

L'Everest de Paloma

La caméra comme outil de narration dans le film *Le Hérisson*

**Mémoire de fin d'études
Bachelor en langue et culture française
Encadré par: dr. E.M.A.F.M. Radar
Sigrid van der Mersch
3360571
Université d'Utrecht
Juin 2011**

Table des matières

	Page
Introduction	3
Chapitre 1 « Narration » et « Monstration »	5
§1.1.1 Narration littéraire	5
§1.1.2 Le narrateur littéraire	6
§1.2.1 Narration et monstration filmique	8
§1.2.2 Le narrateur filmique et le monstrateur filmique	9
§1.3 Le système narratif filmique	11
§1.4 Des contradictions à la théorie de Gaudreault	13
Chapitre 2 Paloma, narrateur dans le livre <i>L'élégance du hérisson</i>	15
§2.1 Paloma, narrateur dans le livre <i>L'élégance du hérisson</i>	15
§2.2 Les différentes narrations temporelles de Paloma	17
§2.3 Paloma, observatrice	19
§2.4 La langue utilisée par Paloma	21
Chapitre 3 Paloma, narrateur dans le film <i>Le Hérisson</i>	24
§3.1 Le bocal à poissons	24
§3.2 Solange par la caméra de Paloma	28
§3.3 Les dessins faits par Paloma	30
§3.4 L'amitié de Paloma et Renée racontée par la caméra	33
Conclusion	36
Bibliographie	38

Introduction

Ce mémoire de fin d'étude sera consacré à la théorie d'André Gaudreault et à la question si la caméra pourrait être un narrateur. Gaudreault est un narratologue québécois et il est né en 1952. Il est narratologue et professeur à l'Université de Montréal, où il enseigne des études cinématographiques et d'histoire de l'art. Ce narratologue est intéressant pour notre mémoire, comme il a écrit sur la narration au cinéma. Il a exposé ses idées dans le livre *Du littéraire au filmique* en 1988. Ce livre a été révisé en 1999 et nous étudierons pour ce mémoire la traduction en anglais de 2009, *From Plato to Lumière, Narration and Monstration in Literature and Cinema*. Selon Gaudreault, la caméra ne peut pas raconter, comme nous allons voir dans le premier chapitre. C'est seulement au niveau du montage que le narrateur peut exercer son pouvoir. Nous nous demandons si c'est vraiment le cas : la caméra ne pourrait-elle pas raconter aussi ?

A partir de la caméra dans le film *Le Hérisson* de Mona Achache de 2009, nous allons nous demander si la caméra pourrait être un narrateur. Nous estimons que dans le film *Le Hérisson*, la caméra du personnage Paloma raconte souvent des parties de l'histoire. Dans ce mémoire, nous analyserons si la caméra pourrait être un narrateur en comparant le rôle du narrateur dans ce film au rôle du narrateur dans le livre *L'élégance du hérisson* de Muriel Barbery de 2006. Notre question principale sera : *Dans quelle mesure la caméra est-elle un outil de narration dans le film Le Hérisson de Mona Achache de 2009, comparé à la narration dans le livre L'élégance du hérisson de Muriel Barbery de 2006 ?*

Dans ce mémoire, nous parlerons des personnages principaux qui se trouvent dans le livre et dans le film. Ces personnages sont :

- Paloma, une fille (dans le livre elle a 12 ans, dans le film, elle a 11 ans), qui veut se suicider parce qu'elle pense que la vie ne vaut pas la peine. Elle habite à Paris, dans un bâtiment des appartements de riches avec sa sœur Colombe, son père Paul Josse et sa mère Solange Josse ;

- Renée Michel, une concierge veille et laide du bâtiment où habite Paloma. Renée aime l'art et la philosophie ;

- Kakuro Ozu, un japonais qui va vivre dans le même bâtiment que Paloma et les autres personnages ;

- Solange Josse, la mère de Paloma. Elle s'intéresse à la psychanalyse et elle s'occupe principalement de ses plantes.

Donc, l'histoire se déroule dans un bâtiment des appartements de riches à Paris. Dans ce bâtiment, des personnes se rencontrent et des amitiés naissent lorsque l'histoire se développe. Dans le livre, l'histoire est vue par les yeux de Paloma et Renée. La philosophie joue un grand

rôle dans les pensées de ces deux personnages. Nous allons voir que les idées principales de Paloma ont été traduites au cinéma d'une manière particulière.

Comme nous l'avons indiqué, nous allons comparer le rôle du narrateur Paloma dans le livre au rôle du narrateur Paloma dans le film. En analysant cela, l'utilisation de la caméra aura une importance particulière. La structure de ce mémoire est la suivante : d'abord, nous analyserons la théorie de Gaudreault. Ensuite, dans le chapitre deux, nous allons nous concentrer sur Paloma, narrateur dans le livre. Enfin, au troisième chapitre, nous discuterons le rôle du narrateur Paloma dans le film. Cette structure nous permettra d'examiner si la caméra peut raconter.

Chapitre 1 « Narration » et « Monstration »

Selon André Gaudreault, que signifient « narration » et « monstration » et comment les reconnaître ?

Dans ce chapitre, nous allons nous concentrer sur la théorie d'André Gaudreault sur « narration » et « monstration ». Gaudreault, né en 1952, fait une distinction très claire entre les deux concepts « narration » et « monstration ». Dans son livre *Du littéraire au filmique*, il constate que les études de Gérard Genette sur la narration ne suffisent pas pour le cinéma. Genette est un scientifique littéraire qui a eu beaucoup d'influence sur la narratologie. Quelques idées principales de Genette seront exposées plus tard dans ce chapitre et dans le chapitre deux. Genette fait une distinction entre le narrateur et l'auteur.¹ Mais, selon Gaudreault, dans le cinéma, il y a plusieurs agents entre l'auteur et le narrateur explicite.² Nous allons présenter qui sont ces agents, qui sont indiqués par Gaudreault comme « narrateur » et « monstrateur ».

D'abord, nous présenterons ce que signifie « narration » et « narrateur » en littérature. Ensuite, nous montrerons ce que sont la narration et la monstration filmiques selon Gaudreault. Après, nous développerons qui est le narrateur filmique et qui est le monstrateur filmique. Nous finirons ce chapitre en expliquant le système narratif filmique que propose Gaudreault. Quatre concepts trouvent leur place dans ce système : narration, monstration, le filmique et le profilmique.

§1.1.1 Narration littéraire

Qu'est-ce que la narration littéraire ?

Selon le dictionnaire *Petit Robert* de 2009, le mot *narration* signifie :

1. Exposé écrit et détaillé d'une suite de faits, dans une forme littéraire.
2. RHÉTORIQUE : Partie du discours qui suit la proposition et précède la confirmation.
3. Exercice scolaire qui consiste à développer, de manière vivante et pittoresque, un sujet donné.³

Nous allons nous concentrer sur la première signification : la forme littéraire, un exposé d'une suite de faits. Selon Genette, il existe une distinction entre les trois concepts suivants : l'histoire, le récit et la narration.⁴ C'est-à-dire qu'une histoire consiste en une suite d'événements et d'actions, qui est racontée par quelqu'un, le narrateur. La représentation

1 GAUDREULT, André, *From Plato to Lumière, Narration and Monstration in Literature and Cinema*, Toronto Buffalo London, première édition, 2009, p. 4, traduit par Sigrid van der Mersch

2 Idem., p. 4

3 *Le Petit Robert 2009*, Paris, 2008

4 GUILLEMETTE, Lucie & LÉVESQUE, Cynthia, *La Narratologie*, Signo, <http://www.signosemio.com/Genette/narratologie.asp>, [2006], 03-04-2011

finale mène au récit. Selon Genette, chaque texte montre des traces de narration.⁵ Selon Kiene Brillenburg Wurth et Ann Rigney, la narration est un « *texte qui raconte une histoire* (« récit »), dans lequel la langue est le médium le plus important et dans lequel performe un narrateur ». ⁶ Pour constater la narration, il faut donc avoir un narrateur qui raconte dans une langue l'histoire (par le texte). Gaudreault constate qu'il y a plusieurs manières de reconnaître la narrativité. D'un côté, il existe l'approche minimaliste, qui détermine qu'un texte est narratif quand il nous donne des informations sur le développement d'un sujet. De plus, l'approche minimaliste dit que quand il n'y a pas de transformation, il n'y a pas de narration. Mais cette approche a un inconvénient selon Gaudreault. C'est-à-dire qu'elle ne définit pas exactement les limites pour dire qu'un texte n'est plus narratif. De l'autre côté, il existe une autre approche. Selon cette théorie, il faut avoir au moins deux transformations pour constater la narrativité. Ces transformations ne peuvent pas être aléatoires : d'abord, il faut avoir quelque chose qui interrompt la situation. Ensuite, il faut qu'une nouvelle situation soit établie.⁷ Il y a donc différentes manières de reconnaître la narrativité. Gaudreault ne prend pas telle ou telle position, il préfère de se concentrer sur la manière dont le récit est communiqué, donc il préfère de se concentrer sur le *narrateur*.

Dans la littérature, le langage semble toujours être le produit d'un être humain.⁸ Cet être humain peut être indiqué comme « narrateur ». C'est pour cette raison que nous nous concentrerons maintenant sur le narrateur littéraire.

§1.1.2 Le narrateur littéraire

Qu'est-ce que le narrateur littéraire ?

Selon Genette, le narrateur est supposé par chaque récit.⁹ Le narrateur n'est donc jamais totalement absent du récit. Ensuite, un récit ne peut pas vraiment imiter la réalité. Ainsi, un « récit ne « représente » pas une histoire (réelle ou fictive), il la raconte, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage ». ¹⁰ La vision de Gaudreault correspond à cette vision : il cite Roland Bourneuf et Réal Ouellet, qui ont écrit *L'univers du roman* en 1975. Ils constatent que « le roman est (...) avant tout un récit : le romancier se place lui-même entre le lecteur et la réalité décrite ». ¹¹ De plus, le narrateur interprète cette réalité pour le lecteur.¹² Donc, dans la littérature, le narrateur porte son rôle souvent *explicitement*.¹³ Il représente indirectement l'histoire. Ainsi, il ne peut pas être présent d'une manière transparente. Le narrateur est donc

5 GUILLEMETTE & LÉVESQUE, op. cit.

6 BRILLENBURG WURTH, Kiene & RIGNEY, Ann, *Het leven van teksten*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 418, traduit par Sigrid van der Mersch

7 GAUDREAULT, op. cit., p. 24

8 Idem., p. 76

9 GUILLEMETTE & LÉVESQUE, op. cit.

10 GENETTE, Gérard, 1983, p. 29, cité par GUILLEMETTE & LÉVESQUE, op. cit.

11 BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal, *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1ère édition 1972, cité par GAUDREAULT, op. cit., p. 24

12 GAUDREAULT, op. cit., p. 22

13 Idem., p. 3

celui qui se trouve entre le lecteur et l'histoire. Il est capable de citer ce que d'autres personnages disent ou font.¹⁴

Dans la littérature, on peut distinguer différents narrateurs. Au début, le mot « narrateur » signifie « *un être humain, une personne, de chair et de sang, (...), qui raconte une histoire, verbalement, devant toi.* »¹⁵ Cette signification est valable pour le *rhapsodiste* des Grecques Anciens, qui est un exemple ancien du narrateur. Ce *rhapsodiste* récite de la poésie, il est donc toujours un *agent* qui raconte '*en praesentia*'. Cela veut dire que cet agent est là, à l'endroit où se trouve le public, au présent. Le public peut donc le toucher. Cet agent raconte *oralement*. Même si l'histoire est empruntée à une autre personne, l'agent de chair et de sang reste le narrateur *primaire*. Pourtant, un problème se pose quand il y a une histoire dans laquelle le narrateur (X) *narre* ce qu'un de ces personnages (Y) *narre*. De plus, il est possible qu'un des personnages (Z) de la narration de Y *narre* une (partie de l') histoire.¹⁶ Selon la narratologie, ce phénomène s'appelle *structure enchâssée*¹⁷ ou un *récit emboîté*. C'est comme si un récit était emboîté dans un autre récit.¹⁸ Cette structure pourrait prêter à confusion, parce que tous les agents s'appellent *narrateur*. Le narrateur peut donc aussi être fictif qu'une personne de chair et de sang. De plus, le narrateur peut déléguer la narration à un personnage, qui raconte l'histoire par sa voix. Donc, chaque *narrateur délégué* (par exemple Y ou Z) est le produit d'un agent narratif qui se trouve directement au dessus de ce narrateur (Z est le délégué d'Y et Y est le délégué de X). L'agent Y peut donc être le narrateur délégué et le narrateur qui délègue en même temps. Ainsi, la personne qui parle dans un texte peut être un personnage *diégétique* qui se trouve dans un *autre* récit.¹⁹ Dans le cas du récit verbal, seulement le premier narrateur, qui se trouve au sommet de la hiérarchie, est le *narrateur sous-entendu*.²⁰ Ce narrateur s'appelle aussi le *méga-narrateur*. Gaudreault cite Gerald Prince, qui pose que « *peu importe quelle est la variété des voix (...), à la fin c'est la même voix qui narre* ». ²¹ Cette voix est la voix du *narrateur sous-entendu*. C'est comme si chaque énoncé linguistique était ancré dans ce narrateur *sous-entendu*, qui ne peut pas disparaître complètement.²²

Il ne faut jamais confondre le narrateur sous-entendu avec l'auteur. Comme l'auteur a déjà écrit l'histoire dans le passé, les récits textuels ne sont pas présentés *in situ*. Le seul agent qui doit exécuter une tâche, c'est le lecteur qui doit « *reconstruire le récit, maintenant.* »²³ C'est donc le lecteur qui fait le travail et l'auteur n'est pas un agent narratif. Cette vision

14 GAUDREULT, op. cit., p. 76

15 Idem., p. 114

16 Idem., p. 115

17 KAEMPFER, Jean & ZANGHI, Filippo, *La voix narrative, méthodes et problèmes*, Université de Lausanne, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html#vn080000>, [2003], 04-04-2011

18 GUILLEMETTE & LÉVESQUE, op. cit.

19 GAUDREULT, op. cit., p. 177

20 Idem., p. 116

21 Idem., p. 118

22 Idem., p. 76

23 Idem., p. 118

correspond aux idées de Roland Barthes, qui constate que « *le lecteur, et non l'auteur, est le lieu où l'unité du texte se produit* ». ²⁴ Barthes a écrit *La mort de l'auteur* en 1968. Dans ce livre, Barthes constate que l'auteur est « mort ». Cela veut dire que l'auteur a perdu sa fonction comme point de référence. L'auteur est devenu un scripteur, qui naît en même temps que son texte. La conclusion de Barthes est que « *la mort de l'auteur, c'est la naissance du lecteur* ». ²⁵ Cette théorie est en harmonie avec la vision que présente Gaudreault, qui dit que l'auteur est l'agent *extra-textuel*. L'agent *intra-textuel* est le narrateur sous-entendu. ²⁶ Le narrateur sous-entendu se trouve toujours *en praesentia*. Au contraire, la production de narration textuelle se situe *en absentia*. ²⁷ Cela implique que, quand on *lit* une histoire au lieu de l'entendre, il s'agit de la narration indirecte. Donc, le récit verbal n'est pas la même chose que le récit textuel. Le narrateur verbal se trouve au présent et il est touchable: il raconte l'histoire en personne. ²⁸ Au contraire, le narrateur textuel n'est pas une personne. Cet agent *impersonnel* ne peut pas se présenter lui-même. Il est *fonctionnalisé* par le narrateur sous-entendu. Ce narrateur sous-entendu ne peut pas être *fictionnalisé* parce qu'il est la source de toutes les choses. Le narrateur sous-entendu est donc « *le seul conteur qui n'est pas conté.* » ²⁹

Nous arrivons maintenant à la ressemblance au narrateur du cinéma. C'est-à-dire que selon Gaudreault, la narrativité filmique fonctionne de la même manière. Il peut y avoir aussi plusieurs narrateurs délégués au cinéma. Ces narrateurs partagent les mêmes caractéristiques que les narrateurs textuels. De plus, au cinéma, il existe une distinction entre le narrateur et le monstrateur. Ces deux agents sont délégués par le narrateur *sous-entendu*, le méga-narrateur. ³⁰ Si on veut raconter une histoire au cinéma, la monstration et la narration sont présentes en même temps. ³¹

§1.2.1 Narration et monstration filmique

Qu'est-ce que la narration filmique et la monstration filmique ?

L'énoncé filmique est toujours narratif selon Gaudreault. Cela est un contraste avec la littérature, où l'on peut trouver plus que du narratif, par exemple la description. ³² Ce qui est frappant, est le fait que Gaudreault distingue le film du théâtre, en disant que le roman et le film ont des choses en commun. C'est-à-dire que le roman ainsi que le film utilisent une structure qui est « *enregistrée en avance* ». ³³ Cela est une différence avec le théâtre, qui se produit devant les yeux du spectateur, au présent. Ensuite, le roman et le film ont en commun

24 COMPAGNON, Antoine, *Qu'est-ce qu'un auteur ? 1. Introduction : mort et résurrection de l'auteur*, Fabula, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php>, 07-04-2011

25 BRILLENBURG WURTH & RIGNEY, op. cit., p. 109

26 GAUDREAULT, op. cit., p. 119

27 Idem., p. 116

28 Idem., p. 119

29 Idem., p. 121

30 Idem., p. 122

31 Idem., p. 128

32 Idem., p. 31, 32

33 Idem., p. 21

d'être capables de faire tomber des contraintes spatio-temporelles. Enfin, les deux sont dépendants de leur médium : les deux médiums sont durables.³⁴

Gaudreault discute deux niveaux de narrativité dans le récit filmique. D'abord, il faut avoir un monstateur qui place de multiples micro-récits, des images. Gaudreault constate que ces images ne peuvent pas raconter : elles ne peuvent que *montrer*.³⁵ Il contredit donc qu'une image peut raconter. Le deuxième niveau est le niveau où se trouve le narrateur. Celui-ci fait un lien entre les plans, il transforme les images pour faire le montage de l'histoire. Donc, *la narration filmique* signifie le montage. En faisant le montage du matériel filmé, le narrateur peut exercer son pouvoir sur l'histoire racontée. La monstration et la narration font partie du narrateur *sous-entendu*.

§1.2.2 Le narrateur filmique et le monstateur filmique

Qu'est-ce que le narrateur filmique et le monstateur filmique ?

Gaudreault situe l'origine du narrateur filmique environ en 1903. Cette année-là, les films sont devenus plus longs, tandis que le montage n'était pas encore découvert. Puisque les films étaient muets, on a introduit un *narrateur*. Ce narrateur a utilisé soit le texte (par des intertitres), soit il a parlé (l'orateur).³⁶ Ce dernier s'appelle le *narrateur verbal*. Le narrateur verbal commente et il est parfois joué. Dans le cinéma d'aujourd'hui, le narrateur peut raconter par exemple par une *voix-off*. Il peut utiliser la référence à lui-même, en utilisant le mot « je ».³⁷ Une voix narrative peut donc se manifester elle-même : dans ce cas il s'agit d'une « *narration personnelle* ». ³⁸ Cette idée est soutenue par François Jost, né en 1949, théoricien de l'image et professeur à la Sorbonne Nouvelle. Jost est cité par Gaudreault :

Dans les cas où des narrateurs se désignent eux-mêmes en étant narrateurs (en étant des agents qui racontent l'histoire) par des intertitres ou une *voix-off*, nous pouvons assumer que chaque image dans laquelle ils apparaissent comme personnage fait partie de leur récit et qu'ils jouent ainsi le rôle de « grands constructeurs d'images ». Les analyses narratologiques deviennent plus complexes quand un personnage se place lui-même dans la position du *conteur* dans une image.³⁹

Donc, selon Jost, quand le narrateur prend une place à l'écran, on voit l'image comme si elle faisait partie de sa narration. Ainsi, le narrateur rend l'histoire racontée plus subjective, parce qu'il est un personnage et le narrateur en même temps. C'est comme si le narrateur était le constructeur des images : il semble raconter et montrer en même temps. Une autre manière d'exprimer la subjectivité dans un film est à partir des techniques du cinéma. Comme Jost

34 GAUDREAULT, op. cit., p. 21

35 Idem., p. 89

36 Idem., p. 130

37 Idem., p. 137

38 Idem., p. 138

39 JOST, François, « Narration(s) : En deçà et au-delà », *Communications* 38, 1983, p. 205, cité par GAUDREAULT, op. cit., p. 138, traduit par Sigrid van der Mersch

explique :

L'action narrative est vraiment seulement perceptible quand l'image est dissociée de l'illusion mimétique (par un mauvais-cadrage, des mouvements de caméra bizarres, (...), etc.). En d'autres mots, quand, à partir des *énoncés* visuels, les signes de l'énonciation sont perceptibles. (...) Soudain j'ai la conviction que « le film parle le cinéma », que moi aussi je deviens conscient du fait que quelqu'un est dans le procès de me raconter une histoire. (...) toutes les choses se produisent comme si quelqu'un avait soudainement ajouté sa « subjectivité » dans le langage du film, je peux voir ce mode de narration comme identique au *discours* linguistique et [je peux] donc parler métaphoriquement d'un *récit visuel première-personne*.⁴⁰

Jost dit que l'action narrative est *seulement* perceptible quand l'illusion mimétique n'existe plus. Il formule ce procédé comme « *le film parle cinéma* ». Genette constate cette idée aussi, il dit que cela « *est précisément la narration (ou la représentation) elle-même ; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte* ». ⁴¹ Dans la narratologie, ce procédé s'appelle une « métalepse ». ⁴² Donc, des énoncés visuels peuvent rendre l'histoire plus subjective, ce que Jost appelle un *récit visuel première-personne*. En fait, Jost contredit Gaudreault en disant que la caméra peut aussi être un agent de la narration. C'est-à-dire que Gaudreault constate que la caméra ne peut pas raconter : le narrateur raconte en faisant le *montage*. ⁴³ L'action de filmer appartient au monstreur. Nous allons nous concentrer sur cette idée plus tard. Maintenant, ce qui est intéressant, est l'idée qu'on peut reconnaître des procédés identiques dans la littérature, par exemple quand le narrateur textuel introduit une ellipse. L'ellipse omet certains éléments logiquement nécessaires, par exemple pour accélérer la narration. ⁴⁴ En utilisant l'ellipse, le narrateur textuel montre qu'il est présent. Dans le cinéma, l'ellipse est effectuée par le montage, donc par le narrateur.

Dans le récit textuel, le narrateur peut accepter de rester silencieux en invitant une autre personne à raconter des événements. Ainsi, le *narrateur délégué* est au premier plan, la place qui lui est donnée par le narrateur qui *délègue*. Selon Gaudreault, cela n'est pas possible dans le cinéma. ⁴⁵ Il constate que le narrateur *délégué* au cinéma fait seulement partie du discours du narrateur *sous-entendu*. Evidemment, il faut tenir compte du fait que Gaudreault a écrit son livre en 1988. Même s'il maintient ses idées dans la version révisée en 1999, on peut se demander si c'est impossible aujourd'hui d'avoir un narrateur *délégué* au premier plan. Le film *Le Hérisson*, que nous allons analyser au chapitre trois, pourrait en être un exemple.

40 JOST, François, *L'œil caméra: Entre film et roman*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1987, 31-2, cité par GAUDREULT, op. cit., p. 139, traduit par Sigrid van der Mersch

41 GUILLEMETTE & LÉVESQUE, op. cit.

42 Idem.

43 GAUDREULT, op. cit., p. 87

44 Anonyme, *Figures de style et vocabulaire littéraire*, Etudes littéraires, <http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/ellipse.php>, 14-03-2011

45 GAUDREULT, op. cit., p. 141

C'est-à-dire que le narrateur *délégué* dans ce film semble parfois occuper toute la perspective narrative. Pourtant, selon Gaudreault, le travail du narrateur *sous-entendu* reste toujours perceptible au cinéma. Cet agent nous *montre* les agents secondaires, cela fait partie de son activité narrative.⁴⁶

Dans le cinéma, le monstateur *présente* selon Gaudreault : le spectateur voit directement les actions des acteurs. C'est-à-dire que le spectateur a une vision directe sur l'histoire.⁴⁷ Le monstateur est incapable de communiquer ce qu'un personnage sent ou pense : il ne peut que *montrer* les événements. En revanche, le narrateur donne une vision indirecte sur l'histoire. Le narrateur filmique dispose de presque toutes les possibilités qu'a un narrateur textuel. C'est-à-dire que, selon Jaap Lintvelt, qui est cité par Gaudreault, le narrateur filmique peut « *faire la distance temporelle entre le présent de la narration et le passé de l'histoire* ». ⁴⁸ Le narrateur filmique marque cette distance en confrontant le présent et le passé. Ce qui est filmé par le monstateur dans le passé est rangé par le narrateur (le montage) et montré au présent. En faisant le montage, le narrateur *raconte*.⁴⁹

§1.3 Le système narratif filmique

Quel est le système narratif filmique que propose Gaudreault ?

Gaudreault propose un système pour le récit filmique. Il base ce système sur une théorie d'Étienne Souriau, qui décrit d'un côté le *profilmique* et de l'autre côté le *filmographique*. Le *profilmique* veut dire : « *tout ce qui est trouvé devant la caméra et enregistré en film.* »⁵⁰ Selon Gaudreault, le mot *filmographique* signifie : « *n'importe quel effet qui dérive de l'appareil cinématographique et qui (...) transforme la perception du spectateur de son matériel profilmique quand le film est projeté.* »⁵¹ Donc, le *profilmique* est tout ce qui est placé devant la caméra. Le *filmographique* contient toutes les activités concernant l'appareil cinématographique. Ces activités forment la procédure de *filmer* un film, par exemple les mouvements de la caméra, les choix de point de vue, etc. De plus, Gaudreault range l'activité de *monter* parmi les activités du *filmographique*.⁵² Pour Gaudreault, le *profilmique* est seulement construit par le monstateur. Le monstateur s'occupe donc de tout ce qui se trouve devant la caméra. Mais le monstateur fait aussi une activité du *filmographique* : c'est l'activité de filmer le film. Gaudreault ajoute un autre critère pour distinguer deux catégories dans le *filmographique*. C'est-à-dire qu'il distingue dans le *filmographique* l'action de *filmer* de l'*après-filmer* : la manipulation des images enregistrés. Cette action de l'*après-filmer* appartient au domaine de la narration.

46 GAUDREAULT, op. cit., p. 142

47 Idem., p. 76

48 Idem., p. 88

49 Idem., p. 88

50 Idem., p. 90

51 Idem., p. 90

52 Idem., p. 91

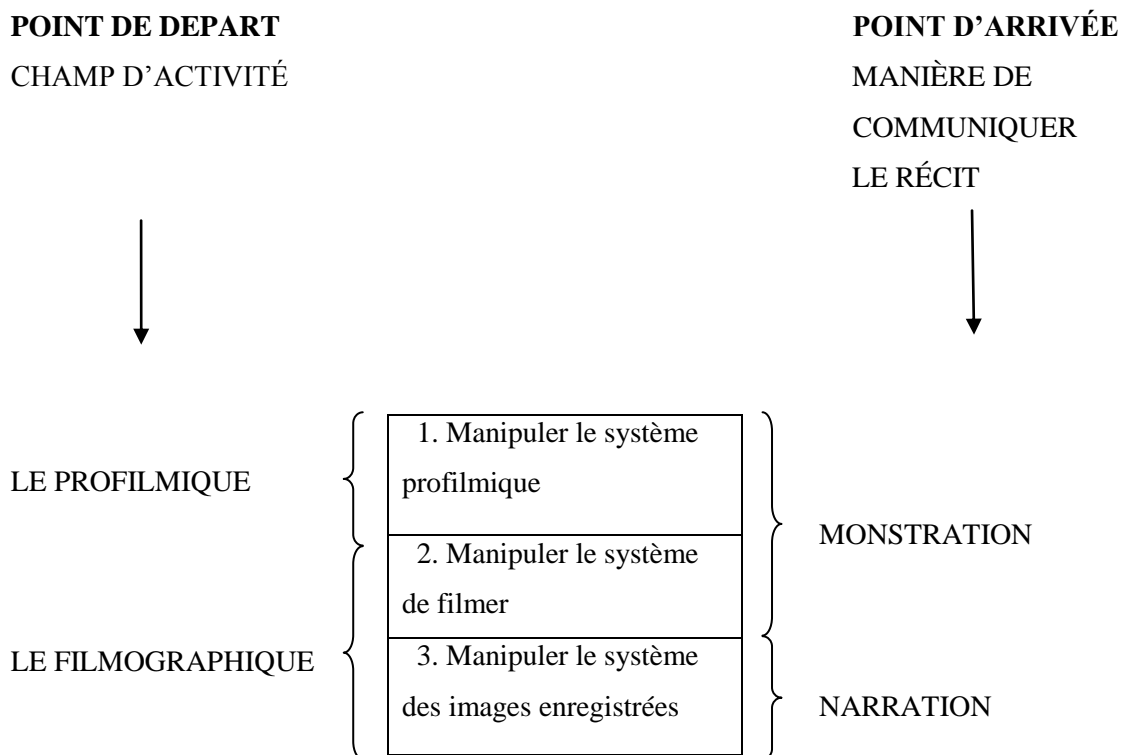
Gaudreault fait la distinction suivante :

1. Le profilmique : le système profilmique → mise en scène
2. Le filmographique : le système de filmer → mise en cadre
3. Le filmographique : la manipulation du système des images enregistrés → mise en séquence⁵³

La mise en cadre a un rôle de médiateur entre la mise en scène et la mise en séquence.

Gaudreault propose une figure qui résume ces idées ⁵⁴ :

Figure 1.1



La monstration et la narration sont donc vues comme une *manière de communiquer le récit*. Comme nous avons indiqué, Gaudreault constate qu'il y a deux monstateurs : celui qui appartient au *profilmique*, qui s'appelle le *monstateur profilmique* et celui qui appartient au *filmographique* : le *monstateur filmographique*. Gaudreault propose l'agent d'un *méga-monstateur* qui lie ces deux monstateurs.⁵⁵ Comme nous avons vu, le monstateur ne peut pas raconter selon Gaudreault. Mais, évidemment, le monstateur a une influence sur la réalité filmée. Par exemple, il peut privilégier un objet sur un autre en choisissant telle ou telle

⁵³ GAUDREAULT, op. cit., p. 91, 92
⁵⁴ Idem., p. 93
⁵⁵ Idem., p. 93

distance. En faisant cela, selon Gaudreault, le *monstrateur filmographique* se comporte comme narrateur, tandis qu'il ne l'est pas. C'est-à-dire que, quand le *monstrateur filmographique* fait un mouvement de caméra, il lie des choses et il construit une continuité de la réalité filmée. Ainsi, il a des *prétentions narratives*. Mais quoi qu'il fasse, le temps du « montré » reste toujours le même que le temps de « montrer ». ⁵⁶ Cela n'est pas le cas pour le montage, qui peut éliminer des parties filmées. Le fait que le *monstrateur filmographique* ne peut pas faire cela est bien visible dans le jeune cinéma. Un exemple de ce cinéma est les films Lumière. On ne pouvait pas faire de montage, donc le monstrateur devait montrer et raconter l'histoire en même temps. À cette époque-là, pour rendre l'histoire compréhensible, il fallait avoir une continuité des photogrammes. Il n'y a donc pas d'ellipses dans ce cinéma. ⁵⁷

Ensuite, le *monstrateur filmographique* est capable de se rendre invisible, où cela est beaucoup plus difficile pour le *narrateur filmographique*. Le narrateur ne peut jamais effacer sa présence. Cette incapacité d'effacer son énonciation se fait parce qu'un changement d'image, le montage, est toujours visible. Au contraire, le *monstrateur filmographique* est capable de rester invisible, selon Gaudreault. ⁵⁸

Gaudreault dit que la *voix off* est une *imitation orale* de la voix narrative. C'est une preuve d'un monstrateur qui *imite* le narrateur. Cependant, le monstrateur ne peut jamais devenir un vrai narrateur *sous-entendu*. ⁵⁹ Le narrateur *sous-entendu* contient le *narrateur filmographique* et le *méga-monstrateur*. ⁶⁰

Donc, Gaudreault constate que la caméra ne peut pas raconter : c'est le montage, que fait le narrateur, qui raconte. La distinction entre le monstrateur et le narrateur est donc très stricte. Il est possible que la caméra se *comporte* comme narrateur, mais elle ne peut jamais le devenir. Nous avons trouvé des opinions opposées à Gaudreault, que nous allons développer maintenant.

§1.4 Des contradictions à la théorie de Gaudreault

Qu'est-ce qui à été dit contre la théorie de Gaudreault ?

Quelques précurseurs de Gaudreault ont eu des visions contraires à la théorie de Gaudreault. D'abord, Alexandre Astruc dit en 1948 que « *l'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo.* » ⁶¹ De plus, comme nous avons vu, Jost dit que la narration est *seulement* perceptible lorsque l'illusion mimétique n'existe plus. Donc, quand la caméra fait un mouvement bizarre, c'est une preuve de la narration. Ensuite, Christian Metz constate que « *dans un film narratif, tout devient narratif, même le grain de la pellicule ou le timbre des*

⁵⁶ GAUDREAULT, op. cit., p. 96

⁵⁷ Idem., p. 99

⁵⁸ Idem., p. 95

⁵⁹ Idem., p. 75

⁶⁰ Idem., p. 94

⁶¹ ASTRUC, Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran Français*, n°144, 30 mars 1948, http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/textes_theoriques/astruc.htm, 10-05-2011

voix. »⁶² Cette idée que *tout* peut devenir quelque chose de narratif n'est pas l'idée que soutient Gaudreault, comme nous avons vu dans ce chapitre. Ensuite, Claude-Edmonde Magny constate en 1948 que l'« *objectif de la caméra est un vrai narrateur* ».⁶³

Mais aussi après que le livre de Gaudreault est apparu, il y a des théoriciens qui contredisent sa théorie. Un exemple est Jacques Parsi, professeur relais de l'Éducation nationale à la DAEP, qui a constaté en 2003 que l'image est un outil narratif. « *La profondeur de champ, avec la simultanéité possible d'actions, le hors champ, les jeux de couleurs (...)* sont autant d'outils du domaine de l'image au service du narrateur ».⁶⁴ Donc, la caméra, qui filme et qui définit entre autres le hors champ, peut en effet raconter. Ensuite, selon De Croix, Dezutter et Ledur, la caméra peut être un narrateur, quand il s'agit d'une narration à focalisation interne. C'est-à-dire que « *le narrateur s'identifie à un personnage et délivre les seules informations que ce dernier peut connaître* ».⁶⁵ La caméra peut donc être un narrateur, quand il s'agit d'une caméra subjective.⁶⁶

Nous allons nous demander si la caméra peut en effet être un narrateur en analysant l'utilisation de la caméra dans le film *Le Hérisson* de Mona Achache de 2009. Au chapitre trois, nous estimons que dans le film *Le Hérisson*, la caméra de Paloma raconte. Avant d'analyser cette caméra, il faut rechercher le narrateur Paloma en étant narrateur textuel. Donc, chapitre deux sera consacré au narrateur Paloma dans le livre *L'élégance du hérisson* de Muriel Barbery.

62 MARIE, Michel et VERNET, Marc, *Entretien avec Christian Metz, Christian Metz et la théorie du cinéma*, colloque de Cerisy, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, repris dans GAUDREULT, André & GROENSTEEN, Thierry, *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation*, colloque de Cerisy, Québec, 1998, p. 290

63 GAUDREULT, op. cit., p. 82

64 PARSI, Jacques, *Statut et pouvoir du narrateur*, Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-narrateur/ENS-narrateur.htm#05>, [mai 2003], 18-05-2011

65 DE CROIX, Séverine, DEZUTTER Olivier, & LEDUR, Dominique, *La note critique de lecture*, <http://users.skynet.be/fralica/refer/theorie/theocom/lecture/6mlrecit.htm>, [2000], 17-05-2011

66 Idem.

Chapitre 2 Paloma, narrateur dans le livre *L'élégance du hérisson*

Comment est-ce que Paloma raconte dans le livre ?

Le livre *L'élégance du hérisson* de 2006, écrit par Muriel Barbery, était un véritable succès. Il a gagné le Prix Georges Brassens en 2006, le Prix Rotary et le Prix des libraires en 2007.⁶⁷ Paloma et Renée sont les narrateurs dans ce roman. Paloma raconte par un journal, dans lequel elle écrit ses pensées. Ce chapitre sera consacré au rôle du narrateur Paloma dans le livre *L'élégance du hérisson*.

Il y a différentes caractéristiques intéressantes de la narration de Paloma. Nous nous concentrons d'abord sur le type de narrateur qu'est Paloma selon la théorie de Gérard Genette. Ensuite, nous montrerons les caractéristiques temporelles de sa narration. Puis, nous discuterons dans quelle mesure Paloma est une observatrice après quoi nous montrerons le statut spécial que Paloma attribue à la langue et comment la langue soutient ses idées.

§2.1 Paloma, narrateur dans le livre *L'élégance du hérisson*

Comment est-ce que Paloma raconte dans le livre ?

Comme nous avons vu dans le premier chapitre, chaque récit contient un narrateur *sous-entendu*, un narrateur *extra-diégétique*. Ce narrateur est « *le seul conteur qui n'est pas conté* ». ⁶⁸ De plus, il se trouve en « *praesentia* », donc il existe au moment de lecture. Dans le livre *L'élégance du hérisson*, ce narrateur fait en sorte que Paloma raconte son histoire, et qu'elle change avec Renée. Il y a donc deux points de vue dans le livre, qui ont été décrits par Caryn James dans le *New York Times* en 2008 comme des « *petits essais* ». ⁶⁹ Cette description est convenable selon nous, comme les personnages Paloma et Renée racontent leurs pensées à tour de rôle et comme ces pensées sont souvent profondes et philosophiques. Nous nous concentrons sur la narration de Paloma, qui écrit des *Pensées profondes* et un *Journal du mouvement du monde* dans un cahier. Chaque épisode des deux journaux est énuméré pour les séparer. Paloma est un narrateur qui raconte seulement par ses écrits. Un passage qui montre très clairement ce qu'elle tente de faire par ses écritures est le passage suivant, qui se trouve dans la *Pensée profonde n° 1* :

L'important, ce n'est pas de mourir ni à quel âge on meurt, c'est ce qu'on est en train de faire au moment où on meurt. Dans Taniguchi, les héros meurent en escaladant l'Everest. Comme je n'ai aucune chance de pouvoir tenter le K2 ou les Grandes Jorasses avant le 16 juin prochain, mon Everest à moi, c'est une exigence intellectuelle. Je me suis donné pour objectif d'avoir le plus de pensées profondes possibles et de les noter dans ce

⁶⁷ Anonyme, « Le Hérisson », *Excessif*, <http://www.excessif.com/cinema/critique-le-herisson-4708996-760.html>, [2010], 09-05-2011

⁶⁸ GAUDREAU, op. cit., p. 121

⁶⁹ JAMES, Caryn, « Thinking on the Sly », *The New York Times*, <http://www.nytimes.com/2008/09/07/books/review/James-t.html>, [05-09-2008], 05-06-2011

cahier : si rien n'a de sens, qu'au moins l'esprit s'y confronte, non ?⁷⁰

Donc, Paloma va écrire ses pensées profondes dans un cahier. Elle vient de déclarer qu'elle a décidé de se suicider le jour de ses treize ans, à cause de l'absurdité de la vie. Dans ce passage, Paloma explique qu'elle écrit ses pensées pour s'assurer qu'elle fera quelque chose qui vaut la peine quand elle mourra. Elle écrit le *Journal du mouvement du monde* pour une autre raison :

Le journal du mouvement du monde sera [donc] consacré au mouvement des gens, des corps, voire, si vraiment il n'y a rien à dire, des choses, et à y trouver quelque chose qui soit suffisamment esthétique pour donner un prix à la vie. (...) Si j'en trouve, alors je reconsidérerai peut-être les options : si je trouve un beau mouvement des corps, à défaut d'une belle idée pour l'esprit, peut-être alors que je penserai que la vie vaut la peine d'être vécue.⁷¹

Dans ces deux extraits, Paloma explique ce qu'elle tente de faire en écrivant son journal et ses *Pensées profondes*. A partir de ce passage, elle va chercher la beauté du monde dans les mouvements. Les passages ci-dessus soulignent le fait que le rôle de Paloma est celui de raconter son histoire. Elle est le narrateur et elle explicite cela en écrivant qu'elle va « *noter dans ce cahier* » ses pensées profondes. En lisant cela, le lecteur est conscient qu'elle est le narrateur, elle attire l'attention sur ce fait. Selon Gérard Genette, le narrateur a plusieurs fonctions. Une de ces fonctions est la fonction *narrative*,⁷² qui est une fonction de base de chaque narrateur. La fonction narrative est présente dans la manière dont Paloma raconte son histoire. C'est-à-dire que le lecteur sait depuis ce passage que, quand Paloma raconte, c'est son cahier qu'il lit. Ainsi, Paloma implique qu'elle met l'histoire dans un certain ordre, elle est la personne qui détermine ce qu'elle va raconter d'abord, et quel sujet va suivre tel autre.

Parfois, Paloma s'adresse au lecteur : « *Vous pouvez dire n'importe quoi à maman pendant qu'elle s'occupe de ses plantes, elle n'y prête strictement aucune attention.* »⁷³ Selon Genette, cela a une fonction de *communication* : le narrateur s'adresse directement au lecteur, il s'adresse à « *vous* ». En faisant cela, le narrateur maintient le contact avec le lecteur.⁷⁴

Ensuite, selon la théorie de Genette, Paloma est un narrateur homodiégétique, comme elle est « *présent[e] comme personnage dans l'histoire* »⁷⁵ qu'elle raconte. De plus, les expériences que Paloma a vécues sont importantes dans son histoire, ce qui est une caractéristique d'un narrateur homodiégétique.⁷⁶ Aussi, Paloma est le personnage focalisateur. Qu'est-ce qu'un focalisateur ? Selon le livre *Leven van teksten*, le focalisateur est « *le sujet*

⁷⁰ BARBERY, Muriel, *L'élégance du hérisson*, Barcelone, Gallimard, 2006, p. 24

⁷¹ Idem., p. 37-38

⁷² GUILLEMETTE & LÉVESQUE, op. cit.

⁷³ BARBERY, op. cit., p. 91

⁷⁴ GUILLEMETTE & LÉVESQUE, op. cit.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ BRILLENBURG WURTH & RIGNEY, op. cit., p. 178

depuis lequel le monde de l'histoire est aperçu. »⁷⁷ On peut distinguer le rôle du focalisateur du rôle du narrateur en se posant les questions suivantes :

- Qui aperçoit l'action ou le personnage ? → Focalisateur,
- Qui raconte l'histoire ? → Narrateur.⁷⁸

Dans le livre *L'élégance du hérisson*, le lecteur a une vision limitée sur le monde de l'histoire. Paloma écrit par « je », elle écrit à la première personne. Il s'agit donc d'un narrateur qui raconte l'histoire par le focalisatrice Paloma. Ce phénomène s'appelle aussi la *focalisation du narrateur*.⁷⁹ C'est le même agent qui est narrateur et focalisateur. Donc, le narrateur est aussi un personnage, Paloma, qui aperçoit le monde et qui raconte l'histoire. Lorsque le lecteur lit le cahier, il ne sait que ce que Paloma raconte et elle ne peut pas raconter les pensées des autres personnages.⁸⁰

Souvent, Paloma raconte ce qu'elle pense à ce moment-là. C'est une forme de narration temporelle, qui s'appelle la narration *simultanée*.⁸¹ Genette fait la distinction entre quatre types de narrations temporelles suivantes :

- La narration *ultérieure*,
- La narration *antérieure*,
- La narration *simultanée*,
- La narration *intercalée*.⁸²

Maintenant, nous allons nous concentrer sur les différentes narrations temporelles de Paloma.

§2.2 Les différentes narrations temporelles de Paloma

Comment est-ce que la narration temporelle se manifeste dans la narration de Paloma ?

Paloma utilise tous ces quatre types de narration temporelle, comme nous allons montrer maintenant. La narration *simultanée* se trouve plusieurs fois dans le cahier de Paloma.

Souvent, elle raconte ce qui se passe à ce moment-là : « *Bref, M. Arthens est mourant.* »⁸³

Donc, la narration *simultanée* se caractérise par la description de quelque chose qui se passe au moment où Paloma écrit. Plus souvent, on reconnaît la narration *antérieure* :

Heureusement, pour me remettre de tout ça, aujourd'hui, je suis allée chez Kakuro boire du thé et manger des gâteaux à la noix de coco très bons et très fins. Il est venu chez nous pour m'inviter en disant à

⁷⁷ BRILLENBURG WURTH & RIGNEY, op. cit., p. 403

⁷⁸ Idem., p. 403

⁷⁹ Idem., p. 403

⁸⁰ GUILLEMETTE & LÉVESQUE, op. cit.

⁸¹ Idem.

⁸² Idem.

⁸³ BARBERY, op. cit., p. 112

maman : « Nous avons fait connaissance dans l'ascenseur et nous avons une très intéressante conversation en cours. »⁸⁴

Ici, il est clair qu'elle raconte quelque chose qui s'est produit dans le passé : Paloma écrit au passé composé.

On retrouve aussi des exemples de la narration *ultérieure*. C'est une forme de narration qui dit ce qui va se passer dans l'avenir. Un passage très important est le suivant :

Alors le 16 juin, je compte rafraîchir un peu leur mémoire de sardines : je vais mettre le feu à l'appartement (avec des allume-feu pour barbecue). Attention, je ne suis pas une criminelle : je le ferai quand il n'y aura personne (...) j'évacuerai les chats par la fenêtre et je prévenirai les pompiers suffisamment tôt pour qu'il n'y ait pas de victimes. Ensuite, j'irai tranquillement dormir chez mamie avec mes somnifères.⁸⁵

Paloma raconte ici ce qu'elle va faire dans l'avenir, il s'agit donc de la narration *ultérieure*.

Ensuite, un type de narration intéressant est la narration *intercalée*. Cela veut dire que la narration *antérieure* est utilisée, ainsi que la narration *simultanée* :

« Mais qu'est-ce que tu aurais voulu manger ? » m'a demandé Colombe d'un air exaspéré parce que je n'ai pas réussi à finir mon premier rouget. Je n'ai pas répondu. Parce que je ne sais pas. Je ne suis qu'une petite fille, tout de même. Mais dans les mangas, les personnages ont l'air de manger autrement. Ça a l'air simple, raffiné, mesuré, délicieux. On mange comme on regarde un beau tableau ou comme on chante dans une belle chorale.⁸⁶

La partie non soulignée est écrite au passé. Tout à coup, Paloma écrit au présent, ce qui est souligné. C'est comme si elle menait le lecteur du passé au présent. Elle nous raconte ce qu'elle pense maintenant. De plus, Paloma fait une comparaison intéressante ici. Elle compare l'action de manger à regarder un tableau ou chanter. Le fait que Paloma décrit ses associations n'est pas une chose rare dans le livre. Comme nous allons le développer plus tard, Paloma fait souvent des comparaisons de manière poétique. Un autre exemple de la narration *intercalée* est le suivant :

Ce matin, Mme Michel est morte. Elle a été renversée par une camionnette de pressing, près de la rue du Bac. Je n'arrive pas à croire que je suis en train d'écrire ces mots. C'est Kakuro qui m'a appris la nouvelle.⁸⁷

La partie non soulignée est écrite au passé. Tout à coup, elle écrit au présent, ce qui est souligné. Paloma raconte ce qui est arrivé et, en même temps, elle insère ses impressions sur

⁸⁴ BARBERY, op. cit., p. 206

⁸⁵ Idem., p. 25-26

⁸⁶ Idem., p. 112

⁸⁷ Idem., p. 405

ces mêmes événements. Cela rend le passage plus émotionnel, car le lecteur est témoin de ce que Paloma sent au moment même.

Bien sûr, Genette dit beaucoup d'autres choses sur les fonctions du narrateur. Nous avons choisi quelques points principaux pour caractériser la narration de Paloma. Ce sont ces diverses narrations qui nous semblent les plus intéressantes à transposer au cinéma. Maintenant, il est temps de passer au fait que Paloma observe le monde autour d'elle. Nous avons montré que les pensées et les sentiments de Paloma sont très importants dans ses écrits. Elle est une vraie observatrice, comme nous allons montrer dans la section suivante.

§2.3 Paloma, observatrice

Comment est-ce que Paloma observe le monde autour d'elle ? Quels moyens stylistiques utilise-t-elle ?

Un aspect caractéristique des écritures de Paloma est le fait qu'elle observe les personnes autour d'elle d'une manière remarquable et personnelle. Un exemple d'une telle observation est le suivant :

Ma mère, qui a lu tout Balzac et cite Flaubert à chaque dîner, démontre chaque jour à quel point l'instruction est une escroquerie fumante. Il suffit de la regarder avec les chats. Elle est vaguement consciente de leur potentiel décoratif mais elle s'obstine pourtant à leur parler comme à des personnes.⁸⁸

Dans ce passage, Paloma décrit sa mère, elle l'observe et elle donne son opinion sur l'instruction : c'est une « *escroquerie* ». ⁸⁹ Paloma révèle aussi son opinion sur sa mère dans ce passage. Genette dirait que le narrateur a ici une fonction *testimoniale*. C'est-à-dire que Paloma raconte et qu'elle est le témoin de la situation.⁹⁰

Ensuite, Paloma utilise parfois le discours rapporté⁹¹ pour des choses que d'autres personnages disent. Par exemple : « *Mais monseigneur-pardonnez-moi-je-ne-savais-pas-ce-que-je-faisais s'est obstiné d'un air mauvais* : « Non, chère demoiselle, je crois bien que j'ai raison » »⁹² Ici, Paloma cite un personnage, d'une manière que Genette appelle le *discours rapporté*. De plus, elle raconte son opinion sur l'homme dont elle parle en lui donnant un sobriquet. Ainsi, elle donne une tournure personnelle au passage : selon elle, il est un homme stupide. L'observation de Paloma est donc colorée par son interprétation de la situation.

Un passage intéressant est le suivant : « *Kakuro parlait des bouleaux et, en oubliant les psychanalystes et tous ces gens intelligents qui ne savent que faire de leur intelligence, je*

⁸⁸ BARBERY, op. cit., p. 55

⁸⁹ Idem., p. 55

⁹⁰ GUILLEMETTE & LÉVESQUE, op. cit.

⁹¹ Idem.

⁹² BARBERY, op. cit., p. 136-137

me sentais soudain plus grande d'être capable d'en saisir la grande beauté. »⁹³ Paloma décrit d'abord que Kakuro Ozu parle des bouleaux, elle observe la situation. Ensuite, elle mène le lecteur aux pensées qu'elle a à cause de son histoire. Genette dirait que Paloma donne un *sommaire*⁹⁴ ici de ce que Kakuro dit. A cause de son histoire, Paloma devient consciente de son amour pour les arbres. Donc, Paloma commence ce passage comme observatrice. Ensuite, elle mène le lecteur à ses propres pensées. L'amour pour les arbres que Kakuro apprend à Paloma est visualisé d'une manière particulière dans le film *Le Hérisson*, comme nous allons voir au troisième chapitre.

Dans *L'élégance du hérisson*, la narration de Paloma est parfois interrompue par un autre récit. Comme nous avons vu au premier chapitre, cela s'appelle un *récit emboîté*. Un exemple d'un récit emboîté est le suivant :

Je vous résume l'affaire : la reine des abeilles, quand elle est prête, prend son envol nuptial, poursuivie par une nuée de faux bourdons. Le premier à l'atteindre copule avec elle puis meurt parce que, après l'acte, son organe génital reste coincé dans l'abeille. Il en est donc amputé et ça le tue. (...) Voilà ce que me raconte Colombe en me regardant de son air felleux.⁹⁵

Dans ce passage, c'est Paloma qui raconte. Mais il s'agit d'un autre récit dans son récit. Donc, en écrivant sa *Pensée profonde n° 13*, elle nous raconte un autre récit, et après avoir fait cela, elle continue son propre récit. Ce passage commence par « *Je vous résume l'affaire* ». Cela rend clair qu'elle va résumer quelque chose. Paloma utilise le mot « je », qui indique qu'elle se trouve dans le récit. Après avoir dit cela, elle raconte un récit qui n'est pas le sien. La dernière phrase en est la preuve : c'est Colombe qui l'a raconté à Paloma, et c'est Paloma qui le raconte au lecteur.

Ensuite, Paloma utilise des métaphores dans sa narration, qui rendent ses observations plus poétiques. Un exemple important pour l'histoire est la métaphore suivante :

Mme Michel, elle a l'élégance du hérisson : à l'extérieur, elle est bardée de piquants, une vraie forteresse, mais j'ai l'intuition qu'à l'intérieur, elle est aussi simplement raffinée que les hérissons, qui sont des petites bêtes faussement indolentes, farouchement solitaires et terriblement élégantes.⁹⁶

Ici, Paloma compare Madame Michel à un hérisson. Cette description montre qu'elle a observé la concierge d'une manière délicate. Cela s'exprime dans les mots qu'elle utilise : elle a un style raffiné. Paloma utilise une rime dans sa description, les mots *indolentes* et *élégantes* ont la même fin de mot. De plus, elle utilise beaucoup d'adjectifs et d'adverbes. Ainsi,

⁹³ BARBERY, op. cit., p. 208-209

⁹⁴ GUILLEMETTE & LÉVESQUE, op. cit.

⁹⁵ BARBERY, op. cit., p. 297 - 298

⁹⁶ Idem., p. 175

Paloma rend son histoire plus poétique. Elle utilise aussi d'autres moyens pour faire cela. Comme nous allons le montrer dans la section suivante, Paloma écrit entre autres de la poésie : ce sont des hokku et des tankas. Ces poèmes ont un statut spécial dans le livre. C'est que chaque « *pensée profonde doit être formulée sous la forme d'un petit poème à la japonaise : d'un hokku (trois vers) ou d'un tanka (cinq vers)*. »⁹⁷ Des hokku et des tankas sont des poèmes japonais. Un hokku est un poème de trois vers et un tanka est un poème de cinq vers. Paloma aime ces formes de poésie, comme elle a « *un gros côté japonais* »⁹⁸, elle aime la langue japonaise. Maintenant, nous allons nous concentrer sur la poésie et la langue utilisées par Paloma, qui jouent un rôle important dans le livre.

§2.4 La langue utilisée par Paloma

Comment est-ce que Paloma utilise la langue pour raconter ses idées ?

Comme nous avons vu, Paloma utilise parfois des métaphores dans sa narration. La langue a une grande importance pour elle. D'abord, Paloma commence chaque *Pensée profonde* par un hokku ou un tanka. Ainsi, elle raconte souvent son opinion. Par exemple, la *Pensée profonde* n° 4 commence par :

*Soigne
Les plantes
Les enfants*⁹⁹

Ce hokku introduit le sujet du chapitre que le lecteur va lire. Dans ce chapitre, Paloma parle de sa mère qui s'occupe de ses plantes et les nourrit « *comme elle a nourri ses enfants : de l'eau et de l'engrais pour le kentia, des haricots verts et de la vitamine C pour nous*. »¹⁰⁰ La mère de Paloma a plus d'attention pour ses plantes que pour ses enfants. En introduisant sa *Pensée profonde* par un hokku, Paloma rend le texte plus poétique.

Un autre hokku qui est très important pour l'idée de l'histoire est le suivant :

*Poursuivre les étoiles
Dans le bocal à poissons
Rouges finir*¹⁰¹

C'est le premier hokku de Paloma qu'on lit, il précède la première *Pensée profonde*. Elle explique l'idée du bocal à poissons dans ce chapitre. C'est-à-dire que, dans la *Pensée profonde* n° 1, elle dit :

⁹⁷ BARBERY, op. cit., p. 24-25

⁹⁸ Idem., p. 25

⁹⁹ Idem., p. 91

¹⁰⁰ Idem., p. 92

¹⁰¹ Idem., p. 19

Les gens croient poursuivre les étoiles et ils finissent comme des poissons rouges dans un bocal. Je me demande s'il ne serait pas plus simple d'enseigner dès le départ aux enfants que la vie est absurde. (...) Malgré cela, malgré toute cette chance et toute cette richesse, depuis très longtemps, je sais que la destination finale, c'est le bocal à poissons.¹⁰²

Donc, Paloma évoque dans ses poèmes le sujet dont elle va parler dans ses *Pensées profondes*. Elle écrit les hokku et les tankas pour renforcer ses idées. Dans le film, on pourra rencontrer des techniques du cinéma pour renforcer les idées d'une manière poétique. Pourtant, cela ne se passe pas par la poésie, comme nous allons voir au chapitre trois.

Ensuite, Paloma décrit qu'elle trouve la grammaire une chose importante. Pour elle, la grammaire donne un accès à la beauté :

Moi, je crois que la grammaire, c'est une voie d'accès à la beauté. Quand on parle, quand on lit ou quand on écrit, on sent bien si on a fait une belle phrase ou si on est en train d'en lire une. On est capable de reconnaître une belle tournure ou un beau style. Mais quand on fait de la grammaire, on a accès à une autre dimension de la beauté de la langue. Faire de la grammaire, c'est la décortiquer, regarder comment elle est faite, la voir toute nue, en quelque sorte. (...) Je trouve qu'il n'y a rien de plus beau, par exemple, que l'idée de base de la langue, qu'il y a des noms et des verbes. Quand vous avez ça, vous avez déjà le cœur de tout énoncé. C'est magnifique, non ?¹⁰³

Paloma décrit que la grammaire « *est une voie d'accès à la beauté* ». Elle écrit elle-même un journal, donc en remarquant que la langue est la chose la plus belle, elle implique qu'elle veut aussi créer quelque chose de beau par la langue. Donc, la langue joue un rôle particulier dans le livre et Paloma met l'accent sur ce rôle. C'est ainsi que la langue soutient les idées de Paloma.

Puis, Paloma écrit : « *Le futur, ça sert à ça : à construire le présent avec des vrais projets de vivants.* »¹⁰⁴ L'idée de *construire* joue un rôle important dans les écritures de Paloma. Une preuve de cette importance est le passage suivant :

Vivre, mourir : ce ne sont que des conséquences de ce qu'on a construit. Ce qui compte, c'est de bien construire. Alors voilà, je me suis donné une nouvelle astreinte. Je vais arrêter de défaire, de déconstruire, je vais me mettre à construire. (...) Ce qui compte, c'est ce qu'on fait au moment où on meurt et, le 16 juin prochain, je veux mourir en construisant.¹⁰⁵

Nous pouvons interpréter le fait que Paloma écrit son journal et ses *Pensées profondes* comme preuve de la construction qu'elle veut atteindre. La langue et la poésie soutiennent cette idée de construire. En écrivant ses *Pensées profondes* et son *Journal du mouvement du monde*, Paloma construit une œuvre qui vaut la peine de vivre pour elle. Cette œuvre à l'écrit soutient

¹⁰² BARBERY, op. cit., p. 20

¹⁰³ Idem., p. 194-195

¹⁰⁴ Idem., p. 158

¹⁰⁵ Idem., p. 138

l'idée de la construction. Pour le lecteur, c'est Paloma qui exprime cette idée. Mais peut-être, et cela est très probable, cette idée est aussi l'idée du narrateur *sous-entendu*. C'est-à-dire que ce dernier raconte des idées philosophiques par les idées des personnages. Ainsi, il construit une œuvre. De plus, l'idée de l'auteur semble résonner dans le livre. C'est-à-dire que Barbery dit : « *au travers des personnages et de la narration, ce qui m'importe, c'est de parler de ce que j'aime* ». ¹⁰⁶ On pourrait donc constater que Barbery trouve la construction quelque chose d'important et qu'elle veut le faire savoir au lecteur au travers de son livre. Ensuite, Barbery déclare qu'elle écrit entre autres « *pour le plaisir des mots et du style* ». ¹⁰⁷ Cela convient à l'idée de *construction*, évoquée par la langue et l'écriture. Dans le film, l'idée de construction est exprimée par un autre moyen, comme nous allons voir.

Le prochain chapitre montrera qu'il y a des phrases et des idées du livre qui sont reprises, mais que le réalisateur utilise des moyens stylistiques propres au cinéma. Dans ce chapitre, nous avons développé le rôle du narrateur de Paloma dans le livre *L'élégance du hérisson*. Maintenant, nous allons nous concentrer la caméra de Paloma qui raconte dans le film *Le Hérisson*.

¹⁰⁶ BARBERY, Muriel, citée dans : *Reprise interview de l'auteur du livre: L'Élégance du hérisson*, Rencontre des artistes, <http://rencontresartistes.centerblog.net/1661240-L-elegance-du-herisson-Muriel-Barbery>, [25-04-2007], 08-06-2011

¹⁰⁷ Idem.

Chapitre 3 Paloma, narrateur dans le film *Le Hérisson*

Comment est-ce que Paloma raconte dans le film ?

Le film *Le Hérisson* a été réalisé en 2009 par Mona Achache. Dans ce film, Paloma ne raconte pas par son journal, mais la caméra qu'elle a reçue de son père raconte partiellement l'histoire. Paloma filme beaucoup en commentant les personnes autour d'elle. Elle a donc une autre manière de raconter que dans le livre, dans lequel elle raconte par les écrits dans son journal. Cela a des implications pour le spectateur : il voit ce qu'elle filme, il voit donc l'histoire partiellement par sa caméra. Selon Gaudreault, dans ce cas, il s'agirait de *monstration filmique*.¹⁰⁸ La *narration filmique* serait constituée par le montage et le narrateur ne pourrait que raconter par le montage. Dans ce chapitre, nous allons tenter de prouver que, dans le film *Le Hérisson*, la caméra ne fait pas que montrer, elle peut aussi raconter. Donc, nous estimons que la caméra peut en même temps évoquer la narration et la monstration.

Dans ce chapitre, nous distinguerons la caméra du narrateur hétérodiégétique par « caméra 1 ». La caméra de Paloma sera indiquée par « caméra 2 ». D'abord, nous discuterons comment la caméra raconte l'idée du bocal à poissons. Ensuite, nous parlerons de la vision donnée par la caméra sur Solange, la mère. Puis, nous nous concentrerons sur les dessins et comment ils racontent les idées de Paloma. Nous finirons par le personnage Renée et son amitié avec Paloma, racontée par la caméra.

§3.1 Le bocal à poissons

Comment l'idée du bocal à poissons est-elle racontée par la caméra ?

Comme nous avons indiqué, nous ferons une distinction entre la « caméra 1 » et la « caméra 2 ». Cette séparation montre qu'il y a différentes focalisations : d'un côté, il y a la caméra du narrateur hétérodiégétique, qui n'appartient pas à l'histoire¹⁰⁹ (« caméra 1 »). De l'autre côté, il y a la caméra de Paloma (« caméra 2 »), qui est un narrateur homodiégétique¹¹⁰. Ce narrateur joue un rôle dans l'histoire. C'est-à-dire que, en regardant par la « caméra 2 », le spectateur est conscient qu'il voit l'histoire par les yeux de Paloma. Elle est la focalisatrice. Nous avons vu dans le chapitre un que De Croix, Dezutter et Ledur décrivent la caméra du focalisateur comme : « le narrateur s'identifie à un personnage et délivre les seules informations que ce dernier peut connaître ». ¹¹¹ Aux moments où le spectateur voit par la caméra de Paloma, c'est donc sa caméra qui nous délivre les informations : elle nous raconte l'histoire. Nous allons tenter de prouver cet argument dans ce chapitre, et nous commençons par le début du film.

¹⁰⁸ GAUDREULT, op. cit., p. 69

¹⁰⁹ BRILLENBURG & RIGNEY, op. cit., p. 178

¹¹⁰ Idem., p. 178

¹¹¹ DE CROIX, DEZUTTER & LEDUR, op. cit.

Le film commence par la caméra du narrateur hétérodiégétique. Ce narrateur n'appartient pas à l'histoire et il utilise la « caméra 1 ». ¹¹² On voit une lampe de poche qui est allumée dans une pièce noire. Ensuite, quelqu'un pose une caméra sur une boîte et cette personne (Paloma) allume la caméra. Puis, on voit la tête de Paloma, en Gros Plan, et elle regarde le spectateur. Il est clair qu'on voit par la caméra qu'elle a allumée (« caméra 2 ») : le grain est plus grand que celui de la première caméra. Paloma commence à parler :

PALOMA

Je m'appelle Paloma. J'ai onze ans. J'habite Rue Eugène Manuel 2, à Paris, dans un appartement de riches. Mes parents sont riches. Ma famille est riche. Et ma sœur et moi sommes donc virtuellement riches. Mais malgré ça, malgré toute cette chance et toute cette richesse, depuis très longtemps, je sais que la destination finale, c'est le bocal à poissons. Un monde où les adultes passent leur temps à se cogner comme des mouches à la même vitre. ¹¹³

Ici, Paloma se présente en regardant le spectateur. On voit Paloma par la « caméra 2 », donc il s'agit du narrateur Paloma qui raconte par sa caméra. En ce qui concerne l'histoire, il y a des ressemblances avec le livre *L'élégance du hérisson*. Le nom de Paloma est gardé, ainsi que le fait qu'elle habite à Paris. Aussi, l'idée qu'elle vient d'une famille riche est présente dans le livre. Donc, on a gardé les idées principales en ce qui concerne le personnage de Paloma. Ensuite, Solange, la mère de Paloma, vient dans la pièce pour la chercher. Cela est filmé par « caméra 1 », la caméra du narrateur hétérodiégétique. Sa mère crie son nom et elle ne voit pas que Paloma se trouve dans la pièce, qui est noire. Quand Solange est partie, Paloma continue son film :

PALOMA

Mais ce qui est certain, c'est que dans le bocal, j'irai pas. C'est une décision bien réfléchie. À la fin de l'année scolaire, le jour de mes douze ans, le 16 juin prochain, dans 165 jours, je me suiciderai. ¹¹⁴

Paloma commence donc presque directement par l'explication de sa théorie du bocal à poissons. Cette idée est très importante dans le livre, comme nous avons vu au deuxième chapitre. Ensuite, Paloma sort de la pièce et elle marche dans la maison. C'est la « caméra 1 » qui montre que Paloma continue à filmer. Paloma parle entre-temps et elle explique la raison pour laquelle elle fait le film :

PALOMA

Ce qui est important, ce n'est pas de mourir, ni à quel âge on meurt. C'est ce qu'on est en train de faire, à ce moment précis. Dans Taniguchi, les héros meurent en escaladant l'Everest. Et mon Everest à moi, c'est de faire un

¹¹² BRILLENBURG & RIGNEY, op. cit., p. 186

¹¹³ ACHACHE, Mona, *Le Hérisson*, avec Josiane Balasko et Anne Brochet, Cinéart, France, 2009, 100 min., minute 01.10-01.46

¹¹⁴ Idem., minute 01.58-02.20

film. Un film qui montre pourquoi la vie est absurde. La vie des autres, et la mienne.

SOLANGE

Ah Paloma ! Mais pourquoi est-ce que tu te caches comme ça ?

PALOMA

Si rien n'a de sens, qu'au moins l'esprit s'y confronte.¹¹⁵

Quand Paloma exprime les phrases soulignées, le spectateur voit par sa caméra la maison dans laquelle elle marche. C'est donc « *caméra 2* » qui filme quand Paloma dit ces phrases. Paloma entre dans la cuisine et elle filme sa mère, son père et sa sœur. La dernière phrase raconte une conviction fondamentale de Paloma : rien n'a de sens. En disant cela, Paloma filme le bocal à poissons, dans lequel nage un poisson rouge. Donc, sa caméra montre, raconte et renforce l'idée de l'absurdité de la vie. Ce qui est important pour l'adaptation du livre au film, est le fait que Paloma évoque ici la raison pour laquelle elle filme : c'est pour montrer « *pourquoi la vie est absurde* », tandis que dans le livre, elle écrit à cause de cette raison. Achache a donc choisi de rendre visuel les recherches de Paloma. Les choix qui ont été faits pour raconter visuellement l'histoire ont été décrits par Jean-Luc Douin dans *Le Monde* comme des « *digressions littéraires* » qui sont transformées en « *saynètes visuelles* ». ¹¹⁶ Selon Douin, Achache a fait cette transformation « *astucieusement* ». ¹¹⁷ Douin souligne donc que l'histoire est visualisée dans le film. Dans cette visualisation, on peut reconnaître l'idée de la construction, qui était présente dans le livre aussi. C'est-à-dire qu'en faisant un film, Paloma fait l'ascension de son Everest à elle. L'idée de *construire* quelque chose par un journal dans le livre, est ici donc remplacée par la construction d'un film. Ce film montre et raconte les idées de Paloma. Ainsi, l'idée de la construction est visible à cause de la visualisation de ses idées. La construction est une manière dont Paloma pourrait trouver quelque chose qui vaut la peine de vivre. Nous reviendrons sur ce point dans §3.3.

Ainsi que ce choix, dans le film, Mona Achache a ajouté une scène qui ne se trouve pas dans le livre. Dans cette scène, Paloma présente le poisson rouge de sa sœur. Elle prend un somnifère et pense tuer le poisson avec ce somnifère. Ensuite, elle jette le poisson dans les toilettes. ¹¹⁸ Cette scène raconte selon nous dans quelle mesure Paloma a une aversion de la vie et dans quelle mesure elle est obsédée par la mort. Avant de le jeter dans les toilettes, Paloma filme le poisson avec sa caméra. Sa voix et sa caméra racontent d'abord au spectateur comment elle voit le poisson :

¹¹⁵ ACHACHE, op. cit., minute 02.48-03.32

¹¹⁶ DOUIN, Jean-Luc, « Le Hérisson, toujours piquant à l'écran », *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/06/30/le-herisson-toujours-piquant-a-l-ecran_1213496_3476.html#ens_id=1138324, [30-06-2009], 12-05-2011

¹¹⁷ Idem.

¹¹⁸ ACHACHE, op. cit., minute 48.43-49.03

PALOMA

Hubert Josse. Né il y a neuf ans et demi dans une famille de cyprinidés, au fond d'un bassin d'élevage de poissons rouges. Hubert Josse poursuit et finira sa vie dans ce bocal, malgré quelques échappées hebdomadaires dans l'évier de la cuisine : le temps pour la femme de ménage de lui mettre une eau propre afin qu'il ne s'empoisonne pas avec ses propres déchets.¹¹⁹

Elle présente le poisson par sa voix, mais sa caméra raconte aussi. C'est-à-dire que le fait qu'elle observe sa narcose par sa caméra, montre et raconte son indifférence par rapport au poisson. Paloma n'aide pas le poisson quand il semble mourir. Cette indifférence est fortement liée à l'idée de l'absurdité de la vie et l'utilisation de la caméra de Paloma raconte cette idée. L'idée de l'absurdité est continuée dans le film : plus tard, Renée trouve le poisson dans ses toilettes.¹²⁰ Le fait que le poisson revienne dans le film, et dans un endroit bizarre, renforce l'idée de l'absurdité de la vie. De plus, on peut interpréter ce phénomène comme on ne peut jamais échapper à l'absurdité de la vie : le poisson reviendra toujours. Ainsi, le poisson est une personnification de l'absurdité de la vie.

Ensuite, l'image raconte souvent l'idée du bocal. C'est le cas par exemple quand Paloma présente sa sœur Colombe au spectateur. En filmant sa sœur, elle remplit un verre, qui se trouve devant la caméra, avec de l'eau. Ainsi, le spectateur voit Colombe à travers de ce verre, et à travers de l'eau.¹²¹ Cela raconte l'idée que Colombe se trouve dans un bocal, ce que Paloma pense des adultes et de sa sœur. Le point de vue de la caméra derrière le verre de l'eau raconte que Colombe est dans le bocal et elle n'est pas consciente de l'absurdité et de l'inutilité de sa vie. Dans ce passage, l'image et le choix du point de vue de la caméra racontent donc cette idée.

L'idée du bocal se retrouve aussi dans le fait que Renée, la concierge, habite dans une loge de concierge. Cette loge a plusieurs fenêtres, ce qui ressemble à un bocal. De plus, la loge symbolise l'idée de l'absurdité de la vie. C'est-à-dire que Renée allume souvent la télévision sans qu'elle la regarde. C'est à cause du stéréotype que le monde a d'une concierge : elle ne regarderait que la télévision. Pour échapper à l'absurdité de la vie, Renée a une pièce qui contient des livres. Elle s'y retire pour lire, toute seule, et elle ne veut pas que quelqu'un la dérange. Ce qui est intéressant, est le fait que la pièce de livres ne se trouve pas dans le roman. Pour évoquer l'idée de la vie intérieure de Renée, le réalisateur du film a donc inventé cette pièce de livres. Pour Renée, c'est une manière d'échapper au bocal qui est la loge de concierge. De plus, en lisant, Renée construit une vie intellectuelle. Ainsi, l'idée de la construction se retrouve dans cette pièce et dans la vie intérieure de Renée.

¹¹⁹ ACHACHE, op. cit., minute 48.43-49.03

¹²⁰ Idem., minute 01.13.45-01.13.52

¹²¹ Idem., minute 11.40-12.24

Dans cette section, nous avons vu que la caméra raconte l'idée du bocal à poisson de plusieurs manières. Maintenant, nous allons passer au personnage Solange, raconté par la caméra de Paloma.

§3.2 Solange par la caméra de Paloma

Comment la vision de Paloma sur Solange est-elle racontée par la caméra ?

Selon Alexandre Astruc, « *L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo.* »¹²² Cela est une idée intéressante quand on compare le livre au film. Dans le film, Paloma cite parfois des passages exacts du livre et elle montre en même temps les personnes qu'elle décrit par sa caméra. Ainsi, sa caméra raconte, tandis que dans le livre, c'est le stylo qui raconte, par le journal de Paloma.

Un passage remarquable est le passage dans lequel Paloma présente sa mère, Solange. Dans le livre, on lit : « *Tous les matins, elle passe en revue les vingt plantes vertes de l'appartement et leur administre le traitement ad hoc. Vous pouvez dire n'importe quoi à maman pendant qu'elle s'occupe de ses plantes, elle n'y prête strictement aucune attention.* »¹²³ Comme nous avons vu dans le chapitre deux, Paloma s'adresse directement au lecteur en utilisant « *vous* ». Ainsi, elle communique avec le public. Dans le film, Paloma communique avec son public par la caméra. Pendant que Paloma filme sa mère, elle présente sa mère en racontant son opinion sur elle. Les mots exacts qu'elle utilise sont :

PALOMA

Solange Josse, mère de famille, bourgeoise. Entraînant depuis une décennie un lien étroit avec la psychanalyse, les anxiolytiques, les antidépresseurs et le champagne. Elle est vaguement consciente du potentiel décoratif de ses plantes vertes. Mais s'obstine pourtant à leur parler comme une personne.¹²⁴

Quand on compare ce passage au livre, on voit que le réalisateur a fait un choix : la description de la mère et des chats qui se trouve dans le livre, est utilisée ici pour la description des plantes (voir chapitre deux, §2.3). La phrase non-soulignée n'est pas filmée par la caméra de Paloma. Quand Paloma dit cette phrase, le spectateur voit par la « *caméra 1* » qu'elle filme et parle en même temps. Comme ça, le spectateur reste conscient du fait que Paloma est en train de filmer avec « *caméra 2* ».

En disant ces mots, Paloma filme sa mère. L'image que donne la « *caméra 2* » est la visualisation de l'idée que sa mère porte aucune attention au monde autour d'elle lorsqu'elle s'occupe de ses plantes. Paloma commente sa mère, ce qu'elle n'entend pas. Ainsi, « *caméra 2* » montre et raconte le fait que la mère ne prête pas d'attention à ce que Paloma dit. Même le

¹²² ASTRUC, Alexandre, op. cit.

¹²³ BARBERY, op. cit., p. 91

¹²⁴ ACHACHE, op. cit., minute 05.15-05.51

fait qu'elle se trouve dans la même pièce ne l'occupe pas. Donc, cette monstration de la caméra de Paloma évoque en même temps la narration. Ainsi, Paloma raconte ses pensées avec sa voix, mais sa caméra raconte aussi.

De plus, la caméra de Paloma (« *caméra 2* ») se caractérise par un grain dans l'objectif qui est plus grand que le grain de la caméra du narrateur hétérodiégétique (« *caméra 1* »). Ainsi, le spectateur distingue sa caméra de la « *caméra 1* ». Comme nous avons vu dans le premier chapitre, Christian Metz constate que « *dans un film narratif, tout devient narratif, même le grain de la pellicule ou le timbre des voix.* »¹²⁵ Donc, ce grain pourrait être vu comme une marque de narration. De plus, selon Sylvie Rollet, spécialiste du cinéma, « *c'est au moment où l'image se détache de l'illusion mimétique qu'on perçoit les marques d'énonciation* ». ¹²⁶ Quand Paloma utilise sa propre caméra, le spectateur remarque son énonciation à cause du grain de sa caméra et ainsi, sa caméra *raconte*. Ce que dirait Gaudreault est que c'est le montage qui raconte, mais ici, selon nous, c'est vraiment la caméra qui raconte le point de vue de Paloma. Cela se fait aussi à cause de l'effet de la contre-plongée, parce que Paloma est accroupie sur le sol. Ainsi, le spectateur se sent comme s'il était dans le monde de Paloma. Selon Gaudreault, il s'agirait ici d'une caméra qui se *comporte* comme narrateur, mais qui ne l'est pas. Comme nous avons vu au premier chapitre, la « *caméra 2* » appartiendrait au *monstrateur filmographique*. Celui-ci aurait seulement des *prétentions narratives* en choisissant la position de la contre-plongée et en ayant un autre grain. ¹²⁷ Pourtant, selon nous, il s'agit du *narrateur filmographique* qui raconte. Ce narrateur n'effectue que le montage selon Gaudreault, il ne peut que manipuler le *système des images enregistrées*. Cependant, nous ne sommes pas d'accord sur ce point. C'est-à-dire que le grain et le point de vue de la « *caméra 2* » font que la caméra raconte. Donc, selon nous, le *narrateur filmique* peut aussi exercer son pouvoir sur le *système de filmer*. En manipulant le système de filmer, le narrateur fait en sorte que la caméra raconte. Comme nous avons vu, selon Jost, la caméra raconte « *quand, à partir des énoncés visuels, les signes de l'énonciation sont perceptibles* ». ¹²⁸ Nous sommes du même avis que Jost : les signes de l'énonciation de Paloma sont perceptibles, et ainsi, la caméra raconte. Donc, nous contredisons la théorie de Gaudreault sur ce point.

Il est clair que Paloma n'a pas une bonne relation avec sa mère. La « *caméra 2* » renforce cette idée dans la 25^{ème} minute, quand sa mère lui donne un baiser dans l'air, et Paloma tourne sa caméra rapidement vers un autre endroit. ¹²⁹ La caméra fait un mouvement qui raconte la vision de Paloma envers sa mère : elle ne veut même pas la regarder. Ainsi, le spectateur se détourne aussi de la mère, et on ne la voit plus. L'aversion de Paloma envers sa

¹²⁵ MARIE, Michel et VERNET, Marc, op. cit., repris dans GAUDREULT & GROENSTEEN, op. cit., p. 290

¹²⁶ ROLLET, Sylvie, *Enseigner la littérature avec le cinéma*, Paris, Éditions Nathan, 1996, p. 52

¹²⁷ GAUDREULT, op. cit., p. 96

¹²⁸ JOST, op. cit., cité par GAUDREULT, op. cit., p. 139

¹²⁹ ACHACHE, op. cit., minute 25.12-25.19

mère est racontée ici d'une manière fortement visuelle. Le mouvement de la caméra peut donc raconter et ainsi, la caméra est un outil de narration. Gaudreault constate que c'est le *monstrateur filmographique* qui manipule le système de filmer, qui fait donc aussi des mouvements de caméra. Pourtant, nous préférons de dire que c'est le narrateur qui devient visible par ce mouvement. L'idée du mouvement de la caméra qui raconte est aussi présente quand Paloma a dessiné des carrés sur le mur, et elle filme ces carrés. Soudain, quand la visite de sa famille entre sa chambre, elle tourne la caméra vers le bas et elle arrête de filmer. Le fait qu'elle éteint la caméra raconte qu'elle est interrompue dans son monde à elle. Le spectateur ne voit plus à travers de « *caméra 2* », Paloma n'est plus la focalisatrice. Sa caméra ne filme plus et cet arrêt raconte qu'elle se sent surprise. Ce passage est intéressant pour d'autres raisons aussi, donc nous y reviendrons plus tard.

Dans le livre, Paloma cherche la beauté dans son *Journal du mouvement de monde*. Dans le film, elle ne dit rien sur cette idée, mais on peut voir l'idée du mouvement du monde dans l'utilisation de la caméra : souvent, les choses qu'elle filme bougent. Par exemple, comme nous avons discuté, quand Paloma filme Colombe, elle la filme à travers d'un verre qui se remplit de l'eau. Ainsi, la caméra raconte l'idée du bocal à poissons, mais aussi l'idée de la beauté du mouvement. Le spectateur voit le mouvement de l'eau qui tombe dans le verre, d'une manière frappante. On ne peut pas échapper à cette image de l'eau qui tombe. Ainsi, l'idée de la beauté du mouvement est exprimée et racontée par la « *caméra 2* ». Un autre exemple du mouvement du monde est les dessins que Paloma fait. C'est-à-dire que ces dessins bougent parfois. Ils sont une manière d'exprimer les pensées de Paloma et ainsi, ils racontent. Nous allons nous concentrer sur les dessins de Paloma dans la section suivante.

§3.3 Les dessins faits par Paloma

Comment les dessins de Paloma racontent-ils les idées de Paloma ?

Dans le roman, Paloma ne fait pas de dessins, mais elle écrit dans son cahier les mouvements qui sont beaux selon elle. Cette idée de beauté des mouvements est racontée dans le film par les dessins qui bougent. On pourrait dire que ces dessins font de la caméra une technique qui se détache de l'illusion mimétique¹³⁰ : les images peuvent bouger et elles racontent d'une manière poétique les pensées de Paloma. Ainsi, l'idée de la poétique des hokku dans le livre se retrouve dans l'idée de la poétique des dessins de Paloma. Selon nous, cela est une preuve qu'Achache a bien traduit le roman à l'écran. Cependant, les critiques sont divisées sur l'adaptation du roman au film. Par exemple, Jacques Morice trouve que « *le film donne à peine envie de lire le bouquin* ». ¹³¹ Au contraire, sur le site d'Excessif, un magazine sur des films, on apprécie beaucoup plus l'adaptation qui a été faite : « *l'essentiel a bel et bien été*

¹³⁰ JOST, op. cit., cité par GAUDREULT, op. cit., p. 139

¹³¹ MORICE, Jacques, *Le Hérisson*, Télérama, <http://television.telarama.fr/tele/films/le-herisson.13092053.php>, [04-09-2010], 12-05-2011

conservé, à savoir « l'esprit » du livre. Le film nous amène donc à réfléchir, sur nous-mêmes d'abord, puis l'Art et la Beauté en général, le tout avec beaucoup de philosophie. »¹³² Les critiques ne sont donc pas tous du même avis, les opinions sont très divisées sur l'adaptation du roman au film.

Dans le livre, Paloma rend l'histoire plus poétique par ses hokku, tandis que dans le film, elle rend l'histoire poétique par ses dessins. Nous avons vu au deuxième chapitre que Kakuro, le japonais, montre à Paloma la beauté des arbres et qu'ainsi, elle devient consciente de son amour pour les arbres. Dans le film, Paloma dessine Kakuro avec un arbre.¹³³ Ce dessin est une preuve pour le fait que Paloma aime des arbres. La « caméra 1 » fait un zoom sur le dessin, qui commence à bouger. Kakuro marche vers l'arrière. Entre-temps, on entend la voix off de Paloma qui dit : « Mon nouveau voisin est Japonais. Et il faut que ça arrive juste avant que je meurs. »¹³⁴ Ce dessin qui bouge raconte d'une manière poétique les réflexions de Paloma.

De plus, les dessins montrent le temps qui passe. C'est-à-dire que dans la 10^{ème} minute, Paloma dessine des carrés sur le mur, qui signifient chacun un jour, jusqu'au jour de ses douze ans, le jour où elle se suicidera. Après avoir dessiné les carrés, Paloma les filme. Le spectateur voit de bas en haut ce qu'elle a dessiné. En bas, à droite, se trouve un carré qui est noir : c'est le carré du jour où elle se suicidera. En haut, à gauche, il y a un carré qui montre un dessin d'une caméra. Entre ces deux carrés se trouvent plusieurs carrés qui sont vides. Paloma va les remplir lorsque les jours passent. Quand le spectateur voit ces carrés, il entend une voix-off qui dit des dates qui sont à venir. Dans le *Relève de dialogues* on lit :

PALOMA

16 juin, 15 juin, 14 juin, 13 juin...

Mélange de dates

Le 16 juin. Dans 165 jours...¹³⁵

Donc, la caméra raconte ce que Paloma a dessiné : c'est une sorte de calendrier. Comme Douin dit dans *Le Monde*, « Les apartés prise-de-tête de Paloma sont remplacés par son

¹³² Anonyme, op. cit.

¹³³ ACHACHE, op. cit., minute 32.50-33.31

¹³⁴ Idem., minute 32.50-33.31

¹³⁵ Anonyme, *Le Hérisson, Relève des dialogues*, version 08-04-2009,

[31](http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:8RdEXTascIUJ:press.siff.net/Festival%25202010/SIFF%25202010%2520Film%2520Publicity%2520Materials%2520and%2520Stills/HEDGEHOG_the/Press%2520Materials/Dialogue%2520Lists%2520%26%2520subtitles/RELEVE%2520DIALOGUES.doc+Je+m%2520%99appelle+Paloma.+J%2520%99ai+onze+ans.+J%2520%99habite+Rue+Eug%C3%A8ne+Manuel+2.+%2520C3%A0+Paris.+dans+un+appartement+de+riches.+Mes+parents+sont+riches.+Ma+famille+est+riche.+Et+ma+s%2520%99ur+et+moi+sont+donc+virtuellement+riches.+Mais+malgr%C3%A9+%2520C3%A9+%2520C3%A7a.+Malgr%C3%A9+tout+cette+chance+et+toute+cette&hl=nl&gl=nl&pid=bl&srcid=ADGEEsi71CAS8FomVnMO-kKLNJzkonAuaif1h2ptohWpp-Diz3l9Gh_Mnnp4pfiDsETr8FBjCFxcNANMjpyKPGQUppq6XMAtmwTzQhOsOVaZrcQKH13zKqoqMZc6WJ78wdGD1qCtV7X0H&sig=AHIEtbTJB-hSIIkpNvHw-Dc_SNBSGPSUsw&pli=1, [08-04-2009], 01-05-2011</p></div><div data-bbox=)

journal filmé et la fresque qu'elle dessine sur le mur de sa chambre ». ¹³⁶ Les dessins sur le mur racontent donc l'idée du temps qui se passe.

Ensuite, il y a l'exemple du petit livre de dessins, qui s'appelle *Solange*. Quand Paloma feuillette le livre rapidement, le spectateur voit une plante qui croit. ¹³⁷ Paloma filme ce mouvement avec sa caméra. En registrant ce mouvement, la caméra raconte l'opinion de Paloma sur sa mère : elle ne s'occupe que des plantes. En même temps qu'on voit ce mouvement, on entend la voix de Solange : quelques citations de ce qu'elle a dit se mélangent dans une voix-off. Ce sont des phrases qu'elle a dit d'une manière exagérée, et par conséquent des choses que Paloma trouve bizarres. Ces voix renforcent l'idée qu'il s'agit de Solange, et que Paloma la trouve ridicule. Ici, on retrouve un exemple de la narration *intercalée* : Paloma filme au présent ses dessins, et en même temps, on entend des phrases qui ont été produites dans le passé. Dans ce mémoire, nous n'avons pas l'occasion d'approfondir l'analyse de la narration temporelle au cinéma, mais il serait intéressant d'analyser plus profondément cet aspect de narration dans *Le Hérisson*.

Les idées de Paloma se retrouvent donc dans les dessins. Un autre exemple de cela est le passage dans lequel Paloma fait un collage de Renée qui se trouve dans sa pièce de livres. Elle fait ce collage après avoir présenté Renée par sa caméra. Ce collage consiste en des dessins de Paloma. Il raconte d'une manière poétique le fait que Renée est une femme seule. Paloma dessine Renée, en train de lire parmi ses livres dans sa pièce de livres, et à un certain moment, le collage commence à bouger. Toute l'image est occupée par des livres et des feuilles dessinés qui volent dans l'air. Soudain, les livres forment une porte, qui se ferme. On entend un coup. Cette fin de passage abrupte renforce l'idée que Renée a le cœur fermé, elle ne s'ouvre pas pour d'autres personnes. Les livres se trouvent dans sa vie intérieure. En fait, selon Gaudreault, il pourrait bien s'agir de la narration dans ce passage, comme le mouvement du dessin est fait grâce au montage. Cependant, nous voulons souligner que c'est l'image qui raconte ici d'une manière poétique les réflexions de Paloma sur Renée.

Comme nous avons vu au chapitre deux, Paloma est une observatrice et cela se retrouve dans son utilisation de la caméra. Dans la 14^{ème} minute, Paloma filme en dessous de la table, où l'on voit quelqu'un qui a ôté ses chaussures et se gratte les pieds avec les chaussures. Ensuite, elle filme quelqu'un qui nourrit en secret les chats en dessous de la table. Le fait que Paloma filme ces choses est une preuve qu'elle a un regard spécifique : elle observe et enregistre des choses par sa caméra. Elle se manifeste donc comme une vraie observatrice, comme nous avons constaté aussi dans le livre. En voyant les choses que Paloma choisit de filmer, le spectateur devient conscient des choses secrètes que les personnages font. Le fait que Paloma observe le monde est présent aussi dans les dessins qu'elle fait. De plus,

¹³⁶ DOUIN, op. cit.

¹³⁷ ACHACHE, op. cit., minute 25.37-25.45

elle fait des collages des photos, des papiers coupés et des dessins. Ils se trouvent dans la chambre de Paloma, où se trouvent plusieurs créations de sa part. Ces collages sont montrés dans la 19^{ème} minute et ils montrent sa mère avec des plantes, sa sœur avec son poisson, et son père avec son café. Ainsi, on voit que Paloma donne sa propre interprétation des personnes autour d'elle par les collages. Donc, les dessins et les collages de Paloma racontent d'une manière poétique ses idées et sa vision sur le monde.

Pour finir, nous avons vu que, dans le livre, Paloma trouve important de *construire*. Dans le film, cette idée se retrouve dans l'utilisation de la caméra : le fait qu'elle fait un film comporte l'idée de la construction. De plus, Paloma dessine, elle fait des collages et parfois, le spectateur voit comment cela se passe. En dessinant, Paloma construit, elle crée des choses qui n'étaient pas là auparavant. En filmant le processus de dessiner, la caméra raconte aussi l'idée de construire. Peut-être qu'on pourrait lier l'idée de la construction aux idées de Gaudreault sur le montage. C'est-à-dire que Gaudreault décrit le monstre qui peut se comporter *comme si* il était le narrateur.¹³⁸ Le narrateur ne peut que raconter sur le niveau du montage. Peut-être qu'il s'agit selon Gaudreault de l'idée que le narrateur *construit* quelque chose. C'est lui qui se trouve au fond du travail du montage. Si c'était le cas, Gaudreault dirait que la caméra ne peut pas raconter, comme elle ne correspond pas à l'idée de construction. Pourtant, selon nous, la caméra peut être liée à l'idée de la construction et la caméra de Paloma en est la preuve. Donc, Gaudreault n'aurait pas raison sur ce point, selon nous.

§3.4 L'amitié de Paloma et Renée racontée par la caméra

Comment est-ce que la caméra raconte l'amitié entre Paloma et Renée ?

Nous avons vu que Paloma observe Renée et que ses réflexions sur Renée se retrouvent dans ses dessins. Outre que par les dessins de Paloma, l'observation de Paloma sur Renée est aussi filmée par la « caméra 2 », la caméra de Paloma. Un passage frappant est le passage dans lequel Kakuro frappe à la porte de Renée. Il lui demande de venir le soir à un restaurant pour fêter son anniversaire, ce que Renée refuse. Le début du passage est filmé par « caméra 2 » et après, « caméra 1 » et « caméra 2 » alternent le filmage. Quand on voit par « caméra 1 », parfois Paloma est présente dans l'image, lorsqu'elle filme au fond de l'image. Quand Renée a fermé la porte, on voit par la « caméra 2 » qu'elle est consternée. Le passage qui suit est partiellement filmé par « caméra 2 ». Ces parties sont soulignées ci-dessous :

PALOMA

On peut savoir à quoi vous jouez ?

¹³⁸ GAUDREULT, op. cit., p. 96

RENÉE

Je joue à rien du tout.

PALOMA

Vous avez quelque chose de prévu pour ce soir ?

RENÉE

Non, mais c'est pas pour ça que...

PALOMA

Et pourquoi ?

RENÉE

Parce que je pense que ce n'est pas une bonne chose.

PALOMA

Pourquoi ?

RENÉE

Pourquoi... Est-ce que je sais, pourquoi ?... Je sais pas pourquoi... je...

Pleure

Oh, mon Dieu, Paloma, je... je veux pas que tu me voies comme ça !

Non ! Je... je... je suis bien stupide !

PALOMA

Ne dites pas ça, Madame Michel... Ne dites pas ça.¹³⁹

Le spectateur voit par « caméra 2 » que Renée commence à pleurer. On voit donc par les yeux de Paloma que Renée est consternée. Ensuite, « caméra 1 » filme comment Paloma reconforte Renée. Ce passage raconte comment l'amitié entre Paloma et Renée se développe. Renée peut se montrer fragile envers Paloma et sa caméra, elle s'ouvre de plus en plus envers Paloma.

Ce qui est très intéressant, est la manière dont la « caméra 1 » change de perspective avec « caméra 2 ». C'est-à-dire que, quand Renée commence à pleurer, la « caméra 2 » arrête de filmer. Paloma tourne la caméra en bas et on entend un claquement de la caméra qui s'éteint. Ensuite, la « caméra 1 », prend la relève. Il est intéressant de voir à quel moment Paloma arrête de filmer. C'est le moment où Renée commence à pleurer que Paloma arrête sa caméra. On pourrait interpréter cette action d'arrêter de filmer comme si la « caméra 2 » devenait inutile. Apparemment, Paloma trouve qu'elle ne doit plus filmer Renée. A ce moment-là, Renée montre sa vraie émotion. Paloma filme quelque chose qui est vraie, ce qui

¹³⁹ ACHACHE, op. cit., minute 01.10.20-01.20.54

pourrait mener à l'idée que la vie a un sens pour elle. De plus, nous pensons que cet arrêt est lié au fait que Paloma commence à faire une amitié. Elle ne filme plus, parce qu'elle a trouvé quelque chose qui vaut la peine de vivre, elle a trouvé une amie. Paloma n'est plus l'observatrice, mais elle va prendre part à la vie. Ainsi, le passage abrupt de « caméra 2 » à « caméra 1 » raconte la naissance de l'amitié entre Paloma et Renée. Ce qui est frappant, est le fait qu'après ce passage, Paloma ne filme plus dans le film. Le spectateur ne voit la fin de l'histoire que par la « caméra 1 ». Donc, l'arrêt de filmer par la « caméra 2 » raconte que Paloma se réalise que la vie vaut la peine et elle raconte la naissance de l'amitié entre Paloma et Renée.

Conclusion

La question principale de ce mémoire était : *Dans quelle mesure la caméra est-elle un outil de narration dans le film Le Hérisson de Mona Achache de 2009, comparé à la narration dans le livre L'élégance du hérisson de Muriel Barbery de 2006 ?* D'abord, nous avons approché la théorie d'André Gaudreault sur la narration et la monstration, évoquée dans *Du littéraire au filmique* en 1988. Nous avons choisi d'analyser sa théorie, comme nous n'étions pas d'accord avec lui sur le point de la caméra qui ne pourrait pas raconter. Quand nous avons vu le film *Le Hérisson*, nous avons pensé d'avoir trouvé quelque chose qui contredisait Gaudreault. C'était intéressant de confronter le film *Le Hérisson* aux idées de Gaudreault. Nous avons vu que Gaudreault distingue deux niveaux de narrativité dans le récit filmique. D'abord, il y a la *monstration*, ce sont des images qui ne peuvent pas raconter : elles ne peuvent que *montrer*. Le deuxième niveau est le niveau où se trouve le narrateur. Ce narrateur fait un lien entre les plans, il transforme les images pour faire le montage de l'histoire. La *narration filmique* signifie le montage. Donc, la caméra ne peut que montrer, et le montage est le pouvoir narratif. Pourtant, en analysant la caméra de Paloma dans le film *Le Hérisson* et en soutenant notre interprétation du film par une analyse du livre, nous avons prouvé que la caméra peut raconter. Elle n'est pas seulement un monstreur mais elle peut être le narrateur en même temps. La caméra peut donc être un outil narratologique. Nous ne sommes donc pas d'accord avec Gaudreault sur ce point.

Après avoir analysé la théorie de Gaudreault, nous avons discuté le rôle de Paloma comme narrateur dans le livre *L'élégance du hérisson* de Muriel Barbery en 2006. Il fallait être clair comment Paloma raconte dans le livre, avant de comparer son rôle du narrateur dans le livre à son rôle du narrateur dans le film. Dans *L'élégance du hérisson*, Paloma écrit des *Pensées profondes* et un *Journal du mouvement du monde* dans un cahier. Dans ses écrits, Paloma est un narrateur homodiégétique. Elle se manifeste comme une vraie observatrice, en racontant beaucoup sur son environnement et sur ses réflexions. Nous avons vu que Paloma met l'accent sur le fait qu'elle est le narrateur, l'auteur du cahier. La manière dont Paloma écrit, soutient ses idées principales. C'est-à-dire qu'elle met l'accent sur la langue, en écrivant des hokku et des tankas. Aussi, elle utilise des métaphores et des moyens poétiques qui soutiennent ses idées. Ces procédés sont fortement liés au fait que Paloma trouve important de *construire*. Cette idée de construction et la relation à la narration est transposée à l'écran, comme nous avons analysé dans le chapitre trois.

Au troisième chapitre, nous avons étudié le rôle du narrateur Paloma dans le film. Elle filme son histoire et le spectateur voit partiellement son histoire par sa caméra, que nous avons appelé « *caméra 2* ». La « *caméra 1* » est la caméra du narrateur hétérodiégétique. Ces deux caméras alternent dans le film. Selon Gaudreault, la caméra – et donc la caméra de Paloma – ne peut pas raconter. Ce n'est que le montage qui pourrait raconter et c'est

seulement au niveau du montage où se trouverait le narrateur. Nous avons prouvé au contraire qu'il est possible que la caméra raconte. Cela se manifeste dans différents aspects.

D'abord, il est intéressant de voir comment l'idée de l'absurdité de la vie est visualisée dans le film. Non seulement des scènes avec le poisson rouge ont été ajoutées pour évoquer l'idée de l'absurdité de la vie, aussi l'idée du bocal à poissons est raconté par le choix du point de vue de la caméra. L'image peut donc raconter, tandis que Gaudreault n'a cette idée. Dans le film, Paloma se manifeste comme une vraie observatrice, et le spectateur voit souvent l'histoire par ses yeux. Donc, dans les passages où elle filme, elle est la focalisatrice.

Ensuite, les mouvements de caméra racontent les idées de Paloma, comme nous avons vu en analysant le passage qui raconte l'aversion de Paloma envers Solange. Selon Gaudreault, les mouvements de caméra sont une preuve du *monstrateur filmographique* qui se comporte comme narrateur, mais il ne peut jamais le devenir. Pourtant, ce passage prouve que c'est possible pour la caméra de raconter : le mouvement abrupt raconte l'aversion de Paloma envers sa mère. Selon nous, il s'agit donc du *narrateur filmographique*, qui peut raconter aussi par des mouvements de caméra. Ainsi, la caméra se manifeste comme un outil narratologique.

De plus, des dessins de Paloma sont ajoutés dans le film et ils racontent des idées de Paloma. Ces dessins bougent parfois, et ainsi, l'idée du mouvement de monde est présente dans le film d'une manière poétique. Aussi, les dessins montrent le temps qui passe. Souvent, Paloma filme ses dessins et comment elle les fait. En filmant ce processus, la caméra raconte l'idée de la *construction*. Donc, les images, ainsi que la caméra, montrent et racontent l'idée de la *construction*.

Enfin, Paloma filme parfois Renée par la « caméra 2 ». Dans le passage discuté, la caméra raconte le développement de l'amitié entre Paloma et Renée. Renée peut se montrer fragile envers Paloma et sa caméra, elle s'ouvre de plus en plus envers Paloma. Ainsi, la « caméra 2 » raconte la naissance de l'amitié. Quand cette caméra arrête de filmer, cela raconte selon nous que Paloma voit que la vie vaut la peine, elle va prendre part à la vie.

Pour conclure, c'était intéressant à étudier comment Paloma monte son Everest à elle. Nous pensons qu'il vaut la peine d'investir plus de temps en étudiant le rôle de la caméra comme un outil de narration dans des films différents. Nous sommes sûrs qu'il y a beaucoup plus d'exemples à trouver dans lesquels la caméra est un outil narratologique.

Bibliographie

Film

ACHACHE, Mona, *Le Hérisson*, avec Josiane Balasko et Anne Brochet, Cinéart, France, 2009

Livres

BARBERY, Muriel, *L'élégance du hérisson*, Barcelone, Gallimard, 2006

BRILLENBURG WURTH, Kiene & RIGNEY, Ann, *Het leven van teksten*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006

GAUDREAULT, André, *From Plato to Lumière, Narration and Monstration in Literature and Cinema*, Toronto Buffalo London, première édition, 2009

GAUDREAULT, André & GROENSTEEN, Thierry, *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation*, colloque de Cerisy, Québec, 1998

Le Petit Robert 2009, Paris, 2008

ROLLET, Sylvie, *Enseigner la littérature avec le cinéma*, Paris, Éditions Nathan, 1996

Journaux

JAMES, Caryn, « Thinking on the Sly », *The New York Times*,
<http://www.nytimes.com/2008/09/07/books/review/James-t.html> , [05-09-2008], 05-06-2011

DOUIN, Jean-Luc, « Le Hérisson, toujours piquant à l'écran », *Le Monde*,
http://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/06/30/le-herisson-toujours-piquant-a-l-ecran_1213496_3476.html#ens_id=1138324 , [30-06-2009], 12-05-2011

Magazines

Anonyme, « Le Hérisson », *Excessif*, <http://www.excessif.com/cinema/critique-le-herisson-4708996-760.html>, [2010], 09-05-2011

ASTRUC, Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran Français*, n°144, 30 mars 1948,
http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/textes_theoriques/astruc.htm, 10-05-2011

Sites web

Anonyme, *Figures de style et vocabulaire littéraire*, Etudes littéraires,

<http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/ellipse.php>, 14-03-2011

Anonyme, *Le Hérisson, Relève des dialogues*, version 08-04-2009,

http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:8RdEXTasclUJ:press.siff.net/Festival%25202010/SIFF%25202010%2520Film%2520Publicity%2520Materials%2520and%2520Stills/HEDGEHOG_the/Press%2520Materials/Dialogue%2520Lists%2520%26%2520subtitles/RELEV E%2520DIALOGUES.doc+Je+m% E2%80%99appelle+Paloma.+J% E2%80%99ai+onze+ans .+J% E2%80%99habite+Rue+Eug% C3% A8ne+Manuel+2,+% C3% A0+Paris,+dans+un+appar tement+de+riches.+Mes+parents+sont+riches.+Ma+famille+est+riche.+Et+ma+s% C5% 93ur +et+moi+sont+donc+virtuellement+riches.+Mais+malgr% C3% A9+% C3% A7a.+Malgr% C3 % A9+tout+cette+chance+et+toute+cette&hl=nl&gl=nl&pid=bl&srcid=ADGEESii71CAS8F omVnMO-kKLNJzkonAuaif1h2ptohWpp-Diz3l9Gh_Mnmp4pfiDsETr8FBJCFxcNANMjpyKPGQUpq6XMAtmwTzQhOsOVaZrcQKH13zKoqMZc6WJ78wdGD1qCtV7X0H&sig=AHIEtbTJB-hSI1kpNvHw-Dc_SNBSGPSUsw&pli=1, [08-04-2009], 01-05-2011

BARBERY, Muriel, citée dans : *Reprise interview de l'auteur du livre: L'Élegance du hérisson*, Rencontre des artistes, <http://rencontresartistes.centerblog.net/1661240-L-elegance-du-herisson-Muriel-Barbery>, [25-04-2007], 08-06-2011

COMPAGNON, Antoine, *Qu'est-ce qu'un auteur ? 1. Introduction : mort et résurrection de l'auteur*, Fabula, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php>, 07-04-2011

DE CROIX, Séverine, DEZUTTER Olivier, & LEDUR, Dominique, *La note critique de lecture*, <http://users.skynet.be/fralica/refer/theorie/theocom/lecture/6mlrecit.htm>, [2000], 17-05-2011

GUILLEMETTE, Lucie & LÉVESQUE, Cynthia, *La Narratologie*, Signo, <http://www.signosemio.com/Genette/narratologie.asp>, [2006], 03-04-2011

KAEMPFER, Jean & ZANGHI, Filippo, *La voix narrative, méthodes et problèmes*, Université de Lausanne, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html#vn080000>, [2003], 04-04-2011

MORICE, Jacques, *Le Hérisson*, Télérama,

<http://television.telarama.fr/tele/films/le-herisson,13092053.php>, [04-09-2010],

12-05-2011

PARSI, Jacques, *Statut et pouvoir du narrateur*, Centre Pompidou, Direction de l'action
éducative et des publics, [http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-](http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-narrateur/ENS-narrateur.htm#05)

[narrateur/ENS-narrateur.htm#05](http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-narrateur/ENS-narrateur.htm#05), [mai 2003], 18-05-2011