

# LITTERATURE ET CINEMA\*

Ahmet GÖGERCİN\*\*

## EDEBİYAT VE SİNEMA

### ÖZET

*Sinemanın 1895'te, Lumière kardeşler tarafından icadı sadece görsel sanatlar üzerinde değil, edebiyat dahil olmak üzere, tüm sanat dalları üzerinde önemli bir etki yapmış, bu sanatlarda hem biçim hem de içerik düzleminde önemli değişikliklere neden olmuştur. Yazarların bir çoğu sadece sinema için yazılar, senaryolar yazmakla kalmamış bizzat kendileri kamera arkasına geçerek film yapmaya çalışmışlardır. Bununlada kalmamış, bazı yayıncılarla elbirliği ederek her iki sanat dalının keşiştiği yeni bir tür yaratabilmenin yolunu aramışlardır. Bu çabaların sonucunda, 'romancinéma', 'Cinario', 'romans cinéoptiques' gibi edebi koleksiyonlar ortaya çıkmış, gelecekte Alain RobbeGrillet'in 'cinéroman'larına giden yolu açmışlardır. Zaten RobbeGrillet'in kuramcısı olarak ortaya çıktığı 'Yeni Roman' akımının ortaya koyduğu eserler bazı eleştirmenlerce 'sinematografik romanlar' olarak değerlendirilmiştir. Bu akıma üye yazarların çoğunluğunun edebiyat için olduğu kadar sinema için de çalışmaları, hatta RobbeGrillet ve Duras gibi, bizzat kendilerinin film çevirmeleri bu tezi doğrular gözükmektedir. Sonuç itibariyle, bütün bu çabaların sonucunda edebi eserlerin yapısında önemli değişiklikler meydana gelerek günümüzün sinematografik olarak nitelendirebileceğimiz görsel romanları, öyküleri hatta şiirleri oluşmuş ve bunun sonucunda da okuyucu geleneksel konumundan sıyrılarak seyirci koltuğuna geçmek zorunda kalmıştır.*

*Anahtar Kelimeler : Edebiyat ve sinema, çağdaş roman, Yeni Roman, ciné-roman*

## LITERATURE AND CINEMA

### ABSTRACT

*The invention of cinema by Lumière Brothers in 1895, had an effect not only on visual arts but on every branch of art, including literature, as well, and caused significant changes both in form and content of these arts. Many of the authors not only wrote articles or screenplays for cinema, but also tried to film personally behind camera. They were not contented with that and so some of the authors and publishers, in cooperation, tried to find a way of creating a new kind in which both of the arts intersect. In the consequence of those efforts, literary collections like 'romancinéma', 'Cinario', 'romans cinéoptiques' emerged, and opened a way through Alain Robbe-Grillet's 'ciné-roman' in the forthcoming days. Anyhow, the works of art of the trend of 'Nouveau Roman' of which Robbe-Grillet occurred as the theorist were defined as 'cinematographic novels' by some of the critics. The majority of the authors, who are the members of this trend, have works for cinema as well as for literature. Moreover, this thesis seems to be confirmed by the fact that Robbe-Grillet and Marguerite Duras personally made films. In conclusion, considerable changes have occurred in the construction of the novel in the consequence of those efforts and visual novels of our time which can be described as 'cinematographic' have come into existence and as a result of this, having got out of the traditional situation, the reader has been forced to take up the position of the audience.*

*Key words : literature and cinema, contemporary novel, New Novel, ciné-roman*

### I) La naissance d'un art nouveau

Le 28 décembre 1895 est accepté aujourd'hui comme l'anniversaire de l'art du cinéma. Car, les frères Lumières réalisent ce jour-là, la première projection cinématographique dans un café à Paris. Ce film de demie minute étonne infiniment tout un public qu-i s'est habitué jusqu'alors, à des représentations théâtrales. C'est parce que c'étaient des ombres en mouvement qu-i constituaient le spectacle, alors que le thé-

âtre bénéficiait de l'homme vivant et des objets réelles.

Dans ce moment très privilégié où la première projection cinématographique était réalisée, les gens qu-i remplissent le café vivent quelques secondes de miraculeux. Un grand train noir s'avancait vers eux, et des messieurs et des mesdames peuplaient autour de lui. On dirait que ce train qu-i fonce à toute allure allait percer l'écran. Ceux qu-i se trouvent, en ce mo-

\* Le premier chapitre revu de la Thèse de Doctorat, Gögercin Ahmet, La Technique Cinématographique dans les Romans de Marguerite Duras, S.Ü. Sos. Bil. Enst., Konya, 2000.

\*\* Arş. Gör. Dr., S. Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi.

mentlà, devant l'écran, ont peur, paniquent et tentent de fuir. "Dès ce momentlà, dit Andrey Tarkovsky, naît l'art du film" (Tarkovski 1992).

Au début, il va de soi que les réalisateurs de cette première projection cinématographique ne voient aucun avenir artistique dans cette invention, et la considéraient comme un simple divertissement et un moyen de gagner de l'argent. "Aux premiers jours de son existence, affirment les écrivains d'un ouvrage collectif sur l'esthétique filmique, le cinéma n'était pas destiné à devenir massivement narratif. Il aurait pu n'être qu'un instrument d'investigation scientifique, un outil de reportage ou de documentaire, un prolongement de la peinture, voire un simple divertissement forain éphémère. Il avait été conçu comme un moyen d'enregistrement qui n'avait pas vocation de raconter des histoires par des procédés spécifiques" (Aumont et ses amis 1999). De même, Jean Bloch Michel écrit que "longtemps, personne n'a(vait) cru que le cinéma serait jamais autre chose qu'une distraction de foire, une 'attraction'" (Michel 1963).

Par dessus le marché, le père Lumière pensait que leur invention n'avait aucune valeur matérielle. Quand l'un des premiers grands cinéastes, Méliès voulait obtenir les droits de vente de l'appareil dit 'cinématographe', le père Lumière le refuse et lui dit: "Le jeune homme, vous devez me remercier plus tard pour cette réponse négative. Cette invention n'est pas à vendre, mais si je vous le vends, cela causera votre déception" (Makal 1996). Et son fils Auguste Lumière déclarait alors que son "invention pourrait causer pendant un moment la curiosité, mais qu'elle n'aurait aucune valeur matérielle" (Makal 1996). Mais, au contraire, grâce à des dizaines d'opérateurs, formés par Louis Lumière, cet appareil s'est répandu dans le monde tout entier plus vite qu'on le croit. Ils ont réussi à imposer le mot 'cinématographe' à la majorité des peuples pour désigner ce nouveau spectacle. Dans une dizaine d'années, quelques patrons de firmes de produits photographiques et quelques artistes, comme Georges Méliès, Charles Pathé et Léon Gaumont, qu-i se sont consacrés à cet art, ont frayé la voie conduisant à la formation d'un art nouveau. Et considérée au début comme un moyen de gagner d'argent, cette nouvelle invention a enthousiasmé tout de suite tous les habitants de notre terre.

Comment ce nouveautrouvé, dit 'cinématographe' a-t-il enthousiasmé, dès qu'il est né, tous les gents, tous les intellectuels? Quelles raisons résidaient dans le fond de cette acceptation sans hésitation? Il faut ajouter tout de suite que cet art, considéré par la majorité tout neuf, ne fût pas tout à fait sans précédent. Depuis l'homme primitif, l'origine de cet art vivait dans les esprits. Dans l'âge primitif, l'homme cherchait à peindre les images des animaux qu'il avait chassés sur les murs de la caverne où il vivait. Et on voit, presque dans chaque culture mondiale, des arts locaux qu-i consistent en des jeux d'ombres et de lumières comme le célèbre spectacle populaire 'Hacivat et Karagöz' chez nous. Talat Sait Halman défend même qu' "on peut détecter dans ce genre d'écran blanc peuplé de personnages en deux dimensions et animés par des événements de la vie réelle et imaginaire, certains éléments précurseurs du cinéma" et que, "grâce à des dizaines de silhouettes pittoresques manipulées comme des marionnettes plates derrière un écran blanc, cette forme de spectacle d'ombres comiques fut le précurseur du cinéma d'animation et tenait du feuilleton télévisé." (Halman 2000). Prenons finalement l'exemple de la célèbre allégorie de la caverne de Platon: dans les livres VI et VII de La République, le philosophe de l'Age Antique décrit des gens enchaînés dans les corridors obscurs d'une caverne. Leur vision est bien restreinte, et ils sont liés les uns aux autres de telle sorte que leur perception ne consiste qu'à un mur de caverne où se projectent des ombres d'hommes, d'animaux et d'objets qui passent devant un feu d'une grande luminosité. A la fin, un de ces individus enchaînés s'échappe de la caverne et rejoint la lumière du jour. C'est pour la première fois qu'il voit le monde réel, et il comprend que toutes les choses qu'il a vues jusqu'alors, n'étaient que des ombres de celles du monde réel. Il retourne tout de suite à la caverne pour raconter à ses amis tout ce qu'il a vu dehors, et pour leur dire que le monde réel les attend s'ils arrivent à se délibérer de leurs chaînes. L'évasion de l'homme enchaîné vers la lumière symbolise la transition du monde faux au monde réel, c'est-à-dire à "l'être absolu et parfait platonicien" (Platon 1995).

Cette allégorie platonicienne nous rappelle sans doute le cas des spectateurs dans une salle obscure du cinéma. Pendant la projection, ils s'éloignent du monde réel et se font entrer dans

le grand écran en s'identifiant avec des stars du monde des rêves. Pour qu'ils reprennent conscience de leur réalité, il leur faut sortir de la salle noire, et se retrouver à nouveau dans le milieu lumineux du monde réel qu-i est trop différent de celui qu'on a décrit dans les films. L'un des plus grands critiques du monde cinématographique, André Bazin décrivait, à juste titre, l'art cinématographique pour pouvoir exprimer l'importance du cinéma dans la vie moderne comme "la cérémonie de la religion des ombres" (Yalsızuçanlar 1998). Selon lui, des milliers d'hommes allaient chaque jour à des milliers de salons du cinéma comme on allait à l'église, et ils en sortaient enfin avec de nouvelles expériences spirituelles.

En outre, Bergson fait ressembler le système cinématographique au mécanisme de la pensée. Selon lui, le mécanisme de la conscience humaine est analogué à l'animation technique des images. "Tel est l'artifice du cinématographe, disait-il, et tel est aussi celui de notre connaissance. Au lieu de nous attacher à devenir intérieur des choses, nous nous plaçons en dehors d'elles pour recomposer leur devenir artificiellement" (Bergson 1945). Et à partir de "vues quasi instantanées de la réalité fugitive, ajoutait-il, il en construit une vision impersonnelle, abstraite et simple, où c'est le mouvement en général qu-i s'exprime" (Clerc 1993).

De ce point de vue bergsonien, le cinéma ressemble beaucoup au rêve. Comme dans nos rêves, le cinéma aussi n'a pas de limites, il s'ouvre à l'infini. Des images très différentes et parfois illogiques se juxtaposent et forment un ensemble de 'spectacle'. "Le cinéma est une complexité des rêves" disait un critique turc de cinéma (Dorsay 1997). Et Cocteau dit que "le cinéma est une pensée devenue forme" et ajoute qu'il est "une magie où nombreux d'hommes voyaient, en même temps, le même rêve" (Cocteau 1959).<sup>1</sup> Le cinéaste surréaliste Bunuel aussi fait ressembler la situation de l'homme pendant la projection du film à "celui qu-i rêve et qu-i est à mi-sommeil" (Uğurlu 1992).

A la fois écrivain et cinéaste, Jean Cocteau déclare encore que "le cinéma, utilisant la réalité, rend le surréel, réel" (Cocteau 1959). Ceux qu-i se trouvent face à un film peuvent voir leur réalité projecter sur l'écran grâce aux procédés surréalistes. C'est le lieu où sont devenues visibles et concrètes les pensées et les aspirati-

ons des hommes. En 1946, Léon Moussinac disait que "le cinéma convenait surtout à l'affirmation des aspirations de l'homme moderne et à l'interprétation de la vie mécanique et active de ce temps, et que la vie moderne, avec son champ nouveau de valeurs changeantes, ne pouvait être transposée dignement que par un instrument maître de la simultanéité et de ses mystères" (Moussinac 1946). Comme l'a bien constaté Selahattin Eyuboğlu, "L'Europe a découvert le cinéma, parce qu'elle le cherchait depuis 500 ans. Les évolutions dans tous les arts plastiques étaient toujours vers lui. Etant en vérité statiques, les arts comme la peinture et l'architecture voulaient être mouvementés et pénétrer leurs thèmes dans le déroulement du temps" (Eyuboğlu 1997). D'ailleurs, n'était il pas "l'héritier du théâtre et de la littérature?" (Bazin 1995).<sup>2</sup>

De nos jours, avec les développements techniques dans la science, la vitesse de l'écoulement de la vie a bien augmenté, et beaucoup d'hommes ont commencé à chercher d'autres moyens artistiques pour s'exprimer et pour satisfaire leur goût. Car, la fixité accablante, les longues descriptions ennuyeuses, les images à peu près complètes de la vie comme chez Balzac et Flaubert ne pouvaient plus répondre à leurs besoins littéraires, modifiés par la révolution industrielle et technique.

C'est peut-être le 'lieu noir' du cinéma qu-i attire le plus les hommes de l'âge moderne. Ceux-ci, accablés par les travaux et restés seuls dans ce milieu d'incommunication, y vont plutôt pour se reposer en se cachant. Car, ils ne sont pas obligés, dans cette salon de projection, de contrôler leurs comportements, et ils peuvent agir comme ils veulent. Ils peuvent y réfléchir, rêver ou pleurer. Certains héros romanesques s'abritent souvent dans les salles noires des cinémas et se laisse lâcher en pleurant (ceux par exemple d'Un Barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras).

Il ne faut pas oublier aussi la négligence qu-i met au monde ce nouveau art. Tarkovsky déclare que "la naissance d'un art est toujours le résultat d'une négligence idéale" et que "sa raison d'être est de refléter une dimension non comprise et inexprimée du monde" (Tarkovski 1992). Cette conception d'art du cinéaste russe semble affirmer l'idée de Léon Moussinac. Selon lui, avec tous ses caractéristiques, cet art

qu-i est le résultat d'un parcours permanent "joue un grand rôle à souligner les grands problèmes desquels l'humanité d'aujourd'hui souffre" (Tarkovski 1992).

On sait que depuis l'antiquité, les arts visuels comme la peinture, l'architecture et la sculpture ont joué toujours un grand rôle sur le développement des goûts esthétiques. A la fin du XVI<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> siècle, c'était la découverte de la photographie qu-i a pris le rôle de continuer cette mission de visualité. Il est certes que l'influence de la photographie se montre clairement dans beaucoup d'oeuvres littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle. Les critiques découvrent le plus souvent cette influence dans les oeuvres de Balzac, Flaubert ou Zola... Dans *Salammbô* de Flaubert par exemple, la plupart des textes ressemblent, comme le disait R.M. Albérès, à "l'état final d'un scénario, et Hamilkar est présentée comme une star" (Albérès 1962).

De nos jours aussi, avec les développements incroyables dans l'âge d'ordinateur, le monde avide d'innovations exige de nouvelles activités artistiques autre que les précédents. Naturellement, avec les changements dans les goûts, leur conception esthétique montre une évolution. Et, bien naturellement les enfants d'aujourd'hui, élevés dans un milieu où dominent les machines électroniques comme la télévision ou l'ordinateur voudront, dans l'avenir, des moyens et des activités autre que ceux dont nous disposons aujourd'hui.

## II) La période du 'théâtre filmé'

Il est vra-i qu'il n'y a aucun art qu-i soit né tout à fait indépendant des autres arts. Tous les arts, comme peinture, architecture, théâtre ou littérature, vivent ensemble et se font éclairer les uns les autres comme les étoiles. On peut voir clairement l'influence de l'art gothique par exemple, dans beaucoup d'oeuvres littéraires. Et à partir du XX<sup>e</sup> siècle, beaucoup de romans portent la trace de l'art poétique. Ils peuvent être lus désormais comme un poème aussi. Et au contraire, le poème aussi a changé de caractère et devenu narratif. Les oeuvres des poètes turcs comme Orhan Veli Kanık et Nazım Hikmet en sont les meilleurs exemples. Certains romans aussi de Marguerite Duras se rapprochent d'une certaine poésie et de la musicalité en conciliant lyrisme et simplicité elliptique. Dans un entretien, elle déclare

qu' elle ne pense pas que "son roman *Détruire ditelle* soit un roman du tout, mais un poème" (Vircondelet 1972) et ajoute que "Abahn Sabana David, Moderato Cantabile et Le Viceconsul sont des poèmes, qu'ils sont faits comme des poèmes" (Vircondelet 1972) Grâce au rythme et à la répétition consciente de certains mots qu-i donnent à l'écrit un ton musicale et poétique, ces oeuvres peuvent être lues également comme des poèmes.

Le 7<sup>e</sup> Art aussi est venu au monde artistique comme un résultat d'une évolution dialectique dans les autres arts. Surtout, les conditions techniques ont forcé le cinéma, au début, à vivre dans un milieu restreint. C'étaient, avant tout, le lieu et les possibilités du théâtre. Dans les premières années de sa naissance, il a dû utiliser, faute de mieux, les procédés dramatiques. Presque tous les films produits respectaient l'unité de lieu, de temps et d'action qu-i est propre, en fait, au théâtre classique. C'est pourquoi-i il a dû rester longtemps comme "une photographie mouvementée" (Uğurlu 1992).

L'un des premiers génies du cinéma, Georges Méliès a réussi à confondre ces deux arts en employant systématiquement les moyens du théâtre: scénario, acteurs, décors, maquillages, costumes, division en scènes et en actes etc (Scognamillo 1997). Toutes ces acquisitions demeurent aujourd'hui-i sous de diverses formes.

Aujourd'hui, beaucoup de critiques et cinéastes pensent que c'est cette souveraineté du théâtre sur le cinéma qu-i l'a empêché d'être un art indépendant. Tarkovsky disait que "le cinéma a été employé longtemps comme un réfrigérateur simple mais attirant du théâtre" (Tarkovski 1992). C'était parce que, presque dans vingt ans, toutes les oeuvres classiques, romanesques et dramatiques, ont été filmées. Comme affirmait Orsan Welles "le théâtre était le seul grand sujet au cinéma" (Estève 1987). Le cinéma n'a pas réussi longtemps de ne pas être "idiotement esclave" du théâtre (Canudo 1997). A ce propos, les écrivains de *L'Esthétique du Film* écrivaient que "les premiers 'films d'art' qu-i se contentaient pour une large mesure d'enregistrer un spectacle théâtral ne comportaient que peu d'éléments spécifiquement cinématographiques, hormis l'image mouvante enregistrée mécaniquement", et que "le 'matériel' enregistré n'avait, lui, rien ou presque de cinématographique" (Aumont ve ark. 1999).

Il est indéniable que, même aujourd'hui, parmi les moyens d'inspiration favoris du cinéma, c'est le théâtre, après les romans, qui vient à l'esprit. Les oeuvres théâtrales des siècles passés, comme celles de Shakespeare par exemple, continuent encore à inspirer les cinéastes. S'il faut en donner un exemple, Hamlet a été filmée plus de cinquante fois.<sup>3</sup> Les autres oeuvres de l'auteur anglais aussi ont été adaptées plusieurs fois au grand écran. Cependant, le caractère cinématographique de l'oeuvre est très important. Il est vra-i que les oeuvres de Shakespeare sont bien de caractère cinématographique. Aujourd'hui beaucoup de critiques littéraires ou cinématographiques sont d'accord sur ce point. Et même, on dit que Shakespeare serait, s'il vivait aujourd'hui, "le scénariste le plus connu du monde" (Şener 1976). Mais tout cela ne change pas la réalité que le cinéma a servi longtemps comme "la pièce de rechange du théâtre" (Pudovkin 1995).

Le cinéma est, sans doute, l'art le plus frappant de notre temps. Il est vra-i qu'aujourd'hui, beaucoup de gens ont mal à se souvenir des noms et des aspects physiologiques des personnages d'un roman ou d'une pièce de théâtre, alors qu'ils peuvent s'en souvenir facilement ceux d'un film. Un Maryline Monroe, un Ingrid Bergman ou un Robert de Nero sont beaucoup plus connus qu'un père Goriot, un Julien Sorel ou un autre héros littéraire. L'un des théoriciens du Nouveau Roman, Alain RobbeGrillet aussi disait un jour: " Or, ce que je constate de plus en plus dans les générations plus jeunes, c'est une passion pour le cinéma plus forte que pour la littérature. Je me rappelle les discussions passionnées que l'on avait sur Godard à l'époque de sa 'mode'" (Ricardou 1972). Cette phrase aussi de Talat Sait Halman confirme bien RobbeGrillet: "Aucun autre moyen d'expression n'attire plus l'attention, on ne s'absorbe dans aucune distraction plus que dans le cinéma. C'est le sultan régnant de la République" (Halman 2000).

De ce point de vue, le cinéma a une fonction de faire connaître ces personnages inconnus au monde. Un Meursault, héros peu connu de Camus sera, après une adaptation bien réussie, très connue dans le monde entier, et enregistrée en mémoire avec des images inoubliables. En 1938, Paul Achard constatait: "Des silhouettes cinématographiques se sont multipliées autour de nous; elles peuplent les rues, les maisons,

les familles; le 'type' Hollywood circule partout: une race nouvelle nous environne. Greta Garbo a eu plus d'influence sur l'âme féminine que n'en ont eue tous les psychologues du monde réunis" (Clerc 1993).

Le cinéma, c'est un monde des rêves. Il est sans limites. Tout y est possible. Un fait impossible à réaliser dans la vie réelle est possible sur l'écran. Et c'est sans doute un art malgré tous ses défauts. Mais pour que le cinéma soit un véritable art, "il faut, d'après Pudovkin, qu'il puisse avant tout se libérer des autres arts qu-i sont étrangers à lui" (Pudovkin 1995). Malgré tout, il faut ajouter que quelques cinéastes comme Alain Resnais ou Orson Welles ne peuvent pas nier l'importance du théâtre pour eux. Resnais dit qu'il ne voit pas d'opposition, entre 'théâtralité' et 'cinématographie'. "J'ai toujours reconnu, ajoute t il, l'importance à la fois de l'image (j'a-i subi l'importance du cinéma muet) et du langage (j'aime le théâtre de Giraudoux et de Pirandello). Pour moi, il n'y a qu'une seule primauté: celle du spectacle" (Estève 1987). Son film Mélo est, à cet égard, une grande réussite de théâtralité. Orson Welles aussi utilise souvent des structures dramatiques, et construit son récit cinématographique "en explorant, à travers le viseur de la caméra, le registre de 'théâtralité' discernable au coeur des conduites humaines" (Estève 1987).

### III) Les efforts d'inventer un genre nouveau: 'romancinéma', 'cinario', 'romans cinéoptiques', 'cinéroman'

La naissance du cinéma a été un grand changement dans la vie littéraire. Le parcours des auteurs a tout de suite changé de direction et pris une autre qu-i est celle du 7e Art. Presque tous les écrivains du début du siècle se sont donnés à exploiter cet art nouveau. Par ailleurs, les premiers cinéastes, surtout ceux de la France, étaient des écrivains.

Il est remarquable qu'au commencement de cet art, les écrivains de l'époque ont cherché à romancer les films populaires. On appelait ces romans sous des noms divers: 'cinéroman' (que, trente ans après, RobbeGrillet empruntera pour désigner une partie de ses oeuvres), 'romanfilms' et surtout 'romancinéma'. C'étaient plutôt des films à épisodes imités du romanfeuilleton qu-i est très populaire à l'époque. Ce système, transposé aux EtatsUnis avec le suc-

cès revient en France. Ces romans et ces films paraissent, simultanément, sous la forme de film à épisode et celle de feuilleton (Les Mystères de NewYork par exemple). A ce sujet Maurice Dubourg écrivait: "Alors que le roman populaire se mourait en 1914, le cinéroman lu-i apportait un souffle nouveau grâce auquel il allait retrouver une nouvelle période de prospérité. Après 1918, dans l'euphorie de la paix retrouvée et d'un immense public revenus des tranchées, le genre s'établit en maître sur tous les écrans" (Clerc 1993).

Ces adaptations romancées sont publiées dans le but d'inciter le public à voir le film, à acheter l'hebdomadaire où on peut voir le film regardé au cinéma en lisant l'histoire racontée en mots, et à la fin à acheter le volume correspondant.

Tous ces travaux d'adaptation romancée de film avaient pour but en effet, de permettre aux spectateurs de relire les scènes qui défilent pendant la projection trop rapide et de saisir tous les détails signifiants. On sait que, dans cette époque, les hommes n'étaient pas trop habitués au spectacle cinématographique. Et de temps en temps quelquesunes des scènes significatives leur manquaient. Ces adaptations romancées étaient avant tout un guide utile pour compléter leur compréhension sur le film.

S'il faut donner quelques exemples à ces adaptations romancées, J'accuse, adaptation de JeanClaude Carrière d'après le film d'Abel Gance, L'Alibi de Raymond Varinot, adapté d'après le film de Pierre Chenal et La Bataille du rail, adaptée par René Clément et Claude Audry sont les meilleurs exemples. Dans ces adaptations romancées, on donne une grande importance aux mimiques et aux jeux des scènes. C'est parce que ces films étaient muets. Un autre caractéristique important de ces romans étaient la brièveté des phrases, la focalisation sur la description d'un phénomène extérieur et le rythme rapide. On sait que ces caractéristiques sont propres au scénario. Examinons le court paragraphe que nous avons extrait de La Bataille du Rail, adaptation romancée par René Clément: à première vue, la brièveté des phrases et la rapidité dans le rythme du texte nous frappent; à travers une narration elliptique, l'image concernant la scène en question et le son de l'eau qu-i bout dans le tender de la locomotive sont synchronisés comme dans une narration scripturale, et l'auteur se contente de narrer seulement un épisode unique et évite des explica-

tions concernant les psychologies des personnages, les comparaisons avec d'autres scènes antérieures ou les événements se passant ailleurs en même temps que ceux qu-i se passent sur le quai:

« L'officier hésite. Le soldat l'interroge du regard. Le mécanicien et le chauffeur attendent. Pendant une immense seconde, tout reste en suspens. On n'entend que l'eau qu-i gronde dans le tender. Alors, l'officier agite la main. L'eau s'arrête. Le couvercle se referme. Le train repart ». (Clément 1949)

En 1925, les éditions Gallimard présentent une nouvelle collection intitulée 'Cinario' dont le but était inverse de celui-i des 'romancinemas', c'està dire des adaptations romancées. Ce sont des écrits composés pour l'écran. On définissait alors cette série de romans qu'est 'Cinario', comme "une collection aimable et commode de sujets spatialement composés pour l'écran et conçus dans une forme qu-i s'apparente au langage cinématographique" (Clerc 1993). Dans cette collection, on n'a pu publier que cinq volumes.<sup>4</sup> Le but de cette collection était de créer un genre nouveau mixte du scénario et du roman et de rendre lisible la technicité du cinéma en empruntant les moyens de l'écrit. Cette technique cinématographique qu'on tâche de rendre lisible dans une oeuvre romanesque, consistait pour la plupart dans la succession des images, c'està dire l'art de montage, et de la rapidité dans l'action. Un autre but des efforts de Gallimard était de permettre au lecteur d'imaginer son propre film sans avoir vu la projection. De ce point de vue, les oeuvres parues dans cette collection sont proches aux 'cinéromans' de RobbeGrillet, publiés vingt ans après de cela.

La Librairie Gallimard explique les intentions de ses auteurs ainsi: "Cinario signifie cinésécenario, scénario de cinéma. Jusqu'à ce jour, le cinéma a emprunté ses sujets à des genres divers (roman, nouvelle, théâtre) qu-i conviennent mal à sa technique et à son esprit. Il n'a pas de littérature propre. Le but de cette collection est de créer une écriture convenable à l'essence du cinéma. A une forme d'art, nouvelle doit s'adapter une pensée nouvelle exprimée dans une forme nouvelle. La recherche de la formule de 'l'écrit pour le cinéma' passionne de nombreux auteurs. Il sera intéressant de voir comment chacun avec son esprit et son tempérament propre contribuera à la mettre au point"

(Clerc 1993).

La librairie Gallimard ne publie que cinq volumes de la collection Cinario, mais les efforts de créer un genre nouveau en utilisant les moyens du cinéma et du roman ne cessent pas. Un autre éditeur s'intéresse à cette tentative interrompue de Gallimard et publie les oeuvres du théoricien Alfred Machard.<sup>9</sup> Il nomme sa tentative comme 'roman cinéoptique'. L'importance de ces romans dit 'cinéoptiques' vient de ce qu'ils sont les premiers exemples de réflexion systématique sur les moyens du roman et du cinéma. Il critique vivement les adaptations romancées qu'on appelle 'romancinéma'. Son aspiration est, faisant cela, de mettre le lecteur dans la même situation que le spectateur. Pour cela, il défend à adopter les moyens cinématographiques. C'est grâce à l'art de l'ellipse et du montage qu'il cherche à "retrouver littérairement des équivalences cinématographiques" (Clerc 1993).

C'est surtout Alain RobbeGrillet qui a eu "le mérite d'avoir le premier tenté de pousser jusqu'à leur limite extrême ces variations scripturales autour d'un texte iconique, à venir ou déjà présent, et de les avoir livrées telles qu'elles à la publication sous le titre renouvelé de 'cinéroman' " (Clerc 1993). Nous pouvons dire que les 'cinéromans' d'Alain RobbeGrillet sont le dernier étape d'une évolution dont les autres étapes sont les 'romancinéma', la collection 'Cinario' de Gallimard et les 'romans cinéoptiques' d'Alfred Machard.

Le but de RobbeGrillet en composant ces 'cinéromans' était de "fournir au spectateur une analyse détaillée d'un ensemble audiovisuel trop complexe et trop fugitif pour être aisément étudié lors de la projection" et de donner au lecteur qu-i ignore les images "l'occasion d'un exercice de l'intelligence analogue au déchiffrement tacite d'une partition" (Clerc 1993). Dans un colloque auquel le chef du Nouveau Roman aussi assistait, Dominique Chateau affirme que l'oeuvre cinématographique de RobbeGrillet présente un double intérêt, et elle l'explique en s'adressant aux phrases mêmes de l'auteur: "d'une part la possibilité de se reporter à un découpage exhaustif reproduisant l'architecture du film (son squelette et non sa chair), (...); d'autre part la faculté de suivre avec un oeil critique l'évolution génératrice d'un film, c'est-à-dire son histoire, en prenant conscience des étapes

successives et contradictoires de son élaboration" (Chateau 1976). Dans le même article, Chateau prétend que RobbeGrillet est en train de créer "un tiers genre, le cinéroman, qui, mi-film, miroman, n'est en dernière analyse ni l'un ni l'autre, mais plutôt le lieu de 'passage du stade littéraire au stade cinématographique'" (c'est nous qu-i soulignons) (Chateau 1976). RobbeGrillet qu-i est le sujet du colloque en question ne s'oppose pas à l'idée de Chateau et déclare: "c'est à dire que je ne voudrais pas créer un troisième genre, mais vous avez tout à fait raison" (Chateau 1976). Lui-même annonce dans un autre colloque dirigé par Jean Ricardou: "pour quelqu'un qu-i s'intéresse vraiment au cinéma, l'outil cinéroman est indispensable exactement comme la partition pour quelqu'un qu-i s'intéresse à la musique. (...) tout ce qu-i est écrit a, en fin de compte, à voir avec la littérature. C'est peut-être pour cela que je n'arrive plus à publier maintenant de cinéroman concernant mes films: l'écriture, n'ayant pas existé avant les films, va prendre d'autant plus un statut littéraire qu'elle ne sera plus un outil. Les cinéromans de L'Immortelle et de Marienbad étaient vraiment les outils, qu-i ont servi à Resnais pour Marienbad et à moi-même pour Immortelle" (RobbeGrillet 1976).

Comme on le voit bien, depuis les années vingt, il y a toujours une recherche qui vise à créer un genre nouveau mixte à mi-chemin du scénario et du roman. Surtout la contribution des écrivains comme Cocteau, Jules Romains ou RobbeGrillet, a été très importante pour que le roman contemporain devienne visuelle (ou cinématographique) en empruntant les moyens du cinéma comme l'ellipse, la suggestion, le montage, les plans cinématographiques et les mouvements de caméra.

#### IV) Les écrivains et le cinéma

Avec la naissance du cinéma, a commencé une nouvelle époque littéraire. Outre quelques écrivains comme Anatole France ou René Doumic qu-i méprisent le cinéma et y voient un grand danger, presque tous les écrivains s'étaient enthousiasmés de 'cette magie' et s'étaient livrés à travailler pour elle. Contre la nouveauté sensationnelle du cinématographe, Anatole France disait que "le cinéma matérialisait le pire idéal populaire, et qu'il ne s'agissait pas de la fin du monde mais de la fin d'une civilisation" (Clerc 1993). René Doumic le rejoignait en disant que

"le cinéma était un inquiétant retour à la barbarie" (Clerc 1993). Et Georges Duhamel affirmait dans un mépris aristocratique: "on célèbre devant nous l'un des mystères les plus bas d'une civilisation qu-i est celle de la pacotille et de la camelot" (Duhamel 1930).

Malgré toutes ces affirmations négatives, les auteurs et les éditeurs étaient toujours dans la recherche de trouver le genre originel qui conviendra le mieux à l'essence de l'art du cinéma. Comme nous l'avons déjà noté, la plupart de ces hommes qu-i travaillent pour le cinéma étaient des écrivains. On peut compter parmi eux les noms de Jean Cocteau, Antonin Artaud, Paul Valéry, Raymond Queneau, Blaise Cendrars ou Jules Romains... Nous pouvons prolonger, le cas échéant, cette liste. Cendrars publie dans les années vingt un roman qui était en vérité un scénario. D'ailleurs son nom le désigne: *La fin du monde* filmé par l'ange Notre-Dame. Et Jules Romains publie en 1919 sous l'impulsion de Cendrars un 'livrescénario' qu-i montre son intérêt pour l'art du cinéma: *Donogoo Tonka*. Il qualifie, du reste, son oeuvre 'de conte cinématographique'. Selon lui, cette oeuvre représentait "une innovation en accord avec les mouvements du monde moderne" (Romains 1958).

Ce qu-i est important dans les travaux de ces écrivains, c'est que tous ces hommes mentionnés cidessus, romanciers, poètes ou dramaturges, cherchent à trouver l'équivalent en écrit de l'art cinématographique. Dorénavant, ils sont "de point de vue esthétique sous l'influence de la gravitation" du 7e Art (Bazin 1965).

On sait, par exemple, la grande contribution de Max Orland, Joseph Kessel et Alexander Arnoux à la collection *Cinario*. Et l'importance de cette collection vient de ce qu'elle vise à confondre ces deux arts, très différents par leur nature, en un point commun. Il ne s'agit plus, comme disait André Bazin, "d'influence d'un art sur l'autre, mais plutôt de retrouvailles et de convergences, les barrières s'abolissent entre les modes d'expressions et les genres" (cité par Clerc 1993).

Le meilleur exemple qu-i atteste, peut-être, cette conception est le film d'Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* dont les dialogues ont été composés par Marguerite Duras. Il est certes que ce film est l'une des pierres angulaires du

cinéma mondial. Quand il a été présenté la première fois dans le festival de Cannes en 1960, cela a été pour le monde des images une vraie révolution artistique. Car, on y voyait une parfaite mélange de ces deux arts, l'un spatial et l'autre temporel. Le génie de Resnais est indiscutable, mais ce sont, en fait, les dialogues de Marguerite Duras auxquels il doit une grande partie de son succès avec *Hiroshima*. Au reste, c'est un scénario écrit, non par hasard mais sur la demande du célèbre cinéaste français qui garde totalement les dialogues originales de Duras.<sup>6</sup>

On distingue souvent le cinéma et le roman comme les arts spatiale et temporel. Najet LimamTnani définit le roman comme "un mode d'expression temporel et subjectif" et le cinéma comme "une forme spatiale et objective" (LimamTnani 1996). De ce point de vue, le film de Resnais est l'un des meilleurs exemples de l'emplo-i en maître de ce qu-i est spatial (propre au cinéma) et de ce qu-i est temporel (propre au roman). Le regard subjectif de l'héroïne et celu-i objectif du caméra sont employés ici d'une parfaite maîtrise. D'une part, on donne, selon la conscience de l'héroïne, les images reflétant sa jeunesse, celles de Nevers, de la cave et du soldat allemand, et d'autre part, les images actuelles d'Hiroshima sous le regard objectif du caméra. Cela veut dire que ce film est réalisé en unissant les techniques romanesques et cinématographiques.

## V) Nouveau Roman et cinéma

Grâce aux efforts des écrivains qui écrivent pour les collections 'cinéroman', 'cinario' et 'romans cinéoptiques', on est parvenu aux années cinquante où quelques écrivains "ont voulu faire table rase du passé romanesque pour la première fois dans l'histoire littéraire" (Şen 1996). Comme les critiques l'acceptent, la plupart des produits de ces écrivains dits 'nouveaux romanciers' sont d'une caractère visiblement cinématographique. De plus, on va jusqu'à dire que le "'Nouveau Roman' était un roman cinématographique" (Clerc 1993). J. M. Clerc écrit, à ce propos, que "nombreux d'exégèses se consacrent à réécrire le texte en terme de scénario en y réintroduisant avec minutie des mouvements de caméra et des angles de prise de vues" (Clerc 1993).

Avant qu'on arrive à ce stade où les Nouveaux

Romanciers occupaient, il faut souligner que l'influence du roman américain a été indispensable sur le roman européen. Surtout les oeuvres de Dos Passos, Faulkner et Hemingway ont eu une grande influence sur les écrivains français de l'après-guerre. "Du moins, écrit Maurice Nadeau, Hemingway, Dos Passos, Steinbeck et Faulkner apportent de l'air, de l'eau, de la lumière à un roman français en voie de dessèchement et à bout de souffle. Ils lui permettent de renouveler ses thèmes et ses techniques" (Nadeau 1970). Et il défend que "préparés par Malraux, Céline, Giono, Bernanos, à s'engager dans des voies nouvelles, les jeunes romanciers français sont prêts à s'assimiler l'apport américain" (Nadeau 1970).

On sait que les écrivains américains étaient toujours en contact très proche avec Hollywood. Et la plupart des films produits en ce temps-là dans la capitale du cinéma avaient été rédigés par eux-mêmes sur la demande des cinéastes. Cette relation réciproque a changé la direction du roman américain et l'art romanesque a pris un nouveau parcours qu'est celui du cinéma.

On peut voir clairement l'influence du cinéma dans beaucoup d'oeuvres écrites dans les années cinquantes. La Condition Humaine d'André Malraux et Moderato Cantabile de Marguerite Duras en sont les exemples les plus frappants. L'oeuvre devient un écran sur lequel se projettent les jeux de la lumière et de l'ombre. L'auteur représente ses personnages par l'emploi des moyens cinématographiques. Faisant une longue étude sur l'emploi de la technique cinématographique dans La Condition Humaine, Nesterin Dirvana affirmait que "l'étude de ces procédés, inspirés directement de ceux du film, peut nous donner la clé de chaque personnage" (Dirvana 1953). Et elle ajoutait que, "par des moyens directement inspirés du cinéma, Malraux a su incarner dans la seule héroïne de son roman, à la fois des mythes éternels qui se superposent du plus antique au plus moderne, du sphinx à la star et la préoccupation majeure de tout son art" (Dirvana 1953).

Publiée en 1958, Moderato Cantabile de Marguerite Duras aussi est composée par des procédés empruntés au cinéma et au roman américain. La présentation simultanée du son et de l'image, c'est-à-dire la synchronisation comme on l'appelle dans la terminologie cinématographique, domine toute l'oeuvre. Comme dans un

film, Duras attache une grande importance au bruitage. Quand ses héros Anne et Chauvin se parlent dans un café où a été commis un crime, la sirène qui annonce la fin du travail, les conversations entre les ouvriers, la musique qui vient de la radio et le hurlement de la patronne du café sont donnés en même temps l'un après l'autre, à travers les images correspondant les deux personnages.

On sait que l'art du montage, c'est-à-dire la succession des images, et les plans cinématographiques, surtout le "gros plan" ont bien influencé les écrivains des années cinquante. Il est vrai que ces angles de prise de vues, propres au cinéma, ont influencé nombreux de romanciers contemporains, surtout les membres du Nouveau Roman. Claude Simon disait en 1966: "Comme pour tous, le cinéma a enrichi la vision que nous avons des choses (angles et distances de 'prises de vue', panoramiques, plan fixes, travellings, gros plan). Et naturellement, cette nouvelle façon de voir se retrouve dans ce que j'écris" (cité par Clerc 1993). Parmi tous les Nouveaux Romanciers RobbeGrillet, Claude Simon et Claude Ollier semblent attacher une importance particulière à la cinématographie. Eté indien de Claude Ollier et Triptique de Claude Simon sont les deux oeuvres qui subissent le plus l'influence directe du cinéma. Il faut évoquer également le nom d'un des derniers récits de Duras, L'Homme Atlantique dont le sujet est le tournage d'un film. Ces oeuvres sont fondées non seulement sur une thématique du cinéma mais sur un ensemble de procédés cinématographiques.

La Jalousie de RobbeGrillet est, à ce propos, un autre exemple très important. Jean Ricardou affirme que "son passage au film n'a pas surpris" et que "son esthétique romanesque avait été maintes fois présentée comme l'esquisse d'une cinématographie" (Ricardou 1967).<sup>7</sup> Quelquesuns des procédés cinématographiques comme la suggestion, le jeu de la lumière et de l'ombre, le gros plan, l'objectivité de la caméra y sont employés avec une grande maîtrise. L'auteur ne dit jamais le temps ni l'heure ni le changement du jour. Au lieu de dire clairement, comme dans les oeuvres balzaciques, le temps ou l'action, il s'efforce de les suggérer par des analogies iconiques. Par un jeu de la lumière et de l'ombre, c'est au lecteur de comprendre quelle heure il est, c'est pourquoi l'auteur décrit souvent le changement de

l'ombre du pilier selon les positions prises par le soleil. Grâce à ces descriptions de l'ombre, le lecteur devine le temps. S'il en faut donner ici un autre exemple, on peut citer, en outre, le fait que le mari jaloux épie sa femme à travers la jalousie d'une fenêtre. Le narrateur ne nous dit pas clairement qu'il va épier sa femme, nous devons le comprendre par la présentation des souliers à caoutchouc qu'il porte en ce moment-là. Le 'gros plan' aussi est l'un des procédés qu-i a influencé beaucoup l'auteur de la Jalousie. La tache du mille patte écrasé par Frank sur le mur se montre de temps en temps gigantesque. Cette scène de la tache gigantesque du mille patte est l'équivalent du 'gros plan' au cinéma.

Cette description suivante du 'gros plan' d'André Malraux montre bien l'importance et l'attirance de ce plan cinématographique pour les écrivains: "Un acteur de théâtre, c'est une petite tête dans une grande salle; un acteur de cinéma, une grande tête dans une petite salle" (cité par Dirvana 1953). Sans doute, l'emploi de tous ces techniques nouvelles empruntées au cinéma exige du lecteur un effort plus attentif que dans la lecture d'un roman traditionnel comme ceux de Balzac ou Stendhal. Il est vrai que le goût esthétique de l'homme moderne, habitué à une vie bien systématisée qui coule beaucoup plus vite que celle du XIXe siècle, convenait mal à la littérature classique, et il cherchait désormais de nouveaux moyens pour satisfaire ses besoins artistiques. Cela a été sans doute le dernier des arts plastiques qu'il avait trouvé, à savoir le cinéma qu-i est le plus attirant des arts d'agrément.

Il est vrai que certains des nouveaux romanciers ne se sont pas contentés de composer des romans, et ils sont passés eux-mêmes derrière la caméra. Duras consacre une dizaine d'années de sa vie au cinéma sans écrire. RobbeGrillet aussi ne peut pas se priver de s'intéresser personnellement au cinéma. Tous les deux font des films qu-i n'intéressent que des intellectuels. Ce travail parallèle entre les deux arts, romanesque et cinématographique donnent une grande richesse aux produits de ces écrivains. Leurs oeuvres romanesques présentent ainsi un caractère cinématographique, et leurs oeuvres cinématographiques, un caractère romanesque. "Roman et cinéma ne s'imitent pas désormais, comme affirmait André Bazin, ils adoptent seulement l'un et l'autre des projets communs"

(cité par Clerc 1993).

L'acte de création durassienne, romanesque et cinématographique est le meilleur exemple à ces "projets communs" dont Bazin parle. Chez elle, les frontières entre ce qu-i est narratif et ce qu-i est explicatif s'anéantissent. Dans son film, *L'Homme Atlantique*, par exemple, un texte extrait du livre se projette sur 'l'écran noir'. Nous disons l'écran noir, car, selon ce changement fonctionnel, l'écran blanc se noircit pour laisser sa place aux lettres blanches. Et dans ses livres, l'auteur divise l'histoire en des scènes, c'est-à-dire en des séquences, et juxtapose les images bout à bout. Grâce à l'emploi de l'art du montage, elle trouve un rythme à travers la narration. L'écriture devient plus mobile, plus vite par rapport aux oeuvres traditionnelles.

Ce ne sont pas, bien sûr, seulement RobbeGrillet, Duras ou les autres nouveaux romanciers qu-i adoptent les moyens du 7e Art. Il y a sans doute d'autres écrivains comme J. P. Sartre, Claude Mauriac, J. L. Baudry ou J. M. G. Le Clésio. Inspiré directement du cinéma, un autre nouveau romancier Claude Mauriac aussi se donne à aborder la thématique du cinéma dans ses oeuvres *L'Oubli* et *L'Aggrandissement*. Dans ces oeuvres, la statut du personnage change. Le narrateur, le personnage et le narrataire se trouvent souvent confondus; et également la création romanesque et cinématographique sont toujours confondus dans *L'Oubli*. Les extraits cités cidessous sont des exemples bien explicatifs à ce sujet:

« Mais oui. Vous êtes là. Dans la salle? Si vous voulez. Vous êtes au cinéma. Ou vous lisez. C'est la même chose. Des images vous sont montrées, accompagnées de paroles, de musiques et de bruit. Je les projette en vous. Je vous les présente. Vous vous les représentez. Vous n'êtes pas au cinéma. Vous êtes le cinéma ».  
(Mauriac 1966)

« Le Kid est là, assis dans un coin de l'écran, à la porte d'un cinéma encore plus ancien que celui-i où je viens de pénétrer (...). Abandonnant MarieStéphane qu-i m'a rejoint, je plonge dans l'écran, je plonge dans l'enfance, suivi par MarieStéphane, mais ce n'est plus elle, c'est une petite fille que je reconnais vaguement, que je ne reconnais pas. Le Kide s'est levé, il a haussé les épaules, il est entré dans le cinéma, je

l'y a-i suivi, je l'y a-i perdu, ce n'est plus son film mais le mien ».(Mauriac 1966)

Avec l'invention de la caméra, la plume des romanciers se transforme désormais en une caméra. Les écrivains parlent du 'stylocaméra' et les cinéastes du 'camérastylo'. Les écrivains cherchent à rendre leur écriture visuelle, à filmer avec les mots alors que les cinéastes comme ceux de 'La Nouvelle Vague' cherchent au contraire à écrire avec la caméra. Désormais les livres sont vus et les films sont lus.

#### NOTLAR

1. Jean-Claude CARRIERE écrit ainsi à propos du cinéma et du rêve: "Le cinéma est le moyen le plus efficace qu'on connaissait jusqu'à, pour pouvoir exprimer nos rêves, nos sentiments et nos instincts. Le mécanisme qu-i crée l'image filmique ressemble au mécanisme du cerveau humain pendant le sommeil. Le film ressemble au rêve. Le fait que la lumière s'est éteinte dans la salle cinématographique et celui que nos yeux se ferment sont la même chose. (...). comme dans un rêve, des images commencent à couler devant nos yeux, (...). Désormais, l'ordre des faits ou leur durée sont portés au surréel" (Carrière).

2. A ce propos, allant à l'extrême point, Nevhis Cem Aşkun conclue, dans son article sur la relation entre la littérature et le cinéma, que "le cinéma est l'instrument contemporain narratif de la littérature et sa nouvelle dimension" (Aşkun 1979).

3. La liste donnée par une revue de télévision reste bien signifiante: Hamlet a été adopté au cinéma 73 fois; Romeo and juliet, 49 fois; Carmen, 58; Faust ,51; Cindérella, 94, Dr. Jekyll and Mr.Hyde,51; Robinson Crusoe, 46; Les Trois Mousquetaires, 43;..., Hürriyet, "TV Magazin", 2 Novembre 1999

4. Ce sont: André BEUCLER, Un Suicide; René BIZET, Dans la peau du rôle; François BO-UTET, Gribiche; P.B. GHAUSI, Les Tueurs du roi; Henri CARTOUX et Henri DECOIN, Les Rois de la Pédale.

5. Alfred MACHARD n'a pu publier que deux romans cinéoptiques qu-i n'éclaircissent guère ses théories: L'homme qu-i porte la mort, Paris, La renaissance du Livre, 1926; Le clown et sa chi-

mère, Paris, La Renaissance du livre, 1927

6. Certains cinéastes croient que le scénario joue un rôle essentiel dans le succès d'un film. Certes, il est bien possible que se trouvent des cinéastes qu-i prétent le contraire; mais, la plupart se réunissent dans le premier. JeanClaude Carrière écrit à ce sujet: "En fait, un bon scénario donne naissance à un bon film; c'est-à-dire, c'est à partir du scénario qu'un film se crée. D'autre part, c'est l'élément le plus invisible dans la création du film. (...)." (Carrière).

7. Confirmant la phrase de Ricardou, JeanBertrand Labarrère écrit ainsi: "La Jalousie, écrit au présent, évoque la description d'un film, fidèle, littérale et peu compréhensive. Le scripteur ne cherche que rarement à interpréter les gestes décrits ou à y aider le lecteur" (Labarrère 1964).

#### KAYNAKLAR

Alberes RM (1962) Histoire du Roman Moderne, Albin Michel, Paris

Aşkun NC (1979) Sinema ve Edebiyat İlişkisi Üzerine", Kurgu Eskişehir Televizyonla Öğretim ve Eğitim Fakültesi Derg, 1

Aumont J, Bergala A, Marie M, Vernet M (1999) Esthétique du Film, (3e revue et augm.), Eds. Nathan, Paris

Bazın A (1995) Sinema Nedir?, (traduit par İbrahim Şener), Sistem Yayını, İstanbul

Bergson H (1945) L'Evolution Créatrice, in Oeuvres Complètes, Skira, Paris

Canudo R (1997) Sinema, in Beş Dilli Kuş (préparé par İkrâm Saraç), Damar yayını., Ankara

Carrière JC (pas de date d'édition..), Sinemanın Gizli Dili, (traduit par Simten Güneş), Der Yayını, İstanbul

Chateau D (1976) La Question du Sens Dans L'oeuvre d'Alain RobbeGrillet, in RobbeGrillet: Analyse, théorie, (sous la direction de Jean ricardou), (Colloque de Cerisy), Union Générale d'édition, Paris

Clement R (1949) La Bataille du Rail, Comptoir français de diffusion, Paris

Clerc JM (1993) Littérature et Cinéma, Eds. Nathan, Paris

Cocteau J (1959) Le Testament d'Orfée, (film)

Dirvana N (1953) La Femme estelle un être humain?, in Dialogues, No: 3, İstanbul

Dorsay A (1997) Yüzyılın Yüz Yönetmeni , Remzi Kitabevi, İstanbul

- Duhamel G (1930) *Scène de la Vie Future*, Mercure de France, Paris
- Esteve M (1987) *Cinéma: Retour au Théâtre*, Le français dans le monde, No:206
- Eyuboğlu S (1997) *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*, (préparé par Azra Erhat), Cem Yayını İstanbul
- Halman TS (2000) *La culture turque, synthèse cinématographique*, Frankofoni, No.12, Ankara
- Labarrere JB (1964) *La Cure d'amaigrissement du roman*, Albin Michel, Paris
- LımmannTnanı N (1996) *Roman et Cinéma chez Marguerite Duras*, Editions AlifMéditerranée, Faculté des Sciences Humaines et Sociales de Tunisie, Tunisie,
- Makal O (1996) *Fransız Sineması*, Kitle Yay., Ankara
- Mauriac C (1966) *L'Oubli*, Grasset, Paris
- Michel JB (1963) *Le Présent de L'Indicatif: Essai sur le Nouveau Roman*, Eds. Gallimard, Paris
- Moussinac L (1946) *L'Age Ingrate du Cinéma*, Editeurs Réunis Français, Paris
- Nadeau M (1970) *Le Roman Français Depuis la Guerre*, Eds. Gallimard, Paris
- Platon (1995) *Yedinci Kitap*, Devlet , Remzi Kitabevi, İstanbul
- Pudovkın V (1995) *Sinemanın Temel İlkeleri*, (traduit par Nijat Özön), Bilgi Yayını., Ankara
- Rıcardou J (sous la direction de) (1972) *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, U. G. E., Paris
- RobbeGrillet A (1972) *Discussion sur "Nouveau Roman et cinéma: une expérience décisive"*, in *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* I, U. G. E. Paris
- Romains J (1958) *Souvenirs et Confidences d'un Ecrivain*, Fayard, Paris
- Şen M (1996) *La Jalousie de RobbeGrillet et la Nouvelle Technique Romanesque*, (2e éd. Revue et augm.), Eds. de L'Université Selçuk, Konya
- Şener E (1976) *Sinema Seyircisinin El Kitabı*, Koza Yayını., İstanbul
- Tarkovskı A (1992) *Mühürlenmiş Zaman*, (traduit par Füsün Ant), Afa Yay., Ankara
- Uğurlu F (1992), *Edebiyat ve Sinema*, Kurgu, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Derg,11
- Vircondelet A (1972) *Entretien libre avec Marguerite Duras*, in *Marguerite Duras*, Ed. Seghers, Paris
- Yalsızuçanlar S (1998, *Rüya Sineması*, Kırkambar Yayını, İstanbul. ■