP-2012-17, august 2012.
- Nancy Fraser, *Can society be commodities all the way down? Polanyian reflections on capitalist crisis*, FMSH-WP-2012-18, august 2012.
- Marc Fleurbaey & Stéphane Zuber, *Climate policies deserve a negative discount rate*, FMSH-WP-2012-19, september 2012.
- Roger Waldinger, *La politique au-delà des frontières : la sociologie politique de l'émigration*, FMSH-WP-2012-20, september 2012.
- Antonio De Lauri, *Inaccessible Normative Pluralism and Human Rights in Afghanistan*, FMSH-WP-2012-21, september 2012.
- Dominique Méda, *Redéfinir le progrès à la lumière de la crise écologique*, FMSH-WP-2012-22, octobre 2012.
- Ibrahima Thioub, *Stigmates et mémoires de l'esclavage en Afrique de l'Ouest : le sang et la couleur de peau comme lignes de fracture*, FMSH-WP-2012-23, octobre 2012.
- Danièle Joly, *Race, ethnicity and religion: social actors and policies*, FMSH-WP-2012-24, novembre 2012.
- Dominique Méda, *Redefining Progress in Light of the Ecological Crisis*, FMSH-WP-2012-25, décembre 2012.
- Ulrich Beck & Daniel Levy, *Cosmopolitanized Nations: Reimagining Collectivity in World Risk Society*, FMSH-WP-2013-26, february 2013.
- Xavier Richet, *L'internationalisation des firmes chinoises : croissance, motivations, stratégies*, FMSH-WP-2013-27, février 2013.
- Alain Naze, *Le féminisme critique de Pasolini, avec un commentaire de Stefania Tarantino*, FMSH-WP-2013-28, février 2013.
- Thalia Magioglou, *What is the role of "Culture" for conceptualization in Political Psychology? Presentation of a dialogical model of lay thinking in two cultural contexts*, FMSH-WP-2013-29, mars 2013.
- Byasdeb Dasgupta, *Some Aspects of External Dimensions of Indian Economy in the Age of Globalisation*, FMSH-WP-2013-30, april 2013.
- Ulrich Beck, *Risk, class, crisis, hazards and cosmopolitan solidarity/risk community – conceptual and methodological clarifications*, FMSH-WP-2013-31, april 2013.
- Immanuel Wallerstein, *Tout se transforme. Vraiment tout ?*, FMSH-WP-2013-32, mai 2013.
- Christian Walter, *Les origines du modèle de marche au hasard en finance*, FMSH-WP-2013-33, juin 2013.
- Byasdeb Dasgupta, *Financialization, Labour Market Flexibility, Global Crisis and New Imperialism – A Marxist Perspective*, FMSH-WP-2013-34, juin 2013.
- Kiyomitsu Yui, *Climate Change in Visual Communication: From 'This is*

- Not a Pipe' to 'This is Not Fukushima', FMSH-WP-2013-35, juin 2013.
- Gilles Lhuillier, *Minerais de guerre. Une nouvelle théorie de la mondialisation du droit*, FMSH-WP-2013-36, juillet 2013.
- David Tyfield, *The Coal Renaissance and Cosmopolitized Low-Carbon Societies*, FMSH-WP-2013-37, juillet 2013.
- Lotte Pelckmans, *Moving Memories of Slavery: how hierarchies travel among West African Migrants in Urban Contexts (Bamako, Paris)*, FMSH-WP-2013-38, juillet 2013.
- Amy Dahan, *Historic Overview of Climate Framing*, FMSH-WP-2013-39, août 2013.
- Rosa Rius Gatell & Stefania Tarantino, *Philosophie et genre: Réflexions et questions sur la production philosophique féminine en Europe du Sud au XX^e siècle (Espagne, Italie)*, FMSH-WP-2013-40, août 2013.
- Angela Axworthy *The ontological status of geometrical objects in the commentary on the Elements of Euclid of Jacques Peletier du Mans (1517-1582)*, FMSH-WP-2013-41, août 2013.
- Pierre Salama, *Les économies émergentes, le plongeon ?*, FMSH-WP-2013-42, août 2013.
- Alexis Nuselovici (Nouss), *Lexil comme expérience*, FMSH-WP-2013-43, septembre 2013.
- Alexis Nuselovici (Nouss), *Exilience : condition et conscience*, FMSH-WP-2013-44, septembre 2013.
- Alexis Nuselovici (Nouss), *Exil et post-exil*, FMSH-WP-2013-45, septembre 2013.
- Alexandra Galitzine-Loumpet, *Pour une typologie des objets de l'exil*, FMSH-WP-2013-46, septembre 2013.
- Hosham Dawod, *Les réactions irakiennes à la crise syrienne*, FMSH-WP-2013-47, septembre 2013.
- Gianluca Manzo, *Understanding the Marriage Effect: Changes in Criminal Offending Around the Time of Marriage*, FMSH-WP-2013-48, GeWoP-1, octobre 2013.
- Torkild Hovde Lyngstad & Torbjørn Skarðhamar, *Understanding the Marriage Effect: Changes in Criminal Offending Around the Time of Marriage*, FMSH-WP-2013-49, GeWoP-2, octobre 2013.
- Gunn Elisabeth Birkelund & Yannick Lemel, *Lifestyles and Social Stratification: An Explorative Study of France and Norway*, FMSH-WP-2013-50, GeWoP-3, octobre 2013.
- Franck Varenne, *Chains of Reference in Computer Simulations*, FMSH-WP-2013-51, GeWoP-4, octobre 2013.
- Olivier Galland & Yannick Lemel, avec la collaboration d'Alexandra Frenod, *Comment expliquer la perception des inégalités en France ?*, FMSH-WP-2013-52, GeWoP-5, octobre 2013.
- Guilhem Fabre, *The Lion's share : What's behind China's economic slowdown*, FMSH-WP-2013-53, octobre 2013.
- Venni V. Krishna, *Changing Social Relations between Science and Society: Contemporary Challenges*, FMSH-WP-2013-54, novembre 2013.
- Isabelle Huault & Héléne Rainelli-Weiss, *Is transparency a value on OTC markets? Using displacement to escape categorization*, FMSH-WP-2014-55, janvier 2014.
- Dominique Somda, *Une humble aura. Les grandes femmes au sud de Madagascar*, FMSH-WP-2014-56, janvier 2014.
- Débora González Martínez, *Sur la translatio de miracles de la Vierge au Moyen Âge. Quelques notes sur les Cantigas de Santa Maria*, FMSH-WP-2014-57, janvier 2014.
- Pradeep Kumar Misra, *The State of Teacher Education in France: A Critique*, FMSH-WP-2014-58, janvier 2014.
- Naeem Ahmed, *Pakistan's Counter-terrorism strategy and its Implications for domestic, regional and international security*, FMSH-WP-2014-59, janvier 2014.
- Anatole Fogou, *Histoire, conscience historique et devenir de l'Afrique : revisiter l'historiographie diopienne*, FMSH-WP-2014-60, janvier 2014.
- Pierre Salama, *Les classes moyennes peuvent-elles dynamiser la croissance du PIB dans les économies émergentes?*, FMSH-WP-2014-61, février 2014.
- Marta Craveri & Anne-Marie Losonczy, *Growing up in the Gulag: later accounts of deportation to the USSR*, FMSH-WP-2014-62, february 2014.
- Philippe Steiner, *The Organizational Gift and Sociological Approaches to Exchange*, FMSH-WP-2014-63, GeWoP-6, february 2014.
- Françoise Bourdarias, Jean-Pierre Dozon & Frédéric Obringer, *La médecine chinoise au Mali. Les économies d'un patrimoine culturel*, FMSH-WP-2014-64, février 2014.
- Ilan Bizberg, *The welfare state and globalization in North America*, FMSH-WP-2014-65, may 2014.
- Philippe Steiner, *Cartographie des échanges*, FMSH-WP-2014-66, GeWoP-7, mai 2014.

Position Papers : la liste

Jean-François Sabouret, *Mars 2012 : Un an après Fukushima, le Japon entre catastrophes et résilience*, FMSH-PP-2012-01, mars 2012.

Ajay K. Mehra, *Public Security and the Indian State*, FMSH-PP-2012-02, mars 2012.

Timm Beichelt, *La nouvelle politique européenne de l'Allemagne : L'émergence de modèles de légitimité en concurrence ?*, FMSH-PP-2012-03, mars 2012.

Antonio Sérgio Alfredo Guimarães, *Race, colour, and skin colour in Brazil*, FMSH-PP-2012-04, July 2012.

Mitchell Cohen, *Verdi, Wagner, and Politics in Opera. Bicentennial Ruminations*, FMSH-PP-2012-05, May 2013.

Ingrid Brena, *Les soins médicaux portés aux patients âgés incapables de s'autogérer*, FMSH-PP-2013-06, April 2013.

Thalia Magioglou, *Refaire l'Europe ou refaire le « monde » ? Un commentaire sur l'ouvrage : « Refaire l'Europe avec Jürgen Habermas »*, FMSH-PP-2013-07, September 2013.

Samadia Sadouni, *Cosmopolitisme et prédication islamique transfrontalière : le cas de Maulana Abdul Aleem Siddiqui*, FMSH-PP-2013-08, September 2013.

Alexis Nuselovici (Nouss), *Étudier l'exil*, FMSH-PP-2013-09, September 2013.