مقدمة كتاب بين السينما والأدب

entre le cinema et la literature

جون كليدير Jean Cléder

ترجمة د. جواد بشارة

إن تاريخ العلاقة بين الأدب والسينما هو بطريقة ما تم شطبه برقابة رصينة ، وعدم التأكد من الحقوق ، والذي مورس حتى الآن على عدة مستويات من استقبال الأفلام ؛ من الصحافة السائدة إلى أكثر التخصصات الجامعية صرامة ، بينما يميل عدم الثقة ، الذي يكون حادًا إلى حد ما اعتمادًا على الفترة الزمنية ، إلى تثبيط التفكير في التفاعلات بين الفنون: دراسات الأفلام تنحرف قدر الإمكان عن جوار الأدب (وخبراته) ، بينما تستمر الدراسات الأدبية في النظر إلى السينما بدونية على نحو ملحوظ في الوقت نفسه ، يرحب النقاد بأكبر قدر من الشك بإنتاج الكتاب الذين شرعوا في صناعة الأفلام (والعكس صحيح (، بينما يستمر تكييف وإعداد الأعمال الأدبية في السينما وتحويلها إلى أفلام، في إثارة النقاشات ، ولم تتغير المصطلحات والقضايا المثارة منذ منتصف الخمسينيات - على الرغم من الاندفاع نحو الانتاج الأنجلو ساكسوني الذي كان يحظى بالاهتمام الكبير [1] .[يتم تفسير هذه المقاومة للتجارة بشكل عام بواسطة التقسيم الانضباطي لثقافتنا الفرنسية ـ الأوروبية[2] ، وعن طريق نوع من عقدة الدونية للسينما فيما يتعلق بالأدب [3]: من أصل متأخر ، عامية وأميّة ، انتصرت السينما بفضل استقلاليتها واستردت كرامتها الفنية ضد الأدب من خلال اختراع خصوصيتها [4]. علاوة على ذلك ، يمكن تفسير ازدراء المثقفين للسينما بعدم الثقة في ثقافتنا فيما يتعلق بالصور ، والتي تتجلى بقوة ووضوح في قوة الالتقاط والانغماس الخيالي في الجهاز السينمائي نفسه: تحت ذرائع مختلفة (نقص عمق الصورة ، تسهيلات المشهد) ، من الواضح أنها القوة العاطفية غير اللائقة للسينما التي تحتفظ بها الثقافة التقليدية [5]. يمكننا أيضًا أن نفترض أن هذه الثقافة نفسها (الوقائية والتحفظية) كانت لها مصلحة في الحفاظ على مستوى الفنون الثانوية (أو التقنيات المتبقية) وهي ممارسة مقلقة للغاية لأنها أثبتت أنها قادرة على تطوير وسائل التعبير. : في الخمسينيات والستينيات ، أكملت الموجة الجديدة الفرنسية، ثم السينما الحرة البريطانية، وبشكل أعم ، السينما المستقلة - ولكن أيضًا تحت الأرض أو التجريبية الأمريكية- البادرة التي حددتها الطليعة التاريخية: تمزيق التفسير المسبق للستارة [6] لتعديل تصورنا ووضعنا على اتصال مع الجانب الآخر من العالم الذي لم يلاحظه أحد [7]. لا شك في أننا يجب أن نكون حريصين على عدم إعادة كتابة تاريخ السينما من خلال منظور التقدم أو المقاومة أو الاحتجاج الوحيد الذي قد يرقى إلى وضع الفن (وشذوذاته) ضد الصناعة (وتوحيدها). – وبالرغم من ذلك فإن هذه المعارضة ليست كذلك وظيفية للغاية. ومع ذلك ، فإن هذه العملية للسينما بذاتها تم إنجازها باللغة السينمائية نفسها وأدت إلى تعديل ثلاثي فيما يتعلق بالعلاقة بالمرجع ، وطرق تشكيل الصور ، واستخدام اللغة - اللفظي . تحدد هذه البيانات السياقية جزئيًا ثراء وصعوبة التبادلات بين الأدب والسينما ، والتي لا تزال تشهد عليها تعليقات الكتاب على الفن السابع في النصف الأول من القرن العشرين [8] .[ومع ذلك ، فإن مسألة التكيف أو الإعداد السينمائي للأدب ، التي نادرًا ما يتم تناولها وجهاً لوجه ، ودائمًا ما يتم تناولها من نفس النقطة ، قد أشعلت نقاشات مثمرة في فترات معينة من التاريخ. في الواقع ، يمكن للمرء أن يستنكر خنوع كتاب السيناريو فيما يتعلق بالأدب ، حيث إن جهلهم بالسينما دفعهم إلى تحييد قوى العمل الأدبي مع تعقيم الإبداع السينمائي [9] ؛

لكننا نعرف الآن ، ولفترة طويلة ، رهانات التعاون الابتكاري لكليهما - يتم اختبارها في بعض الأحيان بشكل مباشر ، ويمكن أن يزيد تعاون المؤلفين دون خسارة أو إتلاف سينما الأدب ، والعكس بالعكس .لكن إذا كان من الضروري التحدث عن التبادلات ، فيمكن للمرء أن يتساءل ما هي طبيعة هذا التبادل، وما هو جوهر ما يتم تبادله: ويمكننا طرح السؤال بطريقة مبسطة ، ما هو الأدب ، في السينما؟ يمكن أن تكون القصة: لكن هل الهيكل السردي ، على الرغم من أن بعض المقاطع قابلة للاعتراف ، تنجو من تغيير الوسيط؟ على الرغم من المظاهر ، لا يوجد شيء أقل تأكيدًا ، ومن ناحية أخرى ، من المحتمل أن تشير قابلية نقل البيانات الهيكلية إلى أنها ليست أدبية بشكل خاص. يمكن أن يكون إدخال نص من أصل أدبي في الفيلم - بطاقات ، اقتباسات ، حوارات ، إدخالات على كتاب أو مخطوطة ؛ ولكن هل يحتفظ النص بنفس الوضع والوظيفة بينما تحده الصور التي لا تدين بأي شيء للأدب وتستمر في إظهار ما كان النص يحاول إخفاءه بشكل طبيعي؟ في السينما ، كانت الظروف ذاتها للفعالية أو بالأحرى ظروف كفاءة القراءة (وتخصيص العلاقة بالخيال) هي التي يتم التخلي عنها لصالح شيء آخر تمامًا. أخيرًا ، يمكن أن يكون ذلك مصدر إلهام ، جو تمنحه القصص نفسها - في الأفلام التي تسمى فيما بعد أدبية ؛ لكننا نفهم بسرعة أن هذا الاسم هو مجرد راحة ؛ إنها مفيدة أو مجازية ، ولا تشير إلى أي شيء متسق للغاية أيضًا ، وتتخذ بسهولة دلالات ازدراء: لكي تكون مؤهلًا كأدبي ، ألا ينبغي أن يكون الفيلم قليل الكلام ، وثابتًا قليلاً ، وغبيًا؟ تحترم النحو - اللفظي وقواعد اللغة السينمائية؟ إن النظرة الأولى إلى طرق التعامل بين الأدب والسينما تدعونا إلى أن نلاحظ - فيما وراء المعابر العرضية أو السطحية - عدم تعددية الممارسات واستحالة المواجهة .ومع ذلك ، فمن الواضح أن الاجتماعات تظهر قوة جاذبية الأدب للسينما و أن الأدب في السينما يمارس على مستوى الأشياء نفسها : وُلد تكييف النصوص الأدبية للسينما بعد ولادة هذه الأخيرة بسنوات قليلة ؛ ما يعطي صوت المعلق من خارج الكادر والمربعات التي تحتوي نصوص مكتوبة للحوارات التي لا نسمعها لأن السينما كانت صامتة ولاحقًا صوت التعليق للراوي الشفهي، ويمنح حيوية ملموسة للأدب ، وهو أيضًا نشط جدًا في الحوارات في الكثير من إنتاج الأفلام. بين الخطابات المرموقة التي تم حفرها بواسطة محولات الخمسينيات ، والاكتشافات الشعرية لجاك بريفير ، وكلمات مؤلفين مثل ساشا غيتري أو ميشيل أوديارد ، والمحادثات المعقدة للغاية لإريك رومر ، أو خليط من الاقتباسات عند جان لوك غودار ، تُقاس الأهمية المعطاة للنص في السينما أولاً وقبل كل شيء بتنوع ممارسات الكتابة التي تسببها أو تثيرها تلك الممارسات- والتي تُعلم ، كما يمكن للمرء أن يحكم ، وتكشف عن اختلافات كبيرة جدًا في الأسلوب .يمكن أن تؤدي العلاقات بين الأدب والسينما أيضًا إلى لقاءات جسدية: بعض أشكال التعاون بين الكتاب وصانعي الأفلام تترك بصمة على تاريخ السينما ، والتي لا يمكن أن ترتبط حصريتها بالسينما أو بالأدب ، ولكنها تنطلق على عكس من التفاعل بين لغتين وتفويض مزدوج للسلطة يمكن أن يكون مثمرًا للغاية. ربما يكون أفضل ممثل لهذه الاجتماعات هو آلان رينيه Alain Resnais ، لأن عمله مع جان كايرول Jean Cayrol ، ومارغريت دوراس Marguerite Duras ، وآلان روب غرييه Alain Robbe-Grillet ، وجورج سيمبرون Jorge Semprun ، وآلان أيكبورن Alan Aycbourn ، فتح آفاقًا جديدة جدًا للأدب والسينما. يمكننا أيضًا التفكير في فيم ويندرز Wim Wenders و Peter Handke و بيتر هاندكه [10]أو Sam Shepard و سام شيبارد [11]ومانويل دي أولفييرا Manoel de Oliveira و Agustina Bessa Luis [12]أوغسطين بيسا لويس ، لأن تعاونهم جذب بانتظام المخرج السينمائي والكاتب إلى أرضية لم تكن موجودة من قبل، أي قبل التقائهم .يحدث أيضًا أن يكون الكاتب والمخرج شخص واحد أو نفس الشخص: الكتاب الذين أصبحوا صانعي أفلام لا يُستقبلون بالضرورة بصورة جيدة وبترحاب

في فضاء ثقافي مجزأ للغاية ، لكن البعض قد رسم لنفسه منطقة في تاريخ السينما ؛ نتذكر أنه خلال مناقشة مع مارغريت دوراس ، قام جان لوك غودارJean-Luc Godard بجمعهم معًا لتشكيل "عصابة من أربعة" تضم جان كوكتوJean Cocteau ومارسيل بانيولMarcel Pagnol وساشا غيتري Sacha Guitry ومارغريت دوراسMarguerite Duras [13] ؛ هذا التجمع ، غير المتجانس إلى حد ما ، كان يتحمل قبل كل شيء خطأ إخفاء خصوصية السينما التي ربما لا تشبه فضيلتها الرئيسية شيئًا: لأن الحياة المهنية لمؤلفيها صنعت في مكان آخر، أي في الأدب ، أفلام جان كوكتو ومارغريت دوراس ، ولكن أيضًا غي ديبورد Guy Debord ، ألان روب غرييه ، صامويل بيكيت Samuel Beckett ، جورج بيريك Georges Perec وبيتر هاندكه Peter Handke يمزقون بلا مبالاة لوائح النظرة التي تفرضها الاتفاقيات السينمائية لمنح الذات حرية التنقيب. بعد العملية العكسية لدمج الأدب والسينما هذا ، نلاحظ رفعًا مشابهًا للرقابة بين صانعي الأفلام الذين بدأوا في كتابة ونشر نصوصهم أمثال: شانتال أكرمان Chantal Akerman ، صوفي كال Sophie Calle ، جان لوك غودار ، عباس كياروستامي Abbas Kiarostami ، آن ماري ميفيل Anne- Marie Miéville ، فاليري مريجين Valérie Mréjen ، تنشر نصوصًا غير عادية في أسلوبها ، ثمينة بحداثة اللغة التي يكوّنونها ، و ... يصعب تصنيفها في الفئات العامة المعتادة للأدب[14]. هذه هي الطريقة التي تحدث بها المواجهات المثمرة - لا تزال تدرس قليلًا جدًا على هذا النحو: اتباع الفكرة الخاطئة القائلة بأن علاقات تحديد البرامج ذات الأولوية الكمية والتسلسل الزمني مع نوع أو نمط إنتاج ، أقل أهمية لنصوص جان لوك غودار من أفلامه ... بين الأدب والسينما ، تحدث المعابر أيضًا عمل المناهج النقدية. أصبحت متزامنة مع الساعة السيميائية عندما اتخذت دراسة السرد كموضوع لها ، في نفس الوقت ، السرد الأدبي والسرد السينمائي ؛ يمكننا القول أنه في بداية الستينيات ولعدة سنوات ، في مياه السرد المتحركة للغاية ، أبحر منظرو الأدب والسينما العظماء من يحافظ على التعلم من بعضهم البعض حول نتائجهم ومواقفهم. وقد أدى هذا المجتمع من النوايا والمصالح النقدية إلى اجتماعات تحريرية مهمة. يمكننا أن نفكر في العدد 8 الشهير من مجلة:Communications إتصالات المكرسة للتحليل الهيكلي للقصة ، استضافت مقالات من قبل Roland Barthes رولاند بارت وأمبرتو إيكو Umberto Eco وجيرار جينيت Gérard Genette ، ولكن أيضًا بقلم كريستيان ميتزChristian Metz - نص بعنوان "العبارات النسقية والنحوية العظيمة للفيلم La grande syntagmatique du film"أو السرد الفيلمي"[15]. لن نتوقف هنا عند نتائج هذا البحث ، لكن من الضروري الإشارة إلى صعوبة بعض المعاملات. في الواقع ، كانت هناك محاولة في ذلك الوقت (في أعقاب تجارب ما قبل البنيوية) لتقليل دراسة السرد السينمائي مقارنة بدراسة السرد الأدبي - مجهزًا بالفعل بمفردات الإلهام البصري (وجهة نظر ، تركيز ، تقييد المجال على سبيل المثال) الذي اقترح أن التحويل من لغة إلى أخرى سوف يتم بسلاسة. لكنها لم تكن كذلك: فقد استخدمت الكلمات نفسها لتعيين أشياء أو عمليات لا يمكن اختزالها في بعضها - حتى لو كان لابد من مراعاة قرابة معينة فيما بينها. في هذا الصدد ، فإن الجهود النظرية لبيير باولو بازوليني Pier Paolo Pasolini هي بلا شك الأكثر أهمية ، ولكنها أيضًا الأكثر صعوبة في الاستخدام [16]. من حيث المقاربات النقدية ، يمكننا القول إن التبادل بين الأدب والسينما قاوم علم السيمولوجيا - يوافق رولان بارتRoland Barthes على ذلك دون صعوبة: "إن الجانب الفيلمي le filmique ، موجود في الفيلم ، وإن ما لا يمكن وصفه هو التمثيل الذي لا يمكن أن يمثل. فالفيلمي يبدأ فقط عندما تتوقف اللغة واللغة الفوقية المفصلية le métalangage"[17] .[من الواضح إذن بين الأدب والسينما أن التبادل لا يقتصر على مسألة التكييف والإعداد. تتضاعف نقاط الالتقاء من خلال التشتت ، لإعادة ترتيب

نفسها في تكوين يصعب تحديده بلا شك ، لأنه يحدث عند تقاطع الممارسات الأكاديمية أو المؤسساتية ، ولكنه بلا شك مثير للتساؤل: إنه أمر جيد بين الأدب والسينما ، في الفاصل الزمني الذي يفصل ويوحد الفضاءين غير المتجانسين ، اللذين يحققان بعض إمكانات السينما والأدب التي لا تنتمي إلى أي منهما. والعلاقة كقوة من القوة اللامركزيةdécentrement هي التي ستجذب انتباهنا - بعد تحفيز الجديد ، وإذا جاز القول ، فإن الكتابات التي لا يمكن التنبؤ بها هي التي تطورت خلال السنوات القليلة الماضية .لهذا السبب ، في إطار هذا النص ، ومن أجل إعادة التفكير في العلاقات بين السينما والأدب ، يجب أن نبدأ بالتشويش على مسار تبادلهما ، وتفكيك التراتبية والتصنيفات ، التي تحافظ على الفصل بينهما حتى نترك. أخيرًا كل تخصص لنفسه ، والتخلى عن ذكاء الأعمال للتخصصات التأديبية: لكن هذه الأقسام تمنع التمكين الحقيقي للممارسات كتفسير حقيقي للتبادلات والتدخلات لتؤدي ، على المدى الطويل ، إلى حبس الفكر السينمائي أيضًا كأدب [18]. من الواضح أنها لن تكون مسألة استبدال رسم خرائطي وأحد طرق التحقيق بأخرى ، بل بالأحرى اقتراح إعادة ترتيب الحقول وتكوين شكل جديد للنظر في العلاقات بينهما. من وجهة نظر منهجية ، من السهل تحديد رهانات هذا النهج: إلى شبكات التفسير المفروضة على العمل ، إلى الأدوات التفسيرية الخارجية وأحادية التخصص (التاريخية ، والجمالية ، والسردية) ، والفلسفية ، إلخ.) التي نسند إليها عادة عمل اقتحام العمل (بهدف إخضاعه لنظام كهذا أو ذاك ، كذا أو ذاك الأسلوب) ، يمكن أن تستجيب لربط الأدب بالسينما من خلال قضايا متداخلة (وضوح الرؤية التمثيلات ، ومفهوم السلطة ، والأهمية المعطاة للحبكة mise en intrigue ، وتدوين القصص ، والتخصيب المتبادل للنصوص والأفلام ، وتهجين اللغات ، وما إلى ذلك). بدلاً من تشكيل نسخة نهائية من النص أو الفيلم بالألوان ، سيكون الأمر بعد ذلك مسألة دراسة علاقاتهم بشكل مباشر أكثر: إعادة العمل إلى حياة المرء من خلال محاولة فهم السينما من خلال امتداداته السينمائية والعكس صحيح.

[1] في هذا الصدد ، من اللافت للنظر أن أعمال كاميلا إليوت Kamilla Elliott ، ليندا هوتشيون Linda Hutcheon ، بريان ماك فارلين Brian Mac Farlane، جولي ساندرز Julie Sanders ، ما زالت غير متوفرة باللغة الفرنسية...

[2] حول هذه النقطة ، انظر" :Laurent Jullier نظريات السينما والفطرة السليمة: السؤال المحاكي" .، في السينما (مجلة دراسات الأفلام) المجلد. 17 ، ربيع 2007 / رقم 2-3:نظرية السينما La Théorie du cinema، أخيرًا في أزمة (المجلد منسق بواسطة روجر أودين ، كندا) ، ص. 97-115 .[3] .انظر إلى هذه النقطة André S. Labarthe: Essay on Young French Cinema :، منشورات Le Terrain Vague Paris ، .[4] .(1960ترى على هذه النقطة: أندريه بازان: "مع الإعداد السينمائي التكيف أو ضده "Pour ou contre l’adaptation" ، فصل من كتاب ما هي السينماQu’est-ce que le cinéma ؟ (باريس، إصدارات دو سيرف ، كول. "الفن السابع" ، 1959 ، 1983 ، ص. 81-106 .[5] .(حول خصوصية هذه الإجراءات في السينما ، انظر على سبيل المثال السينما أو الرجل الخيالي لإدغار موران ، Edgar Morin : Le Cinéma ou l’homme imaginaire ، جان لوي شيفر :الإنسان العادي في السينما (باريس ، غاليمار Cahiers du Cinéma / ،كراسات السينما Jean-Louis Schefer :L’homme ordinaire du cinéma (Paris, Gallimard/Cahiers du Cinéma, 1980) (1980 ؛ لكن أيضًا: كريستيان ميتز :Christian Metz الدلالة المتخيلة أو الخيالية. التحليل النفسي والسينما Le

Signifiant imaginaire ; Psychanalyse et cinéma (UGE، 1977 ،وأعاد نشره كرستيان بورجوا Christian Bourgois Éditeur، 1984 ، (1993

شاهد ميلان كونديرا: الستار: "ستارة سحرية منسوجة بالأساطير ، معلقة أمام العالم. أرسل سيرفانتس .[6] . دون كيشوت في رحلة ومزق الستارة. انفتح العالم أمام الفارس الضال في كل العري هزلي لنثره. »(باريس ، غاليمارد ، 2005 ، ص 110). Voir Milan Kundera : Le Rideau : « Un rideau magique, tissé de légendes, était suspendu devant le monde. Cervantès envoya Don Quichotte en voyage et déchira le rideau. Le monde s'ouvrit devant le chevalier errant dans toute la nudité comique de sa prose. » (Paris, Gallimard, 2005, p. 110).

.[7] في العرض التجميعي الذي قدمته حول العلاقات بين الأدب والسينما ، جين ماري كليرك تؤكد بقوة على هذه النقطة: "لقد كشفت الرؤية الحديثة عن شبكات إدراكية جديدة من خلالها يتم تقديم أي تخوف آخر من العالم للفرد ، والذي يتنافس مع سلفه حيث فرضت عليه الكلمات. فجأة يظهر وعي أكثر أو أقل وضوحًا من الكلمات ، والذي، منذ ذلك الحين، يمنعه دائمًا من الرؤية "(جان ماري كليرك: الأدب والسينما ، باريس ، ناثان ، كول. ناثان جامعة 1993 ، ص. 200

Dans la synthèse qu'elle propose sur les relations entre littérature et cinéma, Jeanne-Marie Clerc souligne fortement ce point : « La visualité moderne a révélé de nouvelles grilles perceptives à travers lesquelles une autre appréhension du monde s'offre à l'individu, et qui rivalise avec celle, ancestrale, que lui imposaient les mots. Soudain se fait jour la conscience plus ou moins claire que les mots, depuis toujours, empêchaient de voir » (Jeanne-Marie Clerc : Littérature et cinéma, Paris, Nathan, coll. Nathan Université, 1993, p. 200.(

.[8] حول هذا السؤال ، انظر جان ماري كليرك: الكتاب والسينما Écrivains et cinéma ؛ من الكلمات إلى الصور والصور للكلمات الإعدادات السينمائية والروايات السينمائية

، Des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-romans

Presses Universitaires de Metz, 1985)

، أنظر Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain و أيضاً : السينما شاهد على الخيال في الرواية الفرنسية المعاصرة (بروكسل ، بيتر لانج ، 1984) ؛ Bruxelles, Peter Lang, 1984

جيروم بريور Jérôme Prieur : المتفرج الليلي الكتاب في السينما ، Le Spectateur nocturne ; les écrivains au cinéma, une anthologie, 1993 مختارات (باريس ، منشورات كراسات السينما Éditions de l'Etoile / Cahiers du، 1993) ؛

Alain et Odette Virmaux:: Un genre nouveau نوع جديد: الرواية السينمائية آلان و أوديت فيرمو
: le ciné-roman "مكتبة الوسائط المتعددة" Paris, Edilig, coll. Médiathèque1983

.[9] في المجال الفرنسي ، تم الكشف بقوة عن شروط المشكلة من قبل فرانسوا تروفو Truffaut
François في نص لا يزال مشهورًا: "اتجاه معين في السينما الفرنسية" Une certaine tendance du
cinéma français، نشر في مجلة كراسات السينما Cahiers du Cinéma عدد 31 ، كانون الثاني
1954 ، ص. 15-29 ، مكرر في " متعة العيون Le Plaisir des yeux؛ كتابات عن السينما (باريس
،منشورات ، مكتبة Cahiers du Cinéma الكتيبات الصغيرة ، 2000 ، ص. 293-314

.[10] .كتب بيتر هاندكه بشكل ملحوظ سيناريوهات أفلام مثل معاناة حارس المرمى في لحظة ركلة الجزاء
(يموت Angst des Tormanns beim Elfmeter، (1972، The Wings of Desireأجنحة الرغبة
(Der Himmel über Berlin– Les Ailes du désir)، 1987 .

[11] .سام شيبرد كتب سيناريو باريس ، تكساس (Paris, Texas (1983 و لا تأتي لتطرق Don’t
come knocking (2005)

[12] .كتبت الكاتبة البرتغالية ، الغالبية من سيناريوهات نصوصها الخاصة:
Francisca Val (1981), Abraham (Val Abrao, 1991), Le Couvent الدير(O Convento,
1995), Inquiétude القلق (1998), Le Principe d’incertitudeمبدأ اللايقين (O Principio da
Incerteza, 2002), Espelho Magico (2005).

جان لوك غودار: دوراس / غودار ، 2 أو 3 أشياء قالوها لبعضهم البعض ، نص ، برنامج [13] .
ديسمبر 1987 ، أعيد طبعه في جان لوك غودار بقلم جان لوك غودار ، المجلد الثاني 28، Océaniques
(1998-1984) Jean-Luc Godard : ، باريس ، المجلة السينما ، 1998 ، ص. 140-147
Duras/Godard, 2 ou 3 choses qu’ils se sont dites, Texto, émission Océaniques,
28 décembre 1987, repris dans Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome II
(1984-1998), Paris, Cahiers
du Cinéma, 1998, p. 140-147.

. [14]. Quelques exemples : Marguerite Duras : Le Navire Night, Césarée, Les Mains négatives, Aurélia
Steiner, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner (Paris, Mercure de France, 1979) ; Jean-Luc Godard : JLG/JLG ;
phrases (Paris, P.O.L. éditeur, 1996) ; Allemagne neuf zéro ; phrases (sorties d’un film) (Paris, P.O.L.
éditeur, 1998) ; 2 x 50 ans de cinéma français ; phrases (sorties d’un film) (Paris, P.O.L. éditeur, 1998) ;
Éloge de l’amour ; phrases (sorties d’un film) (Paris, P.O.L. éditeur, 2001) Abbas Kiarostami : Avec le vent

(Paris, P.O.L. éditeur, 2002) ; Anne-Marie Miéville : Images en parole (Paris, farrago, Éditions Léo Scheer,
2002) ; Valérie Mréjen : Eau sauvage (Paris, Éditions Allia, 2004) ; L'Agrume (Paris, Éditions Allia, 2004).

بعض الأمثلة القارب الليلي Marguerite Duras: Le Navire Night :والقيصرية Césarée والأيدي السالبة Les Mains Negatives وأورليا شتاينر Aurélia شتاينر ، أوريليا شتاينر ، أوريليا شتاينر (باريس ، ميركيور دو فرانس ، 1979) ؛ جان لوك غودار JLG / JLG :؛ عباراتParis) ، P.O.L. Editor، (1996؛ ألمانيا تسعة أصفار ؛ جمل (خرجت من فيلم) (باريس ، P.O.Lمحرر ، 1998) ؛ 2 × 50 سنة من السينما الفرنسية ؛ عبارات (إصدارات من فيلم) (باريس ، محرر P.O.L. ، (1998؛ مدح الحب؛ عبارات (من فيلم) (باريس ، محرر P.O.L. ، (2001عباس كياروستامي: مع الريح)باريس ، محرر P.O.L. ، Anne-Marie Miéville: Images en parole (Paris؛2002) آن ماري ميفيل : صور عل هيئة كلام، farrago، Éditions Léo Scheer، (2002؛ Valérie Mréjen: Eau sauvage (Paris ألمياه البرية لفاليري ميرجين، Éditions Allia، (2004؛Paris) L'Agrume ، 2004 ،Éditions Allia

[15]. الاتصالات ، 8 ، 1966 ، أعيد نشرها في منشورات سوي Le Seuil، " Coll.نقاط الأدب" 1981

[16]. انظر في هذه النقطة إلى التجربة الزنديقة Pier Paolo Pasolini: The Heretic : Experienceبيير باولو بازوليني؛ اللغة والسينما(Empirismo ereticoAldo Garzanti Editore ، 1972، Paris، Éditions Payot، " .collآثار" ، 1976 للترجمة الفرنسية آنا روكي بولبرغ

[17]. الحاسة الثالثة ؛ ملاحظات بحثية على بعض الصور الفوتوغرافية Roland Barthes رولان بارت : L'Obvie et l'obtus ; essais critiques III (Paris Le Seuil ،Coll. "Tel quel" ،1982 ،p. 58). [18]. المقالات النقدية الثالثة Obvie and the Obtus "، فيEisensteinلسيرغي آيزنشتاين يمكن طرح السؤال بشكل ملموس: ما الذي نفهمه من قصة (قصص) السينما جان لوك غودار؟ إذا رفضنا اعتبار أنهما موجودان معًا ومنفصلًا في شكل ما بالفيديو ، في شكل صوت وفي شكل كتاب؟ La question pourrait se poser concrètement : que saisit-on des Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard si on refuse de considérer qu'elles existent ensemble et séparément, sous une forme vidéographique, sous une forme sonore, et sous la forme d'un livre ?