

**ÉTUDES**



ROSSANA CURRERI

## VERS UNE ÉTUDE LINGUISTIQUE DU TEXTE FILMIQUE. LA 'LITTÉRARITÉ' DU CINÉMA D'ANDRÉ TÉCHINÉ

«[...] les échecs font partie de la vie et sont nécessaires. Il faut suffisamment aimer son propre destin pour accepter ça».

André Téchiné

Force est de constater que le fait langagier est le parent pauvre de la théorie et de la recherche cinématographique. Bien que les études filmiques se soient parfois inspirées des sciences humaines – aussi bien de la littérature que de la linguistique –, elles leur ont emprunté plutôt la terminologie et les catégories de représentation que les méthodes d'analyse. On pourrait citer en tant qu'exemple l'approche spiritualiste de la 'caméra- stylo' théorisée par Alexandre Astruc qui fonde également la 'politique des auteurs' des «*Cahiers du cinéma*»: l'idée du 'cinéma d'auteur' repose sur l'analogie entre le cinéaste et l'écrivain car le réalisateur crée son propre univers par sa caméra tout comme le romancier écrit par son stylo<sup>1</sup>; c'est donc une représentation du médium qui transmigre d'un art à l'autre. Également on pourrait évoquer l'approche textuelle de la 'filmolinguistique' préconisée par Christian Metz pour qui le signifiant-image, considéré dans son arbitraire, est à étudier à la lumière de la méthode oppositive de la linguistique structuraliste: étant donné que «l'image est phrase par son statut assertif» et que «le plan est la plus petite unité syntagmatique du film», le montage cinématographique est comparé à «un jouet syntagmatique»<sup>2</sup>; dans ce cas, c'est une terminologie qui est empruntée pour analyser le code cinématographique. Enfin

---

<sup>1</sup> Cette approche considère le film comme un objet clos et autonome: l'auteur devient en effet pour les «*Cahiers du cinéma*» la forme transcendante qui crée une forme immanente, le film: celui-ci ne vaut que ce que vaut son auteur. (cf. à ce propos, ESQUENAZI, Jean-Pierre. Le film, un fait social. *Réseaux*, 2000, vol 18, n° 99, p. 16–19).

<sup>2</sup> La sémiologie du cinéma, baptisée par Metz 'filmolinguistique', constate en effet la «surprenante pauvreté des ressources paradigmatiques du cinéma»: «c'est seulement dans une très faible mesure que le segment filmique prend son sens par rapport aux autres segments qui auraient pu apparaître au même point de la scène» (METZ, Christian. Le cinéma: langue ou langage. *Communications*, 1964, vol. 4, n° 1, p. 52–90).

on pourrait évoquer l'approche structuraliste de Roland Barthes : alors que d'un côté le sémioticien applique au récit – le filmique entre autres – les catégories du verbe (les temps, les aspects, les modes et les personnes) pour en comprendre la structure et pour analyser l'intégration de trois niveaux de sens, voire les fonctions, les actions et la narration, de l'autre côté il analyse la 'syntaxe narrative' du film par le biais de la dénomination car « la séquence est toujours nommable » et « la complexité d'un récit peut se comparer à celle d'un organigramme »<sup>3</sup>. Pourtant ce qui l'intéresse, c'est l'unité de contenu et non pas sa forme négligeant le caractère solidaire du signe linguistique établi par Saussure.

### 1. De l'éclectisme méthodologique

En nous basant sur ces prémisses, nous nous proposons de fonder cette brève étude du cinéma d'André Téchiné<sup>4</sup> sur un éclectisme méthodologique et d'appliquer au texte filmique un assemblage inédit de méthodes éprouvées, telles que l'analyse du discours établie par Dominique Maingueneau<sup>5</sup>, l'analyse des interactions verbales d'après Catherine Kerbrat-Orecchioni<sup>6</sup>, la titrologie fondée par Léo Hoek et des études traductologiques, notamment la théorie du sens de Marianne Lederer et les transformations de matière analysées par Umberto Eco. Toutes ces théories sont abondamment mises à l'épreuve dans d'autres domaines, mais leur application combinée sur le discours filmique est tout à fait nouvelle ; l'emploi de cet appareil méthodologique pourrait donc jeter un éclairage nouveau

<sup>3</sup> BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 1966, vol. 8, n° 1, p. 14.

<sup>4</sup> Après des débuts comme critique aux « *Cahiers du cinéma* », André Téchiné crée des films très référencés (*Paulina s'en va*, *Souvenirs d'en France*, *Barocco*, *Les sœurs Brontë*) qui sont la preuve d'une grande cinéphilie et d'un goût immodéré pour les figures du théâtre. Suivent des films (*Rendez-vous*, *Les innocents*, *J'embrasse pas*) où la jeune génération se confronte aux adultes leur apportant une fougue de sentiments passionnés que le temps et la vieillesse souvent estompent et qui mettent en scène des personnages pluriels, c'est-à-dire des personnages qui n'existent et qui n'évoluent que par écho aux autres. La renommée vient en 1994 avec *Les roseaux sauvages* où Téchiné conjugue l'idéologique et l'intime. Fidèle à certaines thématiques (les relations familiales, l'homosexualité, l'exil et la délinquance), Téchiné semble partagé dans les dernières années entre la volonté de monter des récits complexes aux multiples personnages (*Les voleurs*, *Les témoins*, *La fille du RER*) et une recherche d'authenticité et de simplicité (*Loin*, *Les temps qui changent*)

<sup>5</sup> Pour Maingueneau, l'analyse du discours étudie l'articulation du texte et du lieu social dans lequel il est produit ; alors que le texte seul relève de la linguistique textuelle et le lieu social de disciplines comme la sociologie ou l'ethnologie, l'analyse de discours étudiant le mode d'énonciation se situe à leur charnière. Cf. MAINGUENEAU, Dominique. *Initiation aux méthodes d'analyse du discours*. Paris: Hachette, 1976 ; MAINGUENEAU, Dominique. *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris: Hachette, 1987 ; MAINGUENEAU, Dominique. *L'analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*. Paris: Hachette, 1991.

<sup>6</sup> Cf. KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *La conversation*. Paris: Seuil, 1996 ; KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Le discours en interaction*. Paris: Armand Colin, 2005.

sur l'objet d'étude, la division des disciplines étant moins significative que la convergence problématique. C'est l'analyse du discours qui garantit l'hétérogénéité du projet, car d'après Maingueneau chaque discours engendre les critères de son analyse. Ayant pour ambition d'étudier toute production verbale en situation, cette discipline n'aspire ni à l'homogénéité, ni à l'exhaustivité dans le choix du corpus : voilà pourquoi nous allons étudier soit des transcriptions de scénarios des films, soit des plans ou des arrêts d'image, soit des énonciations/énoncés dont la responsabilité est à attribuer à Téchiné et qui concernent surtout la promotion du film (interviews, affiches, notes du réalisateur, bandes-annonces...). Par ailleurs, Catherine Kerbrat-Orecchioni considère les séquences filmiques comme un lieu privilégié où analyser les conversations : en fait, même si le dialogue cinématographique est fictionnel et simulé, il peut également fournir des indications précises sur le paraverbal et le non-verbal par sa nature multicanale et plurisémiotique, mieux qu'une transcription. En plus, dans ce discours 'fabriqué' l'analyste est un destinataire au même titre que les autres récepteurs, car il est prévu comme tout spectateur par le mode d'énonciation et il n'est pas un auditeur abusif de l'échange conversationnel. Les deux autres méthodes d'analyse que nous allons emprunter relèvent plus directement du cinéma téchinéen car elles aideront, quant à la titrologie, à analyser la fonction des titres et des intertitres dans ses films en repérant leurs rapports sigmatiques<sup>7</sup> au texte filmique, soit dans son aspect verbal soit dans l'iconique, et quant aux études de la traduction, à retracer des phénomènes de déverbalisation<sup>8</sup>, d'adaptation, de transmutation ou de transmigration. L'éclectisme méthodologique obtenu sera mis au service de la démonstration de la 'littérarité' du cinéma téchinéen et, par là, de son unicité, voire de la présence dans son tissu textuel d'agrammaticalités', pour le dire avec Michael Riffaterre, d'éléments apparemment incongrus qui perturbent la grammaire du texte filmique, tels que l'immixtion de l'écriture ou même de la novelisation, la réitération d'un rythme ternaire dans la conversation, l'intégration de la parole d'autrui et la filiation à des sources littéraires traduites en images originales.

<sup>7</sup> Les intertitres des sept séquences sont : Prologue / Alex un an avant la mort de son frère / Marie la même nuit / Juliette six mois avant la mort d'Ivan / Justin deux jours plus tard à la montagne / Alex dix jours après l'incinération d'Ivan / Epilogue. Dans le prologue et l'épilogue l'énonciateur est Justin, l'enfant.

<sup>8</sup> Représentation mentale, la déverbalisation « est un processus cognitif que nous connaissons tous : les données sensorielles deviennent, en s'évanouissant, des connaissances dévêtues de leurs formes sensibles » (LEDERER, Marianne. *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*. Paris: Hachette, 1994).

## 2. Le cadre énonciatif

La vocation énonciative<sup>9</sup> d'André Téchiné nous paraît déclarée dans l'intitulé de l'un de ses derniers films, *Les témoins* (2007). Tout au long de sa carrière le cinéaste s'est fait le témoin tantôt de destinées individuelles tantôt d'histoires collectives. Dans certaines de ses œuvres que l'on pourrait qualifier de 'films d'apprentissage' par analogie au roman d'apprentissage du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment *Hôtel des Amériques* (1981), *Rendez-vous* (1985) et *J'embrasse pas* (1991), il filme le parcours initiatique d'un jeune provincial qui 'monte à Paris', traduisant une expression populaire qui sous-entend, au-delà de la distance géographique, une ascension ou une déchéance sociale et humaine. Dans d'autres pellicules, généralement aux titres à syntagmes nominaux pluriels tels que *Les innocents* (1987), *Les roseaux sauvages* (1994), *Les voleurs* (1996), *Les égarés* (2003) et *Les témoins* (2007), Téchiné reconstruit l'histoire d'une microsociété – un groupe d'amis, une famille, un ensemble de personnes qui sont liées par le hasard – grâce à une pluralité de voix recomposant un seul discours. Pourtant le régime énonciatif que le cinéaste préfère n'est pas le documentaire, mais plutôt le fictionnel. Tout en s'inspirant de faits divers (*La fille du RER*, 2009), d'événements historiques (*Les roseaux sauvages* et *Les égarés*), de fléaux sociaux tels que le sida (*Les témoins*), la prostitution (*J'embrasse pas*), l'abandon des personnes âgées (*Ma saison préférée*, 1993), il aspire souvent à la narrativisation de son discours qui se fait tantôt d'une seule voix, tantôt de plusieurs voix. Dans *Les témoins* le spectateur est confronté dès la bande son du générique initial au bruit – presque assourdissant – d'une machine à écrire<sup>10</sup>, un outil qui va caractériser le film entier et sur lequel la femme qui assure la voix narratrice de l'histoire rédige le récit à la manière d'un journal intime. «J'avais l'image d'une femme attablée devant sa machine à écrire et de son travail en chantier, qui va d'ailleurs le rester pendant tout le film. Par la voix off, je voulais montrer que ce n'était pas un documentaire mais une fiction»<sup>11</sup>, explique André Téchiné dans une interview précisant que cette énonciation garantit le rythme du film. Également dans *Les voleurs* la narration des différents témoins de l'histoire révèle au public une intégration sociale par le discours : le film tisse en effet des liens rares et forts entre des personnages différents par l'âge – des adultes, des jeunes et un garçon –, le sexe et le milieu social – un flic, une prof de philosophie, un groupe de voleurs et un

<sup>9</sup> D'après Maingueneau, la vocation énonciative est le 'processus' par lequel un sujet se sent appelé à produire, à se poser un auteur.

<sup>10</sup> Hallucinants de réalisme, les bruits prennent souvent valeur de signes dans le cinéma de Téchiné. Ainsi les sons produits par les instruments d'écriture donnent-ils le ton à trois films situés à des époques différentes : dans *Les sœurs Brontë*, c'est le bruissement de la plume sur la feuille qui cadence l'existence des héroïnes, dans *Les témoins* c'est le timbre d'une machine à écrire qui ponctue le récit de la montée du sida dans les années 80, dans *La fille du RER* c'est le tintement des touches sur le clavier d'ordinateur qui intensifie une scène de drague sensuelle et érotique.

<sup>11</sup> <http://www.evene.fr/cinema/actualite/interview-andre-techine-temoins-beart-blanc-702.php>.

enfant bourgeois – qui prennent en charge un récit multiple. Indiquant le nom de l'énonciateur et le moment où débute son énonciation, les intertitres des chapitres filmiques guident le spectateur dans la compréhension du mystère entourant la mort d'un homme<sup>12</sup> ; parallèlement la bande son du générique du début, véritable introduction au film, propose déjà aux spectateurs les voix superposées des narrateurs qui lancent des bribes de leur récit plongeant les destinataires directement au cœur de la narrativisation. Celle-ci se prolonge parfois dans la 'novélisation' car le texte filmique téchinéen aspire dans le dénouement de certaines pellicules au statut de roman, de manuscrit ou de transcription. Dans *Les témoins* la voix de Manu, décédé au cause du sida, est enregistrée et reproduite par le moyen d'un magnétophone portable et le spectateur peut écouter avec Sarah – la romancière attablée à sa machine à écrire – le testament moral de ce jeune qui révèle ce que veut dire être homosexuel dans une société qui n'accepte pas la diversité<sup>13</sup>. Ce témoignage est finalement repris et transformé en fiction par la femme qui en tire le roman «Le nouveau venu»<sup>14</sup>, dont la rédaction/lecture permettra au groupe qui s'était divisé par cette intrusion de se recomposer. On repère la même primauté de l'écrit dans *La fille du RER* (2009) qui, tout en s'inspirant d'un fait divers réel – celui d'une fausse agression raciste ayant entraîné en 2004 un déchaînement médiatique et des emportements politiques –, se termine par l'intention de l'un des témoins de l'histoire d'en rédiger une œuvre de fiction : «Je prends des notes sur ce fait divers. Peut-être que j'en ferai un livre. J'ai déjà le titre : *Histoire d'un mensonge*»<sup>15</sup>, médite l'avocat Samuel Bleistein pendant qu'il marche dans la rue fournissant par cet intitulé une clé de lecture au public. Or, la conversion en écrit se limite parfois au seul manuscrit, notamment dans *Les témoins* où Marie avoue à Alex : «J'ai enregistré des conversations avec Juliette. Elle m'a raconté sa vie, enfin des morceaux, et... là je transcris, c'est un gros boulot. C'est pour ça que je m'enferme et j'ai bientôt fini»<sup>16</sup>. La transcription va cependant avoir un seul destinataire, Alex, à qui Marie la lègue avant de se suicider ; tous les deux sont en fait amoureux de Juliette qui leur échappe sur le plan aussi bien physique que psychologique et qu'ils peuvent finalement figer et maîtriser par l'écriture en rédigeant/lisant son histoire noir sur blanc.

12 Les intertitres des sept séquences sont : Prologue / Alex un an avant la mort de son frère / Marie la même nuit / Juliette six mois avant la mort d'Ivan / Justin deux jours plus tard à la montagne / Alex dix jours après l'incinération d'Ivan / Epilogue. Dans le prologue et l'épilogue l'énonciateur est Justin, l'enfant.

13 Cf. *Les témoins*, 1.36.02 – 1.36.46.

14 Cf. *ibidem*, 1.43.08 – 1.44.32.

15 *La fille du RER*, 1.32.10 – 1.32.15. Le titre proposé par l'avocat pourrait expliquer le film entier car, comme nous le prouveront ci-dessus, Téchiné lui-même déclare un sujet pour son film alors qu'il est en train de peindre une 'catastrophe amoureuse'.

16 *Les voleurs*, 1.33.16 – 1.33.27.

### 3. L'écart stylistique de l'énoncé filmique

La littérarité du discours filmique téchinéen ne concerne que le cadre énonciatif mais elle pénètre jusqu'au style de l'énoncé, soit dans sa forme monologique, soit dans la dialogique. Dans *Les témoins*, la garante de l'énonciation orale/écrite retrace les premières étapes de la maladie du jeune homosexuel : « Dans les jours qui ont suivi Manu a fait un test. Il ne comprenait pas la nature d'une maladie entourée d'un si grand mystère ; et puis la douleur est venue accompagnée de fièvre et de marques sur le corps. Alors Manu a décidé de rompre avec Meliès et de se terrer dans sa roulotte. Adrien avait beau insisté pour le soigner chez lui, Manu refusait sa compassion ; pour la première fois de sa vie il rêvait d'être invisible »<sup>17</sup>. La voix-off de la narratrice commente le plan de demi-ensemble de Manu essayant de faire de la gymnastique douce parmi les arbres aux feuilles mortes qui volent basses autour de lui. Son autorité énonciative s'appuie aussi bien sur le prestige de l'œuvre écrite que sur ses ressources, telles que l'emploi de l'imparfait de narration ou la métaphore animale introduite par le verbe 'se terrer'. Par ailleurs, on retrace également un style littéraire dans un trait pertinent de l'idiolecte téchinéen, voire la prédilection d'un rythme ternaire que l'on va analyser dans son art du portrait. Dans *Les voleurs* l'un des garants de l'énonciation, le flic Alex, peint en voix-off pour le public la nature de Justin, un autre des quatre narrateurs : « Il avait l'air d'un enfant sage, triste et poli » ; le rythme ternaire des adjectifs crée une harmonie qui traduit la mesure de cet enfant ultra-lucide témoignant d'une vision du monde différente de celle des adultes et représentant une figure assez fréquente dans le cinéma de Téchiné<sup>18</sup>. Également dans *Ma saison préférée*, avant de rompre avec son mari, Émilie lui explique que l'image qu'elle s'était créée de lui a changé avec le temps débutant par « Quand je t'ai rencontré je te trouvais clair, solide, rassurant... »<sup>19</sup> et renforçant par l'amplification de cette cadence majeure l'assurance qu'il lui inspirait. Parallèlement c'est dans *Les sœurs Brontë* dont Téchiné est aussi le dialoguiste et spécialement dans l'une des scènes-fétiche du cinéma téchinéen, le repas familial, que l'on repère encore ce rythme. Tout le texte filmique produit en fait chez les spectateurs un ressenti de distance et d'étrangeté par le registre très soutenu des propos et une conversation peu naturelle, sans chevauchements de paroles, ni de reformulations, ni d'hésitations. Dans un plan qui réunit à table les trois sœurs et leur frère, Charlotte demande à la cadette : « Comment sont-ils les Robinson ? »<sup>20</sup> ; à Anne de répondre selon un rythme ternaire reproduisant la même structure syntaxique : « Suffisamment cultivés pour apprécier nos talents, suffisamment intelligents pour ne pas nous casser les pieds et suffisamment généreux pour nous offrir un

<sup>17</sup> *Ibidem*, 00.47.56 – 00.48.20.

<sup>18</sup> Cf. notamment *Les égarés* et *La fille du RER*.

<sup>19</sup> *Ma saison préférée*, 00.37.05 – 00.37.11.

<sup>20</sup> Il s'agit de la famille chez qui Anne et Branwell vont travailler.



salaires convenables»<sup>21</sup>. Dans une époque où les procédés oraux tendent à envahir les livres et les journaux, Téchiné introduit dans la conversation des éléments empruntés à la langue écrite, à une expression ‘artiste’<sup>22</sup>. Alors que la langue écrite des belles lettres dégage le mot du concept pour le porter vers l’image, la littérarité du cinéma téchinéen réside dans le parcours envers : c’est l’image qui se fait langue. La littérarité étant fondée sur un emploi détourné de la fonction première, c’est par la stylisation verbale que Téchiné crée donc l’écart dans sa production cinématographique. La conversation entre les deux sœurs citée ci-dessus produit incontestablement un effet d’irréel qui s’oppose à l’effet de réel visé par le roman réaliste.

#### 4. L’intégration du discours d’autrui : de la citation à la transmigration d’un thème

Un autre niveau de ‘littérarité’ du cinéma téchinéen est à découvrir dans l’intégration de la parole d’autrui et dans la filiation à des sources littéraires. C’est par le recours aux études sur la traduction et à la sémiotique que nous allons analyser cet aspect, partant de la simple insertion du discours d’un autre jusqu’à arriver à une totale appropriation du message autrui et nous limitant à un seul exemple pour typologie. Abordons premièrement le cas de la citation dans *Rendez-vous*. Dans cette pellicule, l’éducation sentimentale de Nina, une jeune provinciale qui monte à Paris pour devenir comédienne, se fait dans la cruauté et le sadomasochisme : l’intrigue où Eros et Thanatos se fondent d’une sensibilité vive, physique et écorchée se termine sur un long arrêt d’image arborant la célèbre citation de l’Évangile de Saint Paul aux évocations gidiennes : « Si le grain de blé tombé en terre ne meurt pas, il demeure seul ; mais s’il meurt, il porte beaucoup de fruit. Jean, XII, 24–25 »<sup>23</sup>. Écrite en jaune sur le sombre décor de la première de *Roméo et Juliette* où Nina débute, cette citation, précède le générique final et suit l’intense séquence du rite de passage de la jeune fille vers l’âge adulte appuyée par le lyrisme poignant de la musique de Philippe Sarde<sup>24</sup>. Ce fragment de la tradition

<sup>21</sup> *Les sœurs Brontë*, 00.32.53- 00.33.04.

<sup>22</sup> Dans un entretien avec Marc Esposito, Téchiné explique « C’était passionnant de faire entendre une voix habituellement refoulée, ignorée, c’est-à-dire la voix de l’artiste, donc la voix de la singularité... Et là, c’était d’autant plus séduisant qu’il n’était pas question de l’artiste comme ‘grand homme’, mais de quatre types d’artistes tout à fait différents... Il y a l’artiste maudit, le frère donc, joué par Pascal Grégory. Il y a l’artiste arrivé, reconnu socialement, dans la figure de Charlotte, interprétée par Marie-France Pisier. Il y a l’artiste de génie, inaccessible, mythique, dans le personnage d’Emily, joué par Isabelle Adjani. Et il y a l’artisan modeste, Anne, qu’interprète Isabelle Huppert... » (<http://huppert.free.fr/presse5.html>).

<sup>23</sup> *Rendez-vous*, 1.21.25 – 1.21.35.

<sup>24</sup> Au cinéma la musique est surtout énonciative, n’étant pas entendue par les acteurs : souvent cet « arbitraire naturalisé » (MARIÉ, Michel; VANOYE, Francis. Comment parler la bouche pleine ? *Communications*, 1983, vol. 38, n° 1, p. 56) n’appartient pas aux sons intégrés à l’espace diégétique tout en étant conventionnellement accepté par les spectateurs. Inversement,

religieuse du Livre fournit finalement une clé d'interprétation aux spectateurs intégrant cette histoire froide, cruelle et mortifère dans la morale commune<sup>25</sup>.

Inversement l'intégration du discours d'autrui se situe à l'origine d'un autre projet filmique, *Les égarés*, voire l'adaptation du roman *Le garçon aux yeux gris* de Gilles Perrault qui retrace d'une écriture simple et vivante la relation singulière et sensuelle, dans le tumulte de la débâcle de 1940, entre une bourgeoise du XVI<sup>e</sup> arrondissement éprise de liberté et un adolescent d'un tout autre univers. Considérons de nouveau le portrait du héros; examinant le rapport entre la femme adulte et le 'nouveau venu', Gilles Perrault peint le jeune de seize ans par ces mots: «Même le physique du garçon la mettait mal à l'aise. Il n'était pas exactement laid. Une tête intéressante, les pommettes hautes, la bouche bien ourlée, la peau appétissante, [...] Quelque chose n'allait pas. Voilà: à seize ans, il n'avait pas l'air d'un adolescent...»<sup>26</sup>. Si l'on compare cette description avec l'incarnation du personnage dans le film, assurée par Gaspard Ulliel, on découvre une traduction littérale, mot-à-mot, ou mieux mot-à-images<sup>27</sup>. Pourtant ce qui intéresse Téchiné, c'est ailleurs, comme il l'explique lui-même dans les notes du réalisateur: «J'ai fait à partir du livre *Le Garçon aux yeux gris* un travail d'adaptation très libre. Ce qui m'a tout de suite séduit dans le roman de Gilles Perrault, c'est la situation, le noyau de l'intrigue qui peut se résumer à l'intrusion, en temps de guerre, d'un adolescent dans une cellule familiale, principalement une mère et son fils»<sup>28</sup>. Tout en acceptant pour la première fois de sa carrière un film de commande<sup>29</sup>, le cinéaste ne s'intéresse dans son œuvre qu'à un aspect particulier du texte-source, voire l'immixtion d'un étranger dans une cellule familiale aux équilibres bien consolidés, et il délaisse ou transforme bien des données de l'intrigue de Perrault. Pendant que la guerre s'efface pour créer une parenthèse édénique dans le huis clos où le groupe trouve un abri, le conflit se joue dans les consciences: une mère ayant perdu avec son mari ses repères recherche la normalité réapprenant à vivre, un enfant écorché par la mort de son père au combat cherche d'autres affections se tournant vers le mystérieux intrus, celui-ci, un jeune évadé d'une maison de correction, hors-la-loi et hors-la-société, profite de la confusion extérieure et intime pour s'intégrer à cette cellule familiale et, par elle, à la société toute entière; bref, dans le film de Téchiné tous les héros sont ou

---

dans les films de Téchiné la musique est souvent énoncive car elle a une influence directe sur le discours: elle est fréquemment entendue ou même produite par les héros.

25 Il serait intéressant d'étudier les rapports sigmatiques entre l'intrigue et le verset évangélique suivant, pourtant absent dans le film: «Celui qui aime sa vie la perdra, et celui qui hait sa vie dans ce monde la conservera pour la vie éternelle» (St. Jean, XII, 26).

26 PERRAULT, Gilles. *Le garçon aux yeux gris*. Paris: Fayard, 2001; cité par: <http://www.livresse.com/Bibliotheque/perrault-gilles/perraultgilles-garconyeuxgris.shtml>.

27 Le spectateur peut vérifier l'extraordinaire correspondance dans un plan montrant l'adolescent allongé sur l'herbe par une prise de vue vers le bas (*Les égarés*, 1.08.09 – 1.08.14).

28 <http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod/les-egares,12433-note-829>.

29 C'est le producteur Jean-Pierre Ramsay-Levi qui a sollicité André Téchiné pour réaliser *Les Égarés* à partir du livre de Gilles Perrault.

ont été des ‘égérés’. Cet intitulé témoigne, lui-même, du programme idéologique du film rassemblant tous les protagonistes sous une seule étiquette plurielle, alors que le titre du roman focalise par son singulier l’intrigue sur un héros: dans la pellicule, le jeune, inadapté avant la guerre, se trouve à l’aise dans le désordre du conflit et trouve sa place en qualité de mari-amant-père-grand frère dans une famille bien installée avant l’Occupation.

Par ailleurs, André Téchiné repère ses ‘nourritures littéraires’ dans des genres aussi différents que l’Evangile, le roman contemporain et la poésie classique. En effet, la fable de La Fontaine *Le chêne et le roseau*<sup>30</sup> fait l’objet d’une ‘transmutation’ dans *Les roseaux sauvages*, un film-portrait fin et sensible d’adolescents dans les années 60. Cette transformation de matière étant caractérisée d’après Umberto Eco par la co-présence de la source et de la cible<sup>31</sup>, la pellicule téchinéenne inscrit la fable dans son intrigue car elle est calligraphiée sur le tableau noir du cours de littérature française que suivent les héros et elle est récitée par l’un d’entre eux<sup>32</sup>. Pourtant la représentation ne se limite qu’à la simple évocation, elle fournit une clé d’interprétation au moins pour l’une des histoires racontées dans ce film collectif, celle d’Henri, un pied noir qui a quitté l’Algérie après la mort de son père, qui se révèle pro-OAS et se bat avec un copain dont le frère est mort dans le conflit algérien. Voulant l’aider à obtenir finalement son baccalauréat, le professeur de français remplaçant marié à une Algérienne le compare explicitement à l’un des antagonistes du poème dont il vient de proposer le commentaire: «Vous ressemblez au chêne de la fable, Mariani. Faites attention à vous»<sup>33</sup>, lui lance-t-il. Et la parabole de la destinée d’Henri change: révolté par le retrait de la France en Algérie, il veut mettre le feu à la cellule locale du Parti Communiste où il rencontre cependant une fille dont il est attiré. Il désiste alors de son projet initial et dort à la belle étoile sur un banc; à l’aube, pendant qu’il se réveille, il assiste de sa position allongée à un long plan s’étalant sur une rivière dont l’eau est ridée par deux embarcations qui se croisent<sup>34</sup>. Cette longue séquence apparemment privée de sens s’explique d’après nous par un nouveau renvoi à la fable de La Fontaine où le chêne dit au roseau: «Le moindre vent, qui d’aventure / Fait rider la face de l’eau, / Vous oblige à baisser la tête»<sup>35</sup>. Le pied noir n’est plus le

30 *Les Roseaux sauvages* est la version cinéma d’un téléfilm, qui avait pour titre *Le Chêne et le roseau*, commandé par la chaîne Arte à André Téchiné, pour la série *Tous les garçons et les filles de leur âge...* sur le thème de l’adolescence. Il devait comprendre une scène de boum, que Téchiné avait oublié et a ajoutée après coup.

31 Eco évoque l’exemple d’une chorégraphie sur la musique (cf. ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani, 2003, p. 325–327).

32 *Les roseaux sauvages*, 00.54.28 – 00.56.07.

33 *Ibidem*, 00.58.30 – 00.58.33.

34 *Ibidem*, 01.24.50 – 01.25.54.

35 La sémiologie filmique s’appuie sur la thèse de l’inégalité entre le plan et le mot et elle est traversée par un débat sur quelle est la forme linguistique que devrait revêtir la description exhaustive d’une image cinématographique; si une simple image filmique est clairement un tissu d’énoncés, en revanche une simple proposition narrative peut être véhiculée par une

chêne puisqu'il a accepté de baisser la tête et de trouver un compromis entre sa passion politique et l'amoureuse. L'analogie d'Henri avec le roseau est cette fois établie de façon subtile et implicite par la traduction 'déverbalisée' des trois vers du poète classique.

Les libertés que Téchiné s'accorde dans la traduction de la parole d'autrui atteignent sans doute leur apogée dans son dernier film jusqu'à présent, *La fille du RER*. Pour la réalisation de cette œuvre le cinéaste semble partir d'une pièce de théâtre écrite par Jean-Marie Besset dont le titre est *RER* et qui ne sera montée qu'en mars 2010 au Théâtre de la Tempête<sup>36</sup> : Besset s'y inspire de l'agression antisémite dans le RER D, inventée par une jeune femme le 9 juillet 2004 et soulevant une vague d'indignation dans les milieux politique et médiatique. Pourtant, même si Téchiné choisit le dramaturge comme co-scénariste, il n'est pas sollicité par les mêmes questions<sup>37</sup> : « La pièce de Jean-Marie Besset insinuait que la jeune fille était fascinée par la société du spectacle, qu'elle inventait ce mensonge pour devenir célèbre, pour qu'on parle d'elle. Cette lecture ne m'intéressait pas du tout. J'ai plutôt choisi l'interprétation contraire : elle ne se rend absolument pas compte de la gravité de ce qu'elle fait, de l'importance du retentissement médiatique qu'aura son geste et, lorsqu'il advient, ça lui fait très peur, elle voudrait que ça s'arrête »<sup>38</sup>. Cette 'histoire d'un mensonge' mystifie également ses sources et peut s'interpréter plutôt comme la 'transmigration' d'un thème qui consiste d'après Eco<sup>39</sup> à détourner un texte-source de sa fonction originare. Pendant la réalisation Téchiné se souvient en effet d'un paragraphe de *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes, voire *La catastrophe* : « Je n'ai pas relu ce texte au moment de l'écriture du film. Il m'est revenu en mémoire après. Et pourtant, c'est clair qu'il m'a travaillé »<sup>40</sup>. Dans ce passage Barthes décrit la séparation contre son gré d'un être aimé qui devient comparable avec la Shoah :

---

séquence d'images au montage complexe. C'est généralement une correspondance difficile à établir. (cf. CHÂTEAU, Dominique. Diégèse et énonciation. *Communications*, 1983, vol. 38, n° 1, p. 121–154). Pourtant dans ce cas, nous croyons pouvoir repérer l'énoncé correspondant.

<sup>36</sup> La pièce de Jean-Marie Besset sera présentée pour la première fois au public le 3 mars au théâtre Jean-Alary de Carcassonne, ville natale de l'auteur, avant les représentations parisiennes, au Théâtre de la Tempête, du 11 mars au 18 avril.

<sup>37</sup> Même si le film est divisé en deux chapitres *Les circonstances* et *Les conséquences*, il fuit l'aspect journalistique de l'article d'analyse aspirant à l'œuvre de fiction, comme le démontre le panneau qui précède le générique final : « Les personnages et événements décrits dans ce film sont totalement fictifs. Seul le point de départ de cette fiction s'inspire d'un fait divers réel. Dès lors, toutes similitudes entre des personnes existant ou ayant existé et les personnages du film seraient purement fortuites » (*La fille du RER*, 1.34.44 – 1.34.49).

<sup>38</sup> <http://www.lesinrocks.com/cine/cinema-article/article/la-fille-du-rer>.

<sup>39</sup> Umberto Eco identifie la 'transmigrazione' d'un thème dans une transformation de la modalité d'emploi : c'est « partire da un testo stimolo per trarne idee e ispirazioni onde produrre il proprio testo » (cf. ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani, 2003, p. 337–341).

<sup>40</sup> <http://www.lesinrocks.com/cine/cinema-article/article/la-fille-du-rer>.

«La catastrophe amoureuse est peut-être proche de ce que l'on a appelé, dans le champs psychotique, une situation extrême, qui est "une situation vécue par le sujet comme devant irrémédiablement le détruire"; l'image en est tirée de ce qui s'est passé à Dachau »<sup>41</sup>. C'est l'expérience que vit Jeanne : lorsque son compagnon la quitte, la douleur s'empare de la fille du RER. Dès qu'elle rentre chez elle, elle assiste avec sa mère aux archives du plan d'extermination des juifs transmis à la télévision et commentées en voix-off par un émissaire du Troisième Reich. Elle en est profondément bouleversée; son visage devient flou et épouse les contours de son identité. C'est à partir de ce trouble de l'image que son mensonge se met en marche : dans son esprit son statut personnel de martyr se confond avec le statut historique de victime du peuple juif; elle monte alors dans sa chambre et, froide et raide, elle s'automutile dessinant sur son corps des croix gammées<sup>42</sup>. Lisons Barthes : «[...] un jour, à la suite de je ne sais quel incident, je m'enferme dans ma chambre et j'éclate en sanglots : je suis emporté par une vague puissante, asphyxié de douleur; tout mon corps se raidit et se révolte: je vois dans un éclair coupant et froid, la destruction à laquelle je suis condamné»<sup>43</sup>. L'éclair coupant et froid de la révélation se matérialise dans la lame du couteau que Jeanne emploie dans le film pour la 'destruction totale d'elle-même'. Cependant le mensonge arrive jusqu'au bout : même si Téchiné considère comme Barthes «indécemment de comparer la situation d'un sujet en mal d'amour à celle d'un concentrationnaire à Dachau»<sup>44</sup>, il construit sans failles le scénario de sa mystification. Le texte barthésien l'a 'travaillé' entièrement et sans doute inconsciemment : «[...] Ces deux situations [la catastrophe amoureuse et la Shoah] ont néanmoins ceci de commun : elles sont, à la lettre, panique ; ce sont des situations sans reste, sans retour. Je me suis projeté dans l'autre avec une telle force, que lorsqu'il me manque, je ne puis me récupérer. Je suis perdu, à jamais»<sup>45</sup>. La projection de Jeanne en Franck est en effet absolue: dans l'une des scènes les plus réussies du film où les deux amoureux dialoguent via internet à propos d'un rendez-vous, Jeanne écrit «ok pour tout»; employant une graphie phonétisante, Franck répond «c quoi tout?» et la fille dévoile «c toi»<sup>46</sup>. La transmigration du thème de la catastrophe amoureuse assure finalement la cohérence du texte filmique, de cette histoire d'un mensonge apparemment immotivé.

41 BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977, p. 60

42 *La fille du RER*, 00.54.08 – 00. 56.49.

43 BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977, p. 59.

44 *Ibidem*, p. 60. «Il y a quelque chose d'obscène, c'est vrai, dans ce rapprochement, ajoute Téchiné. Mais j'ai voulu montrer comment l'identification à la plus grande des injures de l'Histoire pouvait devenir le seul rempart contre la désagrégation psychique» (<http://www.lesinrocks.com/cine/cinema-article/article/la-fille-du-rer>).

45 BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977, p. 60.

46 *La fille du RER*, 00.20.27 – 00.20.37.

## 5. En guise de conclusion

Du cinéma d'André Téchiné<sup>47</sup>, on a souvent valorisé les qualités romanesques : son habilité dans la construction des récits, son aptitude à créer des personnages vivants et profonds, son sens de la mise en scène, sa tendance à l'autobiographie ou sa 'picturalisation' des éléments naturels. Cependant la critique a également signalé chez lui une vraie préoccupation réaliste, un désir résolu de rendre compte de l'actualité sociopolitique de son pays et de son temps. Or, l'éclectisme méthodologique que nous avons voulu créer a permis de révéler la vocation énonciative téchinéenne de témoignage la conjuguant avec son penchant pour la fictionnalisation du récit au détriment du régime énonciatif documentaire et d'isoler quelques traits de la littérature de sa filmographie, tels que la réitération d'un rythme ternaire dans les dialogues ou bien les sources littéraires qui nourrissent en profondeur l'imaginaire téchinéen. Il serait encore intéressant d'étudier l'immixtion dans le discours de Téchiné d'autres régimes énonciatifs, tels que le théâtral, l'épistolaire, le musical... Mais les limites de cette étude n'en font qu'une ébauche de l'application de la méthode d'analyse que nous avons voulu présenter sans en privilégier aucune dimension ; nous venons d'aborder des pistes de lecture que chacun serait libre de s'approprier.

## Bibliographie

- BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977.
- BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 1966, vol. 8, n° 1, p. 1–27.
- CHÂTEAU, Dominique. Diégèse et énonciation. *Communications*, 1983, vol. 38, n° 1, p. 121–154.
- COSTEIX, Éric. *André Téchiné: Le Paysage Transfiguré*. Paris: L'Harmattan, 2008.
- ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani, 2003.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. Le film, un fait social. *Réseaux*, 2000, vol. 18, n° 99, p. 13–47.
- HOEK, Léo. *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. La Haye: Mouton, 1981.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *La conversation*. Paris: Seuil, 1996.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Le discours en interaction*. Paris: Armand Colin, 2005.
- LEDERER, Marianne. *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*. Paris: Hachette, 1994.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Initiation aux méthodes d'analyse du discours*. Paris: Hachette, 1976.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris: Hachette, 1987.
- MAINGUENEAU, Dominique. *L'analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*. Paris: Hachette, 1991.
- MARIÉ, Michel; VANOYE, Francis. Comment parler la bouche pleine? *Communications*, 1983, vol. 38, n° 1, p. 51–77.
- METZ, Christian. Le cinéma : langue ou langage. *Communications*, 1964, vol. 4, n° 1, p. 52–90.
- PERRAULT, Gilles. *Le garçon aux yeux gris*. Paris: Fayard, 2001.

<sup>47</sup> Deux sont aujourd'hui les monographies concernant la production cinématographique de Téchiné: PHILIPPON, Alain. *André Téchiné*. Paris: Cahiers du Cinéma Livres, 1988; et COSTEIX, Éric. *André Téchiné: Le Paysage Transfiguré*. Paris: L'Harmattan, 2008.

PHILIPPON, Alain. *André Téchiné*. Paris: Cahiers du Cinéma Livres, 1988.  
RIFFATERRE, Michael. *La production du texte*. Paris: Seuil, 1982.

### **Abstract and key words**

On the basis of a certain lack of linguistic studies on movies, the aim of this paper is to build an eclectic methodological approach based on an original blending of tested methods (discourse analysis, conversation analysis, titrologie, translation studies), applying it to André Téchiné's cinema.

Filmic discourse; André Téchiné; intertextuality; enunciation; verbal stylization

