



HAL
open science

Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)

Fabien Gris

► **To cite this version:**

Fabien Gris. Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours). Littératures. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2012. Français. NNT : 2012STET2163 . tel-00940135

HAL Id: tel-00940135

<https://theses.hal.science/tel-00940135>

Submitted on 31 Jan 2014

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

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

UNIVERSITÉ JEAN MONNET SAINT-ÉTIENNE

Faculté Arts, Lettres et Langues

École Doctorale 484 3LA

(Lettres, Langues, Linguistique et Arts)

**IMAGES ET IMAGINAIRES CINÉMATOGRAPHIQUES
DANS LE RÉCIT FRANÇAIS CONTEMPORAIN
(DE LA FIN DES ANNÉES 1970 À NOS JOURS)**

Fabien GRIS

**Thèse de doctorat nouveau régime présentée
pour obtenir le grade de docteur en Littérature française**

Directeur de thèse : M. Jean-Bernard VRAY

Soutenue le 19 novembre 2012

JURY

M. Bruno BLANCKEMAN

Mme Martine BOYER-WEINMANN

Mme Anne ROCHE

M. Dominique VIART

Mes premiers remerciements vont à mon directeur de thèse, M. le Professeur émérite Jean-Bernard Vray. Travailler sous sa direction fut à la fois un honneur et un bonheur. Son attention permanente, sa qualité d'écoute, ses conseils, son efficacité administrative – car l'on sait combien cela aussi est important pour un doctorant ! – et ses nombreuses relectures minutieuses, ont été d'une importance décisive pour mener à bien ce travail. À ses côtés, j'ai appris la nécessaire humilité et l'ouverture d'esprit du chercheur, l'importance de la transmission pédagogique, ainsi qu'une attention à l'autre, sans laquelle la recherche universitaire perdrait les dimensions de fraternité et de générosité qui doivent être les siennes.

Ce moment est aussi celui où je pense à mes anciens enseignants ; ce sont eux qui m'ont donné le goût de la littérature. Un très grand merci également à mes anciens et actuels collègues, des Départements des Lettres de l'Université de Saint-Étienne, de l'Université de Rouen et de l'École Normale Supérieure de Lyon, qui m'ont été, et me sont, d'une aide très précieuse, par leur accueil, leur bienveillance, leur sollicitude et leurs conseils.

Je remercie très chaleureusement tous mes soutiens pendant ce travail de longue haleine : en tout premier lieu mes parents, Gérard et Colette Gris, mon beau-frère François, mon frère Renaud et son épouse Caroline, mes neveux et nièces, toute ma belle-famille de Bourgogne, ainsi que Benoît Auclerc, Stéphane Chaudier, Gilles Couffignal, Laurent Demanze, Jean-Marie Gleize, Jean-Yves Huet, Christine Jérusalem, Samy Laporte, Sarah Mombert, Jean-François Puff, David Sassu-Normand, Cristelle Terroni.

Un immense merci également à tous mes relecteurs attentifs, scrupuleux et précieux, qui ont donné de leur temps et de leur énergie, et sans qui ce travail ne serait pas ce qu'il est : au premier chef ma sœur, Laurence, à qui je regrette de n'avoir pu rendre la pareille, Liouba Bischoff, Marie Dallies, Paul-Adrien Kompanietz, Fanny Léostic, Nathalie Lhostis, Gaëlle Loisel, Claire Téchené.

Enfin, merci à Françoise, qui m'est tout et plus encore, et parce que nous marchons côte à côte sur ce chemin.

*À mes grands-parents,
Georges et Suzanne Bastian,
Marcel et Marguerite Gris.*

*À des paysages,
Qu'ils soient écrits, filmés, ou vécus.*

INTRODUCTION

Plusieurs fois j'ai pensé que je pourrai écrire quelque chose à partir de Chambord, je veux dire, y placer le décor d'un roman ou au moins celui d'une scène, je ne sais pas, quelque chose dans un genre policier peut-être, avec des personnages un peu sombres qui se poursuivraient dans les tourelles à la tombée de la nuit, quelque chose comme aurait pu faire Alfred Hitchcock ou Alexandre Dumas.¹

Bien qu'il soit tenu par un personnage de fiction, ce propos issu d'une nouvelle de Tanguy Viel possède une indéniable dimension métatextuelle, qui met l'accent sur la profonde et désormais irréversible intrication de la littérature actuelle avec les images artistiques de la modernité, et plus particulièrement le cinéma. Le commentaire de l'écrivain est loin d'être anodin : en effet, lorsqu'on examine en détails les rapports entre la littérature et le septième art depuis plus d'un siècle, on s'aperçoit que les conflits demeurent vivaces. La question de l'adaptation les ravive éternellement, en opposant les vigoureux défenseurs de l'œuvre écrite et ceux qui privilégient unilatéralement l'image face à la prétendue complexité du verbe originel. De même, il est intéressant de noter que l'un des arguments les plus employés par la critique journalistique, dans son nécessaire travail d'évaluation et de discrimination, est le « caractère cinématographique » du livre : c'est ainsi que Guillaume Musso ou Marc Lévy sont attaqués, entre autres, parce que leurs romans sont « faits pour le cinéma ». Dans *L'Enfer du roman*, le romancier et polémiste Richard Millet tient ces propos symptomatiques :

Au fond, nous devrions nous réjouir que le cinéma nous débarrasse du roman, rendant la littérature à elle-même, c'est-à-dire au silence des langues. Or, il ne nous en débarrasse pas : l'ennui reste tapi dans les replis du temps comme mauvaise conscience, et le roman est hanté par le cinéma au point de se réduire à un scénario. Le roman postlittéraire n'est que du scénario potentiel : un passe-temps dégradé, qui cherche son salut par nostalgie dans l'art qui l'a détrôné.²

Dans cette réflexion, qui n'étonnera pas de la part de son auteur, Richard Millet commence par s'appuyer sur l'adaptation cinématographique – les mauvais romans passent aisément au cinéma, qui gomme leur existence première –, avant de montrer que c'est

¹ Tanguy Viel, *Un jour dans la vie*, nouvelle inédite publiée hors commerce, Lyon, Librairie Passages, 2010, p. 18.

² Richard Millet, *L'Enfer du roman. Réflexions sur la postlittérature*, Paris, Gallimard, 2010, p. 68.

insidieusement le trajet inverse qui s'opère : on n'écrit plus que dans la conscience de ce futur passage ; l'exigence scénaristique à venir aplanit en retour la littérature. Sont pointés ici le manque de style et la pauvreté de la langue. En forçant à peine le trait, et en dépit de leur justesse de fond pour ce qui concerne certains « écrivains », nous voyons dans ces jugements une forme résiduelle de croyance en une « pureté » du littéraire, considéré comme un Absolu quasi sacré, ainsi que, corollairement, une méfiance *a priori* contre l'hétérogénéité culturelle au sein de la constitution du texte. Nous assistons à l'expression, plus ou moins assumée selon les cas, d'une défense et illustration de la souveraineté du livre face à des mélanges extratextuels qui la menaceraient.

L'un des buts de notre étude est de reconsidérer les termes de ce débat. Quand, par la voix de son personnage, Tanguy Viel met à égalité, avec la simple conjonction « et », une grande figure de la littérature (Dumas) et une grande figure du cinéma (Hitchcock), au-delà de toute cohérence chronologique et thématique-poétique, ce n'est pas pour dévaluer le texte face à l'image. Il s'agit au contraire d'affirmer que, désormais, dans la fabrique littéraire contemporaine – le personnage est écrivain et tient un discours sur son activité créatrice –, la littérature et le cinéma sont deux facettes d'un même imaginaire, mises en parallèle. L'écrivain se représente le monde par le biais de filtres non seulement littéraires, mais également cinématographiques. Devant telle ou telle situation, l'homme de lettres peut penser à Dumas comme à Hitchcock, à Beckett comme à Keaton, à Rohmer comme à Marivaux, à Homère comme à John Ford... Comment ne pas constater ainsi, avec Jeanne-Marie Clerc, « l'irruption, dans l'horizon visuel contemporain, d'une visualité originale, liée aux moyens mécaniques de reproduction de la vision »¹ ? Nos représentations sont de part en part configurées par des siècles d'histoire culturelle et technique – une histoire qui ne s'est bien sûr pas arrêtée brutalement au XIXe siècle, avec l'avènement des images reproductibles. Nous sommes ainsi des êtres « appareillés » comme le précise Marie-Pascale Huglo à la suite du philosophe Jean-Louis Déotte :

Les « visions du monde » les plus spontanées sous-tendent un bagage encyclopédique qui oriente et affecte notre perception. Dans ce bagage hétéroclite fait de fables, de films ou de tableaux, on trouve ce que Jean-Louis Déotte nomme les *appareils*. Les appareils sont des dispositifs techniques (intrigue, perspective, photographie, cinéma, etc.) qui constituent notre sensibilité et la transforment. [...] [L'appareil] fait apparaître des espaces-temps spécifiques et construit un partage du sensible constitutif de nos imaginaires collectifs.²

¹ Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformation d'une culture*, Berne, Francfort-sur Main, Nancy, New York, Peter Lang, coll. « Littérature comparée », vol. 35, 1984, p. 467.

² Marie-Pascale Huglo, *Le Sens du récit*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives » 2007, p. 24.

Or, contrairement à ce qu'ont pensé ou continuent de penser certains structuralistes radicaux comme certains nostalgiques d'une idéale pureté des Belles Lettres, la littérature ne fonctionne pas en vase clos. Elle n'échappe pas à la diversité de ces appareils de la sensibilité et de la compréhension à travers lesquels nous construisons notre être-au-monde. Les imaginaires qui président à ses réalisations sont donc naturellement divers et « impurs », et ne relèvent pas uniquement du verbal. Cela semble concerner l'ensemble du spectre littéraire. Jacques Migozzi procède à une mise en garde en ce sens :

[...] l'effet-littérature exige aujourd'hui d'être contextualisé au sein de la culture médiatique. Absolument incontournable pour qui prétend étudier avec quelques rigueurs les fictions modernes, l'influence de l'image médiatique, à « l'ère de la reproductibilité technique » pour reprendre la formule fameuse de Walter Benjamin, ne se cantonne pas au demeurant aux productions romanesques et peut concerner jusqu'aux textes poétiques d'avant-garde [...].¹

Spécialiste des littératures populaires comme le roman noir, le polar ou le roman à l'eau de rose – celles-là mêmes à qui l'on reproche parfois leur caractère cinématographique trop prononcée –, Jacques Migozzi affirme que les images reproductibles ne limitent pas leur sphère d'influence à la paralittérature. C'est bel et bien l'ensemble de la production écrite qui négocie avec les nouvelles formes de visualités et les nouveaux imaginaires que ces types d'images ont apportés. À la suite d'un XIX^e siècle qui a vu ses œuvres écrites considérablement marquées par les nouvelles machines optiques, de la fantasmagorie de Robertson au daguerréotype et à la photographie, la littérature du XX^e siècle a poursuivi et intensifié ce mouvement de captation/appropriation exogène. Mireille Calle-Gruber insiste sur cette impureté constitutive, sans laquelle on ne peut pleinement comprendre les textes contemporains :

Un mouvement généralisé d'import/export des techniques, et par suite d'hybridation des formes, semble régler les processus de création littéraire au XX^e siècle, élaborant une esthétique du métissage, de l'entre. Par techniques, il faut entendre ici non seulement celles de l'écriture poétique migrant vers le roman et vice-versa les romanesques investissant le champ de la poésie, mais encore les techniques des arts plastiques [...], ainsi que les techniques de la photographie et de la cinématographie [...]. Dans l'attention extrême accordée au devenir-œuvre, un nouvel *ut pictura poesis* tend à s'élaborer – un écrire comme peindre-photographier-filmer.²

Dans la triade visuelle avancée par Mireille Calle-Gruber, le cinéma tient une place de choix. Né « officiellement », dans son dispositif spécifique, à l'extrême fin du XIX^e siècle, il s'est très rapidement imposé comme un art majeur, voire comme « la seule langue

¹ Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2005, p. 222.

² Mireille Calle-Gruber, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle ou les repentirs de la littérature*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2001, p. 151. L'auteur parle par ailleurs d'une littérature de « truchements » : « Tout y tran-site et (s'y) trans-forme. Suivant la pluralité des esthétiques et des cultures qui caractérise notre époque. » (*Ibid.*, p. 98).

maternelle des hommes du XX^e siècle »¹ selon l'historienne Arlette Farge. En effet, il a bénéficié d'un succès public immense dès ses premières années d'existence, qui ne s'est pour l'instant toujours pas démenti. Tout à la fois art et industrie, il a rapidement dépassé son statut initial de divertissement forain pour s'autonomiser en spectacle à part entière. Art populaire, dont les œuvres peuvent être diffusées simultanément et de façon répétée, il a édifié ses propres mythologies et ses propres codes, ainsi que sa propre histoire, avec ses courants, ses mouvements, ses grands auteurs, ses esthétiques et ses théorisations. Tanguy Viel n'hésite pas à parler de « l'identification [...] mythique [du cinéma] avec le XX^e siècle, comment il démarre avec lui et le traverse d'un bout à l'autre, et comment il semble du même coup porter avec lui une généalogie mystérieuse, un début du monde [...] »².

Au regard de l'importance considérable du *medium* cinématographique dans les pratiques quotidiennes comme dans la formation de nos imaginaires contemporains, il nous a paru nécessaire de nous interroger sur son rôle au sein de la littérature des trente dernières années. Notre étude prend pour uniques objets des récits et romans français de cette période. Il ne s'agit donc pas d'adopter une perspective comparatiste au sens strict, c'est-à-dire incluant des confrontations entre des œuvres littéraires d'un côté et cinématographiques de l'autre. C'est pourquoi nous n'analyserons pas des films ni des séquences de films : notre objectif n'est pas de mettre en regard deux pratiques artistiques hétérogènes, comme ont pu le faire par exemple Claude Murcia³ avec le Nouveau Roman et le Nouveau Cinéma, Jean Cleder ou François Jost avec les deux facettes de l'œuvre de Marguerite Duras et d'Alain Robbe-Grillet⁴. Au contraire, en nous plaçant du côté de l'écrit, nous nous demanderons plutôt, tout comme Jérôme Thélot le faisait avec la photographie et le XIX^e siècle littéraire⁵, « ce que le cinéma fait à la littérature ». Cette expression est presque exactement le titre du numéro 2 de la revue en ligne *Fabula LHT*, à

¹ « Le cinéma est la langue maternelle du siècle », entretien avec Arlette Farge, in Antoine de Baecque (éd.), *Feu sur le quartier général ! Le cinéma traversé : textes, entretiens, récits*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2008, p. 138. Arlette Farge insiste sur la grande diversité du cinéma qui participe de sa dimension universelle au XX^e siècle : « Cette perception simultanément héroïque, sanglante, passionnée, tragique, épique, et triviale, banale, faible, atone, constitue le cinéma en regard et en narration du siècle. » (*Ibid.*, p. 143).

² Tanguy Viel, « Éléments pour une écriture cinéophile », in *Vertigo*, n° 19, novembre 1999, p. 150.

³ Claude Murcia, *Nouveau roman, nouveau cinéma*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 1997.

⁴ Voir, entre autres, François Jost et Dominique Château, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, Paris, UGE, 1979 ; Jean Cleder, « *India Song* à l'écran », in *Marguerite Duras. Le Ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-consul, India Song*, Neuilly, Atlande, 2005, p. 161-171.

⁵ Voir Jérôme Thélot, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003, p. 3.

ceci près qu'y est ajoutée une parenthèse : « (et réciproquement) »¹. C'est cette réciprocité que nous faisons volontairement le choix d'écarter ici, pour nous focaliser sur un seul des deux versants d'un rapport d'échanges et d'hybridations qui est par ailleurs, bien évidemment, à double sens. C'est pourquoi nous n'aborderons pas la question, toujours très étudiée et très polémique, de l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires. Intéressante en elle-même, cette problématique est néanmoins invariablement désignée comme « l'alpha et l'oméga de toute relation entre littérature et cinéma »² et a tendance à s'imposer sur les autres types d'approche. C'est davantage à une analyse de l'intersémiotité cinématographique *dans* les textes littéraires que nous souhaitons procéder, alors que l'adaptation filmique d'un livre ne relève pas, *stricto sensu*, de l'intersémiotité : il manque à cette dernière l'interaction d'un *medium* dans un autre. De façon identique, le phénomène croissant du passage d'écrivains à la mise en scène cinématographique sera considéré comme l'un des symptômes de l'intensification actuelle des relations entre les deux arts, mais les réalisations qui en découlent ne seront pas analysées en tant que telles. De plus, il ne sera pas question ici de sémiologie de l'image ni de linguistique appliquée au cinéma, dans la lignée de certains travaux de Christian Metz notamment, ce qui nous amènerait là encore à prendre pour objet principal le film, en lui appliquant des grilles narratologiques et linguistiques, à l'exclusion de toute interrogation sur la représentation et la figuration³. Enfin, nous ne nous situerons pas dans l'exacte file des études de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier. Nous reconnaissons l'immense apport de ses travaux dans le domaine des dialogues entre le texte littéraire et le film et dans le décloisonnement des pratiques critiques. Elle a fait du « détour » par l'altérité artistique une nécessité pour penser la littérature et le cinéma – puisque l'un comme l'autre relèveraient *in fine* d'une « écriture » et d'un « texte » uniques. Néanmoins, les outils critiques qu'elle a forgés orienteraient notre étude vers une dimension théorique et épistémologique qui n'est pas la nôtre. Se plaçant dans l'héritage du poststructuralisme et

¹ Margaret C. Flinn et Jean-Louis Jeannelle (dir.), « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Revue LHT*, n° 2, décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/sommaire189.html>.

² Marc Cerisuelo, « De belles infidèles ? Adaptations et transfictionnalité », in Jean-Loup Bourget (dir.), « L'adaptation aujourd'hui », *Positif*, n° 616, juin 2012, p. 88.

³ Jeanne-Marie Clerc pointe le caractère potentiellement pernicieux de l'approche sémio-linguistique qui a connu son apogée dans les années 1970 : « L'analyse cinématographique elle-même, en s'enfermant dans un type de discours clos, calqué sur lui [sic], technique, de la linguistique, n'a fait longtemps que renforcer cette dichotomie entre le cinéma et la littérature, interdisant tout discours autre que sémiologique, c'est-à-dire portant sur les mécanismes de signification, là où la comparaison des deux langages imposait la prise en compte de l'enracinement référentiel, commun ou différent, des deux systèmes de signes. » (« Littérature et cinéma », in Daniel-Henri Pageaux (dir.), *La Recherche en littérature générale et comparée en France. Aspects et problèmes*, Paris, S.F.L.G.C., 1983, p. 158).

de la déconstruction (notamment de la philosophie de Jacques Derrida), sa perspective a principalement trait aux œuvres de la modernité littéraire et cinématographique (Duras, Simon, Robbe-Grillet, Godard, etc.). Certains de ses présupposés critiques, comme la disparition complète du sujet et de la mémoire subjective dans le texte ou le film au profit d'une seule mémoire des œuvres, paraissent moins opératoires pour les romans et récits contemporains.

Nous souhaitons nous placer, au seuil de cette étude, dans la lignée des travaux qui ont tenté de scruter les modalités de présence du cinéma à *l'intérieur* des textes littéraires. Si cette perspective ne peut être qualifiée, *stricto sensu*, de comparatiste – car il n'y a pas de mise en confrontation des objets étudiés ni d'évaluation générale de leurs caractéristiques respectives –, elle appartient de plain-pied à une réflexion que l'on baptise intersémiotique, « intermédiaire » (Liliane Louvel) ou « transmédiate » (Jacques Migozzi)¹. L'un des premiers exemples de ce type d'approche est très certainement l'ouvrage de Claude-Edmonde Magny, publié en 1948 et consacré au roman américain des années 1920-1940 (Dos Passos, Hemingway, Faulkner et Steinbeck), roman qu'on ne peut comprendre, selon elle, sans les apports narratifs du cinéma, et particulièrement ceux du montage. Toutefois, on remarque une certaine prudence méthodologique de la part de la critique, qui préfère parler de « convergence » entre cinéma et littérature, plutôt que d'« imitation », d'« influence » ou de « transposition »². Bien que le livre fasse le choix de se placer dans le cadre d'une esthétique comparée, il n'en demeure pas moins que *L'Âge du roman américain* est l'un des premiers exemples de réflexion littéraire qui postule une porosité des frontières entre la « noble » littérature et « l'ignoble » cinéma, dans le cœur même des textes. Comme nous le verrons plus en détail par la suite, la domination de la critique structuraliste, dans les décennies 1950-1970, va porter le soupçon sur les rapprochements entre l'écrit et le visuel, au nom d'irréductibles différences sémiologiques. L'autonomie textuelle et la spécificité des *media* imposent la prudence dans l'analyse, contre les métaphorisations ou les superpositions abusives. Le relatif reflux de ce mouvement critique à la fin des années 1970 a permis de reconsidérer la question. Il faut attendre principalement les différents travaux de Jeanne-Marie Clerc³, à partir du début des

¹ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010 ; Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, *op. cit.*, p. 223.

² Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1948, p. 109.

³ Jeanne-Marie Clerc, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain : écriture du visuel et transformation d'une culture*, Berne-Nancy-Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1984 ; *Écrivains et cinéma : des mots aux images, des images aux mots : adaptations et ciné-romans*, Paris-Metz, Presses

années 1980, pour trouver à nouveau des réflexions sur le rôle moteur, dans la littérature, des nouvelles formes de visualités apportées par les techniques modernes de prise de vue. Tout d'abord, elle a délibérément mis de côté la question de l'adaptation cinématographique, déjà fortement et âprement arpentée. Ensuite, sans renoncer totalement à la problématique des éventuels transferts de techniques d'un *medium* à l'autre, Jeanne-Marie Clerc l'a redéfinie en s'interrogeant, en amont, sur les nouvelles configurations perceptives et mentales, ainsi que sur les nouvelles représentations communes instiguées par le cinéma. De fait, elle a renouvelé l'approche des relations entre la littérature et ce dernier en évoquant des transferts d'imaginaires. Elle a envisagé le cinéma moins comme un ensemble de signes et de structures que comme une nouvelle façon de représenter le monde. Elle précise ainsi le champ dans lequel s'inscrivent ses travaux :

[...] ce n'est pas l'esthétique comparée qui nous intéresse ici mais bien la littérature comparée. En d'autres termes, il ne s'agit pas de confronter deux formes d'art mais de rester dans le domaine de l'écrit, et d'envisager comment ce dernier atteste les traces d'une visualité propre aux technologies iconiques. Ainsi se trouve considérablement réduit le champ d'une investigation qui se veut proprement littéraire, à l'exclusion de tout analyse filmique.¹

Le cinéma reste assez peu questionné sous cet angle précis, d'où l'intérêt de telles contributions pionnières. La plupart des théories récentes de l'intersémiotité – celles de Bernard Vouilloux ou de Liliane Louvel, qui nous seront par ailleurs des plus précieuses – s'appuient sur les rapports entre littérature et beaux-arts (peinture, sculpture, dessin, etc.). Les relations entre littérature et photographie font l'objet d'études remarquables – que l'on pense aux travaux de Jérôme Thélot, Jean Arrouye, Philippe Ortel, Jean-Pierre Montier, etc.² Mais, alors qu'il traverse massivement nos civilisations depuis plus d'un siècle, le septième art demeure encore relativement discret dans les études littéraires – exception faite, à nouveau, des travaux sur l'adaptation.

Pour notre part, nous n'avons pas souhaité construire de véritable théorisation sémiologique de la reprise du *medium* cinématographique dans le *medium* verbal ; c'est davantage une approche « pragmatique et poïétique »³ qui nous a retenu, pour reprendre les

Universitaires de Metz-Méridiens Klincksieck, 1985 ; *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Fac cinéma », 1993.

¹ Jeanne-Marie Clerc, « Littérature et cinéma », *art. cit.*, p. 162.

² Jérôme Thélot, *Les Invention littéraires de la photographie*, *op. cit.* ; Jean Arrouye, « La photographie embrayeur littéraire », *Revue des Lettres et de Traduction*, n° 8, 2002, p. 209-230 ; Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Photo », 2002 ; Jean-Pierre Montier (dir.), *À l'œil ; des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007. La liste n'est pas close !

³ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 84.

mots de Liliane Louvel. Comment « l'idée » ou « la pensée du cinéma »¹ affecte-t-elle la littérature française contemporaine ? Sous quelles modalités et pour quelles raisons celle-ci convoque-t-elle, si fréquemment, cette altérité artistique qu'est le cinéma ? Si la question mérite d'être à nouveau posée, à la suite des nombreuses études de Jeanne-Marie Clerc, c'est parce que ces dernières portent essentiellement sur une période qui s'étend des années 1900-1910 aux années 1970. La critique évoque, entre autres, la prégnance de l'imaginaire cinématographique chez les surréalistes, chez certains des grands romanciers du milieu du siècle (Malraux, Giono, Céline, Cocteau, Sartre, etc.) et, surtout, chez les représentants des avant-gardes romanesques des années 1950-1970, notamment Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Claude Ollier, et Claude Simon. Ce sont les manifestations littéraires de cette période qui la retiennent principalement et qui nourrissent ses analyses. Ses remarques sont logiquement tributaires des multiples déconstructions de la représentation, fondées sur une visualité brouillée et fragmentaire. Manque alors un regard sur la littérature du dernier quart du XX^e siècle et sur les premières années du XXI^e siècle, qui a bien évidemment poursuivi son évolution depuis ce qu'il est convenu de nommer le Nouveau Roman. En ce qui concerne le domaine contemporain, plusieurs articles et études ont traité à la présence du cinéma à l'intérieur du texte littéraire, mais il s'agit presque essentiellement de travaux monographiques, s'attachant à l'œuvre d'un écrivain, voire à un texte unique. Nous ne pouvons pas ne pas citer ici, à titre d'exemple, les nombreuses analyses produites par Christine Jérusalem sur le rôle du cinéma dans les romans de Jean Echenoz². Nous trouvons plusieurs autres études ponctuelles sur des auteurs contemporains (Bruno Blanckeman sur Jean Echenoz, Frank Wagner et Johan Faerber sur Tanguy Viel, Annie Demeyère et Colin Nettelbeck sur Patrick Modiano, etc.). Néanmoins, force est de constater que, d'une part, le nombre d'écrivains concernés par ce type d'approche intersémiotique reste plutôt restreint, et que, d'autre part, il n'y a pas de travail global sur cette importante question. C'est pourquoi nous avons fait le choix de proposer un point de vue général et synthétique sur la façon dont les images et les imaginaires cinématographiques émergent dans la littérature contemporaine. Pour ce faire, nous utiliserons, aux côtés des outils de la critique littéraire, ceux de la théorie et de l'analyse

¹ Nous pastichons volontairement le titre de l'essai de François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie* (Paris, PUF, coll. « Sciences, Modernités, Philosophies », 2000). Le dernier chapitre de l'ouvrage s'intitule « Image exacte, dispositif, signe : vers une pensée de la photographie » (*ibid.*, p. 269-329).

² Voir, entre autres, la version publiée de sa thèse de doctorat : *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Expression contemporaine », 2005.

cinématographiques. Il nous a semblé absolument nécessaire, si nous voulions cerner comment des caractéristiques propres au cinéma sont ressaisies par la littérature, de faire le point sur celles-ci. C'est ainsi que des pensées réflexives sur le film et sur le dispositif cinématographique trouvent de véritables échos dans les textes littéraires et que des liens éclairants pourront être établis. Il s'agit à présent de préciser les différentes notions qui sont en jeu dans cette approche globale.

Nous entendons par littérature contemporaine la littérature qui se déploie en France depuis une trentaine d'années, à savoir depuis la fin des années 1970 et la quasi extinction des expérimentations narratives avant-gardistes issues des mouvances du Nouveau Roman et de Tel Quel. Nous considérons cette période comme un tout, défini *a minima* par son point d'origine, sans pour autant nier qu'elle comprend nécessairement elle-même des évolutions internes, des bifurcations esthétiques et des variations. Néanmoins, dans un premier temps, nous retiendrons que les récits et les romans qui se sont élaborés au tournant des années 1970-1980 s'écrivent à partir des acquis théoriques et figuratifs des avant-gardes, tout en rompant avec leur radicalité narrative et leur obsession déconstructiviste. Émerge ainsi, à travers et au-delà de réalisations extrêmement hétérogènes, une littérature qui fait globalement le choix de repousser la « date de péremption » qu'un Robbe-Grillet a pu allouer – non sans provocation ni exagération théorique par ailleurs – à certaines notions (le personnage, l'histoire, le récit, etc.)¹, tout en refusant un retour à une quelconque naïveté et à une prétendue transparence romanesques. Il ne faut pas oublier que les différents « retours » auxquels seraient censés procéder les textes récents et actuels – au récit, au monde, au sujet – sont des retours *critiques*, ainsi que l'a précisé à de nombreuses reprises Dominique Viart². Lorsque ce moment littéraire, qui persiste à porter le soupçon sur nos manières d'appréhender le monde tout en refusant l'extrémisme formaliste, a pu être qualifié d'« extrême contemporain » par l'écrivain Michel Chaillou, François Aubral précise aussitôt l'acceptation en ce sens : « [...] *l'extrême contemporain* ce n'est jamais l'avant-gardisme d'opposition ou bien son jumeau la

¹ Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », in *Pour un nouveau roman*, Paris, NRF Gallimard, coll. « idées », 1963, p. 29-53. Précisons néanmoins que le Nouveau Roman n'a jamais totalement banni les personnages ou le récit ; mais il en a sapé les fondements traditionnels et les a problématisés sous un angle nouveau.

² Voir, par exemple, son article « Les inflexions de la fiction contemporaine », in Dominique Viart (dir.), « Les mutations esthétiques du roman contemporain français », *Lendemain*, n° 107-108, 2002, p. 9-24. Le critique écrit ceci : « En fait le *sujet*, le *réel* et le *récit* ne "reviennent" pas : ils sont approchés de nouvelle manière, dans un effort pour tenir compte des critiques reçues en s'affranchissant des "impossibilités" que ces critiques prises trop au pied de la lettre et érigées en lois semblaient avoir posées. » (*Ibid.*, p. 13).

régression. »¹ En conséquence, les écrivains qui apparaissent à partir des années 1980 et 1990 ne se mettent pas à rejeter brutalement les enseignements acquis lors des trois décennies précédentes, à travers une *tabula rasa* qui paraîtrait réactionnaire à bien des égards. Ils inscrivent leur travail dans « une double mémoire », comme l'écrit Bruno Blanckeman :

[...] celles des modèles de fictions classiques dont se maintiennent les traditions, à défaut des conventions (roman de formation ou d'exploration, récit picaresque ou philosophique) ; celle de la distanciation spéculaire, généralisée par une littérature moderne dont sont dénoncées les apories mais assumés les acquis.²

Cette littérature contemporaine ne postule plus la clôture du texte ; elle élabore des narrations dans lesquelles elle ne craint pas d'aborder clairement le monde, le sujet, l'affect, tout en demeurant inquiète de ses propres possibilités de représentation. Or l'un des effets remarquables de cette transitivité retrouvée de la littérature³ est son ouverture assumée vers les autres arts et, parmi eux, le cinéma. Alors que le texte néoromanesque avait tendance à broyer, confondre ou disséminer en son sein les nombreuses références extratextuelles avec lesquelles il composait – à la manière d'un « retable baroque » brisé, dispersé, impossible à reconstituer ou à visualiser⁴ –, le texte contemporain accueille les œuvres artistiques verbales et non verbales, non pas seulement pour en faire les supports de complexes expérimentations représentationnelles, mais avant tout parce que la littérature se fait aussi *avec* ce qui n'est pas elle-même : elle en joue et s'y confronte. Jean-Bernard Vray fait le portrait de cette littérature inlassablement curieuse et volontiers braconnière, en la présentant comme :

[...] accueillante et polyphonique, omnivore (qui se nourrit volontiers de cinéma, de chanson, de photographie), qui nargue certaines frontières (roman/roman policier, littérature/paralittérature), qui pense même que c'est en faisant un pied de nez aux frontières qu'elle s'est renouvelée [...].⁵

La diversité et la vitalité de la littérature contemporaine viennent de cette capacité à se ressourcer et à se nourrir de ce qui n'est pas elle ; elle est « indistinctement créatrice et

¹ François Aubral, « Petites notes autour de l'extrême contemporain », *L'Extrême contemporain, Po&Sie*, n° 41, 2nd trimestre 1987, p. 9. C'est pour l'intitulé d'un colloque, qui s'est tenu en 1986, consacré à la littérature qui se déployait depuis près d'une décennie, et dont est issu ce numéro, que Michel Chaillou a proposé cette dénomination.

² Bruno Blanckeman, « Retours critiques et interrogations postmodernes », in Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle. Tome II – après 1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 432.

³ Nous faisons référence au mot célèbre de Danièle Sallenave, qui veut « en finir avec ce mot : écrire est un verbe intransitif » (« Notre temps est celui du récit », *La Quinzaine littéraire*, n° 532, 16 mai 1989, p. 21).

⁴ Nous renvoyons évidemment au titre du premier roman de Claude Simon publié aux Éditions de Minuit en 1957 : *Le Vent, tentative de restitution d'un retable baroque*.

⁵ Jean-Bernard Vray, « Le roman connaît la chanson », in Matteo Majorano (dir.), *Le Jeu des arts. L'écriture et les arts*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Margini Critici », 2005, p. 166.

syncrétique »¹, non par formalisme revendiqué ni par virtuosité démonstrative, mais parce qu'elle a désormais la claire conscience de composer avec les autres productions et traditions artistiques et culturelles, et cela aussi bien en synchronie – participant à un champ d'expressions divers et polymorphe – qu'en diachronie – elle se voit et se sait précédée de multiples mémoires créatrices. Quand une certaine modernité avant-gardiste se revendiquait pionnière (même si, hors des tonitruantes proclamations, elle était au fond loin d'être dupe de ses propres héritages), la littérature contemporaine sait qu'elle vient *après*, qu'elle est traversée par des flux de voix, de mots, mais aussi d'images, en proie à de véritables hantises artistiques, par le biais desquelles le monde se présente à elle. Elle est composée d'« œuvres profondément dialogiques qui font leur deuil de toute saisie immédiate du réel, parce qu'elles ont fortement conscience de travailler sur des médiations. »² Elle reconnaît qu'elle travaille en palimpseste et joue avec ces héritages, en les pervertissant, en les mêlant, en les commentant, mais aussi en les critiquant ou en en faisant des points de comparaison par lesquels elle éprouve ses propres spécificités. Dans ses réalisations les plus passionnantes, la protéiforme littérature d'aujourd'hui s'inscrit ainsi dans « un imaginaire de la secondarité »³ qui, loin d'être une entrave à son dynamisme, fonctionne comme une contrainte créatrice et une opportunité métaréflexive.

Dans les décennies 1950-1970, on notait déjà « l'abondance thématique généralisée des "machines de représentation visuelle" et [...] des effets visuels originaux explicitement rattachés à ces machines »⁴, ce qui démontre que le cinéma se plaçait, aux yeux des écrivains néoromanesques, comme « thématique et facteur structural privilégié »⁵. Néanmoins, on note à la lumière de ces quelques remarques que le septième art était alors envisagé sous un angle essentiellement formaliste et en termes de « structure » de visualité. Si la littérature des trente dernières années n'a pas renoncé à cette dimension, comme nous le verrons, elle l'a accompagnée de nouvelles approches, fondées sur la référence cinéphilique, la mémoire collective de l'histoire du cinéma et l'implication du personnage-spectateur. Là où le Nouveau Roman prenait presque systématiquement la référence artistique dans une perspective autoréflexive, la littérature contemporaine tente de la maintenir dans un double apport : « cette "*sortie d'elle-même*" [...] conserve dans son

¹ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières ; étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002, p. 7.

² Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2008, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ Jeanne-Marie Clerc, « Littérature et cinéma », *art. cit.*, p. 163. Rappelons que cet article date de 1983.

⁵ *Ibid.*, p. 165.

geste même quelque chose de l'interrogation que la littérature s'adresse à elle-même »¹, tout en impliquant également des questionnements intimes, mémoriels, psychologiques ou philosophiques. La convocation des autres arts dans le texte joue alors sur plusieurs plans, parfois simultanément : elle conduit à une réflexion narrative ou figurative et se présente aussi comme un embrayeur existentiel, qui relie le sujet littéraire – et le lecteur – à une mémoire culturelle, qui se décline elle-même sur des versants personnels et collectifs. Aux côtés des nouvelles formes de visualité apportées par le *medium* cinématographique, ce sont avant tout des *images* et des *imaginaires* propres au cinéma que la littérature d'aujourd'hui convoque en son sein. Les deux termes, d'extension *a priori* fort large², méritent d'être précisés. Ils correspondent à ce que Jean-Jacques Wunenburger nomme notre « imagerie », c'est-à-dire « l'unité de toutes les images qui nous habitent, nous entourent, et avec lesquelles nous vivons, dans le bonheur ou l'angoisse. »³ Le philosophe détaille l'impact de cette imagerie qui nous accompagne en permanence :

Les images forment, en effet, des ensembles vivants qui se structurent, se transforment, interagissent, et par là sont à même de solliciter notre attention, d'aiguillonner nos affects, d'infléchir notre pensée. Loin de n'être que des matériaux accidentels et isolés de notre vie psychique, les images, dans leur variété, participent d'une totalité vivante, à travers laquelle nous prenons conscience de nous-mêmes et percevons le réel.⁴

Philippe Hamon emploie le même terme en l'empruntant à Champfleury, qui lui permet également de définir cette notion d'imaginaire, en en précisant un peu plus les contours, c'est-à-dire en la « recentrant littéralement sur la notion d'image, prise dans son sens le plus concret, le plus matériel et le plus sémiologiquement défini. »⁵ Travaillant sur les relations entre littérature et images au XIX^e siècle, il poursuit ainsi son entreprise définitionnelle en l'articulant à une démarche intersémiotique :

Par imaginaire (d'un écrivain, d'une œuvre, d'une époque), il faudrait donc entendre, non pas une donnée vague plus ou moins suggérée par la biographie et plus ou moins psychologisante, mais un ensemble de référents textuels constituant un modèle de lecture

¹ Dominique Viart, « "Sur le motif" : l'image prise au mot », in Matteo Majorano (dir.), *Le Jeu des arts. L'écriture et les arts*, op. cit., p. 44.

² « Le mot [image] lui-même est très fuyant, renvoyant sans cesse, selon un va-et-vient compliqué, tantôt au produit d'une perception physique, tantôt à une représentation mentale, tantôt à une *imagerie*, tantôt à un *imaginaire* [...] » (Roland Barthes, « La Civilisation de l'image », *Communications*, 1^{er} trimestre 1964, repris in *Œuvres complètes II (1962-1967)*, éditées par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 564).

³ Jean-Jacques Wunenburger, *La Vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002 [Presses Universitaires de Strasbourg, 1995], p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2007 [2001], p. 435. Nous lisons en quatrième de couverture de cet essai : « Au XIX^e siècle de nouvelles imageries (Champfleury) apparaissent, qui viennent modifier le face à face traditionnel de la littérature avec la seule peinture : la photographie, l'image d'Épinal, la statue de rue, la lithographie, le bibelot kitsch figuratif, l'affiche de la réclame, l'estampe japonaise envahissent le réel et envahissent dans le même temps les lieux et milieux de la fiction. »

des textes littéraires. Ce modèle serait constitué de l'ensemble des relations qu'entretiennent réciproquement (c'est-à-dire entre elles), en représentation (c'est-à-dire en texte littéraire), et en médiation (c'est-à-dire à travers d'autres représentations non littéraires) image à voir, image à lire, image mentale [...].¹

À la suite de Philippe Hamon, nous considérerons la notion d'imaginaire dans un sens précis, comme ce qui résulte du travail complexe des diverses formes d'images, « savantes » comme « populaires », dans une œuvre et/ou un individu. Mais, pour notre propre champ d'investigations, il nous faut en restreindre davantage l'acception. En effet, parmi cette « enveloppe immatérielle d'images qui nous entoure, [cette] sorte de seconde peau entre le Moi et le monde »², nous nous intéresserons à ce qui relève, dans les textes littéraires, de l'imaginaire *cinématographique*, compris à la fois comme technique de représentation et comme champ artistique. Nous entendons par « images » et « imaginaires cinématographiques » l'ensemble des images issues de l'art cinématographique tel qu'il se développe depuis l'extrême fin du XIX^e siècle, qu'il s'agisse de celles réellement produites comme de celles provenant de souvenirs de séances, ou encore des configurations mentales et perceptives qu'elles entraînent. Au sein de notre conscience imageante, Ces images et imaginaires désignent ainsi tous les types de productions, directes, indirectes ou inférées, qui émanent d'une manière ou d'une autre de cette forme d'expression particulière. Ils ont donc des caractéristiques précises – une image de cinéma n'est pas équivalente à un tableau ou une photographie –, aussi bien dans leur conception que dans leur diffusion, et appartiennent à une histoire culturelle spécifique, descriptible et connaissable, histoire qui se convertit nécessairement en perception et en mémoire, individuelle et commune : mémoire collective d'un film, connaissance partagée d'un genre cinématographique, etc. L'écrivain Christophe Fiat définit cet imaginaire comme « l'expérience de la vie devenue cinématographique »³ ; Tanguy Viel, pour sa part, le décrit comme des images filmiques qui sont devenues au fil du temps « matière-mémoire » et « matière-sensations »⁴. Les images et imaginaires cinématographiques sont ainsi l'ensemble des façonnements cognitifs, des figurations visuelles et sonores, des narrations et des savoirs – qu'ils soient spécifiques à des œuvres précises ou qu'ils soient en voie de stéréotypification – que le septième art nous a apportés et nous apporte, par le biais de visions de films comme de souvenirs ou de transmissions collectives plus ou moins conscientes. L'un de ceux qui ont

¹ *Ibid.*, p. 435-436.

² Jean-Jacques Wunenburger, *La Vie des images*, *op. cit.*, p. 107.

³ « Christophe Fiat. *Les Aventures de Batman* », entretien avec Pascale Cassagnau, in Pascale Cassagnau (éd.), *Future Amnesia. Enquêtes sur le troisième cinéma*, Paris, Isthme Éditions, 2007, p. 148.

⁴ « Tanguy Viel. *Cinéma, cinéma* », entretien avec Pascale Cassagnau, in Pascale Cassagnau (éd.), *Future Amnesia*, *op. cit.*, p. 161.

le mieux évoqué le dépôt en nous de ces images et ces imaginaires du cinéma est sans doute l'essayiste Jean Louis Schefer, dans la préface d'*Images mobiles* :

[...] [le cinéma] catalogue et offre des objets, images, séquences déclassifiables et qui, plus que dans tout autre art, parce qu'ils sont solidaires d'une vie et d'une animation passagère de la lumière, sont de la mémoire virtuelle : ce sont tantôt des formes et tantôt des contenus. [...] Ce livre propose donc, par exemples variés, quelque chose comme la vie de films hors du cinéma, de la projection ou de l'archive. Ici comme en histoire nous sommes l'archive vivante, c'est-à-dire la preuve. Tantôt un film, tantôt un photogramme compensant la disparition imaginaire du film, ou attestant de sa seconde vie.¹

Les images du cinéma se détachent des films qui les comprennent ; elles s'autonomisent et investissent notre conscience sous des modalités différentes – émotions, anamnèses, projections, perceptions, etc. L'imaginaire cinématographique est bien cette « seconde vie » par laquelle le cinéma nous affecte, se prolonge en nous et se réinvestit dans nos façons d'appréhender, de percevoir et de comprendre le monde comme nous-mêmes.

Mais, avant d'aller plus avant, il nous faut nous demander quelle est la spécificité des images du cinéma par rapport aux autres formes d'images artistiques qui peuvent elles aussi entrer dans un jeu intersémiotique avec la littérature. Il serait ambitieux de proposer ici une définition du cinéma, si tant est que la chose soit possible. Néanmoins, nous pouvons avancer quelques facteurs de distinction. Tout d'abord, nous savons que le cinéma, fondé sur le paradigme photographique, appartient à ce que Walter Benjamin a nommé les arts de l'ère de la reproductibilité technique. Cela différencie le film de l'œuvre d'art picturale traditionnelle (peinture, gravure, dessin) qui se caractérise par son unicité existentielle et, par conséquent, par son aura particulière. Le film est certes considéré comme un objet « autographique », mais il est doué d'une « multiplicité » (par enregistrement) extrêmement large². Même si le film résulte à son fondement d'une performance unique, captée par une caméra, il n'en existe pas ensuite, pour ainsi dire, de copie originale qui serait plus « vraie », plus « authentique » que n'importe quelle autre copie du même film, alors qu'il n'y a qu'une *Joconde* ou qu'un *Déjeuner sur l'herbe*³. Cela le différencie également du théâtre, auquel il ressemble sur bien des points par ailleurs –

¹ Jean Louis Schefer, *Images mobiles. Récits, visages, flocons*, Paris, P.O.L, 1999, p. 11.

² Nous empruntons ces termes à Gérard Genette (*L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010 [1994-1997], p. 104-113). La « multiplicité » du film est sans commune mesure avec les exemples donnés par Genette : sculpture de fonte, tapisserie, gravure.

³ Le procédé lithographique ne modifie pas ce constat, puisque les différentes lithographies sont numérotées et produites en nombre limité, ce qui leur permet de conserver chacune une part auratique, comme dirait Walter Benjamin, alors que le film peut potentiellement se dupliquer à l'infini.

medium publique, prenant place dans une salle, impliquant des acteurs, etc. La représentation théâtrale est performée directement devant les spectateurs, grâce à la présence concrète de comédiens : elle est toujours différente d'une représentation à l'autre, alors que le film est absolument intangible et invariable, puisque sa conception est achevée au moment de sa diffusion, ce qui conduit Paul Ricœur à différencier « la monstration scénique propre au théâtre, où le spectateur vit la scène au présent » de « la mise en boîte, la mise sur film, [qui] rejette dans le passé la mise en scène au sens filmique. »¹

De plus, l'image du cinéma est reproductible du fait de sa nature originellement photographique², qui n'a rien à voir avec les différentes techniques des arts picturaux. Elle est à la fois, pour reprendre une terminologie peircienne, iconique/analogique (elle « ressemble » à ce dont elle est l'image) et, surtout, *indicielle* : elle découle *stricto sensu* d'une connexion physique avec son référent, puisqu'elle est issue de l'empreinte lumineuse que ce dernier a laissée sur un support photosensible lors du tournage. Bernard Vouilloux synthétise cette partition entre images de nature photographique et images peintes ou dessinées :

Ce qui distingue [l'image photographique] de l'image picturale, c'est en effet qu'elle lie ce dont elle est l'image à son propre processus de production : l'« avoir-été-là » de l'objet est sous-déterminé par l'indiciarité du processus, ce qui est sur la plaque étant causé par ce qui est devant elle.³

De la même façon qu'une photographie, l'image filmique est la « trace d'un réel »⁴, elle atteste de son acte et de son moment de production passés⁵. Le photographe et le cinéaste peuvent intervenir sur le référent capté et les modalités de prise de vue, mais non sur l'instant même de cette prise, alors que le peintre est directement responsable de chacun de ses coups de pinceau ou de crayon.

Si l'écart avec les beaux-arts est aisément perceptible, on peut se demander ce qui différencie le film de la photographie. En effet, un film est un ensemble de photographies

¹ Paul Ricœur, « Préface », in André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p. XII.

² Il est évident que le développement massif de l'image numérique, y compris au cinéma, change la donne. Néanmoins, comme nous le verrons, l'imaginaire cinématographique reste encore largement tributaire de la pellicule photosensible, et l'image numérique, si elle n'est pas littéralement indicielle, relève d'une forme de captation dont les effets sont pragmatiquement quasi équivalents.

³ Bernard Vouilloux, « Fictionnalités iconiques », in Michel Braud, Béatrice Laville et Brigitte Louichon (dir.), *Les Enseignements de la fiction, Modernités* n° 23, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 83-84.

⁴ Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan Université, coll. « Cinéma et Image » 1990, p. 41.

⁵ Jean Louis Schefer écrit que la photographie – et le cinéma tout aussi bien – est « une machine à fabriquer instantanément du passé : ce que n'a jamais été la peinture (la peinture ne fabriquait pas de temps sur le sujet). » (*Images mobiles. Récits, visages, flocons, op. cit.*, p. 112).

prises successivement que l'on met en série et que l'on fait défiler rapidement – entre 18 et 24 ou 25 images à la seconde en règle générale. Mais c'est justement ce défilé et ce qu'il produit au final qui donnent sa spécificité au film de cinéma. Le « réalisme » de la photographie, reposant sur son caractère indiciel, est ici intensifié par la recreation – certes illusoire – du mouvement, ainsi qu'André Gardies le remarque : « Le monde diégétique [du film] s'impose ainsi à moi de toute la force de sa réalité phénoménologique [...]. »¹ Le mouvement du film est d'ailleurs remarquable en ce qu'il concerne non seulement les figures et les choses filmées, mais également le point de vue porté sur elles : la caméra a la possibilité de se mouvoir, par le biais de panoramiques, de travellings, ou par le biais de changement de focales – les zooms. Il faut enfin ajouter que le mouvement global du film, son rythme et sa composition sont obtenus par le procédé fondamental du *montage*, que nombre de théoriciens et de cinéastes considèrent comme la véritable spécificité du *medium* cinématographique. Le montage est ce qui permet d'articuler les différents plans du film afin de lui conférer sa trajectoire globale et son caractère « narratif »². En conséquence, l'image cinématographique est marquée par un effet de réalité sans précédent, en ce qu'elle semble restituer au spectateur non seulement l'image du réel, mais également son *mouvement* et sa *durée*. En effet, le film n'est pas seulement un objet possédant une spatialité et une étendue – celles de son cadre –, c'est aussi et avant tout un objet *temporel*, qui a un début, un déroulement et une fin, à la différence de l'image fixe, qu'elle soit picturale ou photographique. La philosophe Anne Sauvagnargues insiste sur ce caractère inouï de l'image filmique :

Le cinéma ne reconstitue donc pas le mouvement à l'aide de coupes fixes, mais il rend sensible le changement à l'aide de la mobilité de ses cadrages, les coupures ou les raccords de son montage. En cela, le cinéma, art contemporain, n'a sans doute pas le privilège de l'image, mais il a bien le privilège de l'image-mouvement. Avec le cinéma, nous quittons définitivement la métaphysique statique de l'Antiquité ou de l'Âge classique pour entrer dans l'âge du devenir, de l'image-mouvement et de l'image-temps.³

¹ André Gardies, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours Littéraires », 1993, p. 46.

² C'est ce que faisaient certains formalistes russes dans les années 1920, qui s'intéressaient à la narrativité littéraire comme cinématographique. André Gaudreault rappelle la position de Iouri Lotman : « Et c'est, nous dit Lotman, "la réunion d'une microchaîne narrative de *différents plans* en une séquence" qui constitue, à un second niveau, cette *méta-narrativité* due au montage et qui se nourrit de la narrativité "primaire" de chacun des plans pour assurer la sienne, pour contribuer à l'avancée narrative de son intrigue "supra-ponctuelle". » (*Du littéraire au filmique*, *op. cit.*, p. 49).

³ Anne Sauvagnargues, « L'image. Deleuze, Bergson et le cinéma », in Alexandre Schnell (dir.), *L'Image*, Paris, Vrin, coll. « Thema », 2007, p. 169.

L'image filmique est à la fois, pour reprendre les célèbres termes de Gilles Deleuze, « image-mouvement » et « image-temps »¹. Elle se définit par un caractère évolutif que la peinture est incapable de rendre, en dépit des subterfuges qu'elle a employés (assemblages de différents panneaux, personnage peint plusieurs fois dans une même toile, etc.). Objet temporalisé et stable, le film est homochrome dans la mesure où le temps de son défilement correspond au temps vécu par son spectateur, alors que le texte et l'image fixe sont des formes hétérochrones, dans lesquelles le temps de réception n'est ni impliqué ni programmé.

Il faudrait enfin ajouter que l'image cinématographique se singularise par ses modalités traditionnelles de réception. Le film de cinéma est, toujours aujourd'hui, initialement et majoritairement diffusé dans une salle obscure, par le biais d'une projection lumineuse de l'image sur un grand écran, face auquel se place un public de spectateurs, assis et immobiles. Le film se donne donc comme un spectacle, une expérience autant sensorielle qu'intellectuelle. Il est, dans l'idéal de sa vocation première, partagé collectivement, alors que la photographie se contemple généralement individuellement². La conjonction du dispositif spectatorial classique propre au cinéma et de l'effet de réalité particulièrement performant qu'il propose fait que la « valeur impressive »³ de l'image cinématographique se signale par sa très grande intensité. Comme on le lisait implicitement dans l'extrait d'*Images mobiles* de Schefer, celle-ci implique chez les spectateurs un investissement émotif notable voire, parfois, des formes de sidération, auxquels peu d'autres images peuvent prétendre. Reprenant à Wim Wenders un jeu de mots selon lequel les images « mouvantes » sont aussi des images « émouvantes », le théoricien Youssef Ishaghpour insiste sur ce point :

C'est l'impression de « réalité » et l'illusion de présence qu'elle engendre qui, avant tout, fondent la puissance du cinéma et font son attrait irrésistible. Grâce à elle, l'« image de

¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983 ; *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985.

² Jean-Marie Schaeffer décrit ainsi la différence de réception entre la vision d'une photographie et celle d'un tableau : « Contempler une image photographique est un acte essentiellement privé, individuel, voire intime, alors que la contemplation d'une image picturale est un acte plus public, culturellement marqué et qui sollicite le recours à des savoirs esthético-historiques pour la maximalisation du plaisir esthétique. [...] Du fait de sa constitution quasi perceptive, l'image photographique est généralement trop près de nous pour pouvoir devenir un véritable « objet » iconique assimilable à travers une distanciation culturelle. » (*L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 206). De ce point de vue, le spectacle cinématographique, en tant qu'acte public, se rapproche davantage de la contemplation du tableau. Il n'en demeure pas moins les paramètres irréductibles et singuliers, qu'on ne retrouve pas dans un musée, de la *projection*, de l'*obscurité* de la salle et de l'*immobilité contrainte* du spectateur.

³ L'expression est employée par Roland Barthes (« Visualisation et langage », propos recueillis par Philippe Pilard, *Bulletin de la radio-télévision scolaire*, 28 janvier-12 mars 1966, repris in *Œuvres complètes II (1962-1967)*, op. cit., p. 877).

la réalité » se métamorphose en « réalité de l'image ». [...] Si l'on définit l'imaginaire comme « fiction de réalité », on s'approche alors de la vraie nature du cinéma. C'est cela qui constitue l'origine mystérieuse de l'amour et de l'atmosphère de transe qu'il suscite.¹

S'il hérite des formes artistiques qui l'ont précédé, sur un plan technique comme esthétique ou narratif, le cinéma n'en produit pas moins, au final, des images et des sons caractérisés par leur originalité propre. Ce sont des complexes visuels, verbaux et sonores, reproductibles, entretenant généralement un rapport indiciaire avec leur référent et agencées en bloc temporel par un montage. Ces images sont traditionnellement diffusées lors de spectacles publics, par projection sur un écran. Leur capacité à engendrer de multiples émotions et l'ampleur du public qu'elle touche depuis près de cent-vingt années font qu'elles suscitent des *imaginaires* extrêmement prégnants, qui se déploient dans une mémoire et un savoir collectifs, aux extensions variables – de la mémoire pointue du cinéphile à celle du simple amateur cherchant un divertissement.

Grâce aux acquis de la modernité littéraire, la littérature contemporaine a compris qu'elle travaillait à partir de et sur une multiplicité de signes et de médiations. Parmi celles-ci se distinguent assurément « [...] la puissance d'un imaginaire cinématographique, la force de ses mythes, la singularité de ses icônes »², qui font que le septième art a pu être baptisé « l'homme imaginaire »³, tant il a investi et figuré nos pensées depuis plus d'un siècle. Se dessine alors, parfois, l'expression d'un rapport affectif vis-à-vis des images du cinéma. Effet de génération, assurément : les écrivains contemporains qui sont nés à partir de la fin des années 1940, et jusqu'aux plus jeunes, nés à l'orée des années 1980, ont connu successivement, pour la plupart, l'effervescence cinéphilique et la légitimation artistique du cinéma qui en a découlé, ainsi que les nouvelles pratiques de visionnage (rétrospectives en salle, reprises, cassettes vidéos et magnétoscopes, DVD). De fait, ils ont été et sont toujours traversés par ces images et ces imaginaires cinématographiques, qui n'ont cessé de les accompagner. Christina Horvath reconnaît « l'émergence d'une génération d'auteurs pour qui le cinéma et, dans un sens plus large, la culture populaire sert de référence au même titre que la littérature », génération qui « joue également en faveur de l'introduction

¹ Youssef Ishaghpour, *Le Cinéma, histoire et théorie*, Tours, Farrago, 2006, p. 11. La reprise du jeu de mots, emprunté à *Lisbonne Story* de Wenders, se trouve à la page 136 du même ouvrage.

² Christine Jérusalem, « Écritures spectrales et fantômes cinématographiques : états de la littérature contemporaine », in Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire (dir.), *Cinéma, littérature, adaptations*, Montpellier, Éditions du CERS, coll. « Études sociocritiques », 2009, p. 303.

³ Nous faisons allusion au titre de l'ouvrage fondateur d'Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire, essai d'anthropologie sociologique* (Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1977 [1956]).

d'une mémoire filmique et télévisuelle dans le roman contemporain. »¹ Dans un article sur Georges Perec, Jean Echenoz et Patrick Modiano, Matthieu Rémy insiste sur ce facteur générationnel absolument capital :

Pour eux comme pour de nombreux écrivains de leur génération, le cinéma est une évidence, peut-être plus encore que le théâtre [...]. Quelque chose de leur œuvre se sert du cinéma comme d'une pratique d'enfance et d'adolescence qui les a tous trois accompagnés dans la découverte de l'univers romanesque, mais aussi comme d'un univers à part entière auquel on peut se référer pour créer des personnages, des décors et des situations.²

Ce rapport affectif, amoureux, « désirant »³ et parfois – ce qui n'est pas contradictoire – mélancolique au cinéma imprègne considérablement les textes contemporains, que ce soit ponctuellement ou de façon plus systématique. Ce phénomène constitue un déplacement de point de vue par rapport à ce qui se jouait précédemment dans la littérature française, dans laquelle on avait plutôt coutume de lire des relations de rejet et de rivalités ouvertes, ou des processus de phagocytage textuel des objets cinématographiques. Notre étude souhaite ainsi interroger cette nouvelle approche du cinéma par la littérature contemporaine, qui se déploie entre contraintes et libertés. Contraintes, parce qu'on ne peut plus écrire en faisant comme si le cinéma n'avait jamais existé ou comme s'il était absolument hétérogène à la fabrique du texte, mais aussi parce que la littérature subit la pression esthétique, figurative, narrative et symbolique du septième art. Il faudra se demander *ce que fait le cinéma à la littérature contemporaine*, produite par des générations d'écrivains qui établissent un rapport inédit avec le septième art, au-delà des seules expériences formalistes. Contraintes, donc, mais également libertés, dans la mesure où il n'est pas question pour ces auteurs de renverser une hiérarchie pour en accepter une autre – un cinéma, jadis déconsidéré, qui rendrait le texte désormais obsolète. Au contraire, les images et les imaginaires filmiques leur apparaissent comme des opportunités pour revivifier leur propre pratique, pour la nourrir comme pour la réfléchir. Attentifs aux questions de la narration et de la figuration, mais aussi à des problématiques plus directement existentielles, les écrivains voient dans le cinéma un objet particulièrement fructueux pour leurs interrogations. Jean Starobinski définissait l'« imaginaire » par son « pouvoir d'écart grâce auquel nous nous représentons les choses

¹ Christina Horvath, *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 249.

² Matthieu Rémy, « « Une écriture cinématographique ? Perec, Echenoz, Modiano », in Lise Sabourin (dir.), *Conversations entre les Muses*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006, p. 217.

³ Nous empruntons le terme à Muriel Plana qui parle d'un « désir de cinéma » qui se lit parfois dans le roman (*Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogues des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, coll. « Amphi lettres », 2004, p. 104).

distantes et nous nous distançons des réalités présentes. »¹ Les imaginaires du cinéma introduisent précisément cet « écart » par lequel l'écriture contemporaine s'élabore et pense son rapport au monde. C'est pourquoi nous nous demanderons également *en quoi la référence littéraire au cinéma cristallise des enjeux propres à cette littérature*, tour à tour joueuse et inquiète, aux audaces formelles et figuratives discrètes mais réelles, à la fois ancrée dans le présentisme de notre contemporanéité et inlassablement tournée vers une mémoire qui lui échappe. Pour la création littéraire, le cinéma est un référent, une grille de lecture, une manière de voir et de comprendre, une réalité esthétique comme existentielle, à partir desquels la littérature contemporaine trace ses sillons, développe ses obsessions et invente ses formes ; il accompagne ses mouvements et ses évolutions. Tout comme le faisait remarquer Dominique Viart au sujet de la présence de la peinture dans les textes récents, la littérature s'écrit désormais *à partir de et avec* le cinéma². C'est ainsi dans une pratique intersémiotique aux facettes multiples que s'engage la littérature d'aujourd'hui, en regard du cinéma, par laquelle, loin d'abdiquer sa singularité et ses ambitions, elle les affirme – mais en bonne intelligence, sans posture prédatrice.

Notre objectif consistera à analyser l'« approche interactionnelle » qui se trame entre la littérature et le cinéma, approche qui prend en compte « les usages »³ que celle-ci en fait. Dans ce cadre, nous avons souhaité adopter une démarche générale et synthétique dans l'examen de cette problématique. Le corpus à partir duquel nous avons travaillé se veut donc large et, dans l'idéal, globalement représentatif de la littérature française qui s'écrit depuis la fin des années 1970. Énoncé en ces termes, le projet encourt le risque de la simplification des enjeux et de la dé-singularisation de chacune des œuvres. Nous sommes conscients de ces écueils éventuels ; c'est pourquoi nous les prévenons par quelques mises en garde. Tout d'abord, nous insistons sur le fait que la littérature contemporaine française, précisément parce que elle ne repose plus sur une idéologie constituée, sur des discours préétablis ni sur de quelconques « courants » formalisés, est doublement hétérogène : en diachronie – écrivait-on en 1979 comme l'on écrit en 2012 ?⁴ – et en synchronie – chaque

¹ Jean Starobinski, *L'Œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 174.

² Dominique Viart, « "Sur le motif" : l'image prise au mot », *art. cit.*, p. 47.

³ Ces expressions sont celles de Bernard Vouilloux, qui recommande la prudence des questionnements critiques : à l'interrogation ontologique directe, il dit préférer les approches pragmatiques en termes d'« usages » spécifiques. Le conseil nous convient d'autant mieux que la littérature contemporaine ne réfléchit pas *au* cinéma, mais *avec* lui (« Fictionnalités iconiques », *art. cit.*, p. 97).

⁴ Cet écueil a d'ores-et-déjà été pris en considération. Dominique Viart « alerte sur l'insuffisance de toute vision globale du contemporain », uniquement fondée sur quelques traits généraux, historiques et poétiques

auteur contemporain semble habiter sa propre île, irréductiblement. Toutefois, sur la question précise de l'intersémiotique cinématographique en régime littéraire, les lignes de force que l'on tentera de dégager nous paraissent relativement homogènes et partagées, dans la mesure où elles s'appuient sur les mêmes prises de conscience quant à la place du cinéma dans les imaginaires communs et quant aux rôles qu'il joue désormais dans notre regard et notre mémoire. Nous verrons bien sûr que ces différents aspects relevés ne sont pas uniformément ni invariablement présents chez chacun de nos auteurs – l'un ou l'autre privilégiant tel ou tel type d'approche, sans exclusives. Ces discrètes répartitions pourront servir à recomposer des affinités poétiques entre des œuvres, qui nuanceront de l'intérieur les développements généraux, sans qu'elles les affaiblissent pour autant – notre démarche étant à l'affût des points communs et des continuités *par-delà* des différences esthético-poétiques qu'il serait absurde de nier. D'autre part, tout travail sur la littérature contemporaine française pose le problème de la légitimation critique des livres dont il traite, ne pouvant établir par lui seul leur éventuelle postérité. Néanmoins, notre corpus s'appuie sur des œuvres que l'Université a d'ores-et-déjà reconnues comme décisives, par le biais d'articles, de monographies ou de colloques. Cette reconnaissance est parfois plus qu'avancée (Patrick Modiano, Annie Ernaux, Jean Echenoz, François Bon, Antoine Volodine, Jean Rouaud), parfois en cours (Alain Fleischer, Tanguy Viel, Emmanuel Carrère, Christian Gailly). Aux côtés de ces œuvres déjà étudiées en détail, nous avons fait figurer des auteurs moins parcourus par la critique (Camille Laurens, Jean-Jacques Schuhl) voire, parfois, encore relativement ignorés (Patrick Chatelier, Didier Blonde, etc.). Nous savons qu'un corpus global est évidemment sujet à des contestations : telle présence parfois jugée illégitime, plus souvent tel oubli souligné. L'exhaustivité est néanmoins impossible, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de repérer dans les textes les présences volontiers diverses, voire virales pourrait-on dire, d'un objet comme le cinéma ; l'important a été de définir un échantillon qui nous a paru le plus représentatif et le plus juste possible, avec une part irréductible de subjectivité – dans le goût et les perspectives de lecture.

Pour ce faire, nous avons établi quelques limites génériques, en excluant les textes théâtraux et poétiques. Certes ils ne manquent pas de travailler avec le cinéma : que l'on

(« les mutations esthétiques du roman contemporain français », *art. cit.*, p. 11). Le colloque organisé à Cerisy par Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft en 2011, « Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010) », cherchait à pointer les évolutions récentes de la littérature par rapport aux deux décennies 1980-2000.

pense par exemple à certains recueils d'Ariane Dreyfus¹, de Christophe Fiat² ou de Pierre Alferi³. Mais ces genres font nécessairement appel à des problématiques théoriques spécifiques, qui ne sont pas exactement celles des proses narratives. C'est justement sur celles-ci que nous avons fait le choix de nous arrêter, à travers un corpus incluant « romans » et « récits ». On sait que la frontière entre ces deux notions est complexe, changeante et poreuse, reposant tantôt sur des critères narratifs voire quantitatifs, tantôt sur des critères énonciatifs ou thématiques. Cette frontière est d'autant plus problématique dans le cas de la littérature contemporaine, qui propose sans cesse des formes ambivalentes échappant aux catégorisations strictes. Si nous ne parlons pas uniquement de « romans », c'est pour ne pas exclure du corpus les formes brèves et les multiples écritures à la première personne, qui sont si importantes depuis le milieu des années 1970 : autobiographies, autofictions, enquêtes impliquant le scripteur, fictions biographiques, récits transpersonnels, etc. En effet, le critère de « fictionnalité » reste toujours prégnant dans notre définition du roman ; s'il n'est jamais intégralement absent, même dans l'autobiographie qui se veut la plus rigoureusement exacte, il ne peut s'appliquer totalement à nombre de textes contemporains, qui s'appuient sur des matériaux ouvertement non-fictionnels, par référence assumée au monde factuel. C'est ainsi que, pour désigner tout ou partie de leur œuvre, plusieurs de nos auteurs (Annie Ernaux, François Bon, Emmanuel Carrère pour la seconde partie de son œuvre, etc.) préfèrent le terme de « récit » à celui de « roman », qui leur paraît trop orienté vers la fabulation pure.

De plus, nous avons fait le choix d'écarter de notre corpus les « essais », c'est-à-dire les textes qui se présentent avant tout comme des réflexions et des commentaires sur un objet. Là encore le choix pose plus de questions qu'il n'en résout, car de nombreux textes contemporains aiment à mêler la fiction et l'écriture de soi à l'essai, dans des formes volontairement hybrides. Quel statut donner, par exemple, à *Des enfants et des monstres* de Pierre Alferi⁴, qui recueille des chroniques de cinéma, ou à *Ballaciner* de Jean-Marie-Gustave Le Clézio⁵, voyage fragmenté et « baladeur » dans l'imaginaire cinématographique de l'écrivain ? Parmi ces objets inclassables, nous avons décidé d'inclure les textes qui, tout d'abord, ont été écrits par des romanciers et des poètes – et

¹ Ariane Dreyfus, *Une histoire passera ici*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie/Flammarion », 1999 ; *Les Compagnies silencieuses*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie/Flammarion », 2001.

² Christophe Fiat, *Laure Sinclair*, Rouen, Derrière la salle de bain, 2000 ; *King Kong est à New York*, Rouen, Derrière la salle de bain, 2001 ; *Épopée, une aventure de Batman*, Marseille, Al Dante, 2004.

³ Pierre Alferi, *Kub Or*, Paris, P.O.L, 1994 ; *Sentimentale journée*, Paris, P.O.L, 1997.

⁴ Pierre Alferi, *Des enfants et des monstres*, Paris, P.O.L, 2004.

⁵ Jean-Marie-Gustave Le Clézio, *Ballaciner*, Paris, Gallimard, 2007.

non par des critiques de cinéma, des chercheurs en esthétique ou des philosophes¹ – et qui, dans un second temps, articulent explicitement leur réflexion sur le cinéma à des questionnements sur le monde, sur la littérature ou sur eux-mêmes, c'est-à-dire qui revendiquent par leur contenu même une impureté générique².

Au sein même de ces romans et de ces récits, nous n'avons pas retenu de textes relevant explicitement de ce que l'on nomme la « paralittérature ». Cette décision n'est pas guidée par un quelconque jugement dépréciatif vis-à-vis de ce type de production, dont on connaît par ailleurs l'importance décisive sur la « Grande » littérature³. Rappelons, à la suite des travaux de Daniel Couégnas, que la paralittérature se distingue par un péri-texte spécifique et explicite (collections spécialisées, couvertures et paratexte obéissant à des règles stéréotypiques, etc.), la reprise de procédés codifiés sans prise de distance ironique ou parodique, le refus du dialogisme, la recherche d'une pleine illusion référentielle, la prédominance du narratif et le caractère typique des personnages⁴. Or, investissant des genres très précis et des canons populaires comme une grande partie du cinéma narratif, la paralittérature fait énormément appel au septième art, à tel point que, parfois, le lecteur ne sait pas véritablement ce qui, dans un roman, relève d'emprunts filmiques et ce qui relève d'une intertextualité paralittéraire. Le corpus aurait ainsi connu une prolifération quasi infinie. Nous avons préféré nous arrêter sur des textes qui ne sont pas considérés comme relevant de la paralittérature, bien que certains d'entre eux (des livres d'Echenoz, de Viel, de Laurent) jouent avec des motifs qui lui sont propres. Précisons que nous faisons figurer dans notre corpus des récits de René Belletto et de Didier Daeninckx, qui sont parfois classés dans la paralittérature en tant qu'« auteurs policiers ». Si, effectivement, Didier Daeninckx choisit très souvent d'investir la série noire et le genre policier, les deux nouvelles *Les Figurants*⁵ et *Souvenirs rectangulaires*⁶ n'en font pas partie et ont été

¹ Des auteurs comme Serge Daney ou Jean Louis Schefer, dont les textes sont, à bien des égards, d'une indéniable littérarité, ont été écartés, dans la mesure où leur activité première est précisément la réflexion, la critique et l'essai. Sur la « littérarité » et le caractère poétique des écrits de Schefer, voir par exemple l'article « Jean Louis Schefer », rédigé par Antoine de Baecque, dans le *Dictionnaire de la pensée du cinéma* (Paris, PUF, coll. « Quadrige. Dicos de poche », 2012, p. 626-628).

² C'est ainsi que, au-delà de notre critère temporel qui l'écarte de toute manière, nous n'aurions pas retenu *Les Yeux de la momie* de Jean-Patrick Manchette, recueil de ses chroniques cinématographiques parues dans *Charlie Hebdo*, reprises en volume (Paris, Rivages, 1997). En dépit de leur grande liberté de ton, ces textes sont et demeurent des critiques de cinéma, sans ambiguïté générique ni thématique.

³ Comme le dit Jean Echenoz, « il n'y a pas de genres mineurs, il y a des usages mineurs. » (« Attrape-moi si tu peux », entretien avec Jean Echenoz, *La Femelle du requin*, n° 26, hiver 2005-2006, p. 35).

⁴ Pour de plus amples détails, nous renvoyons à Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature* (Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1992), notamment p. 181-182.

⁵ Didier Daeninckx, *Les Figurants*, Lagrasse, Verdier, 1995.

⁶ Didier Daeninckx, *Souvenirs rectangulaires*, in *En marge*, Paris, Denoël, 1994.

publiées dans des collections et des éditeurs non paralittéraires, sans périphrase particulier (le premier critère de reconnaissance évoqué par Daniel Couégnas). De même, René Belletto a toujours publié chez P.O.L et ses expérimentations romanesques, notamment dans *Film noir*¹, l'écartent là encore de la stricte sphère paralittéraire.

L'ultime précision concernant notre corpus concerne ses bornes chronologiques. Nous choisissons comme *terminus a quo* de notre période d'étude la fin des années 1970, au moment où les dernières expérimentations néoromanesques et textualistes prennent fin, avec pour seuil symbolique *Le Méridien de Greenwich* de Jean Echenoz. La publication de ce roman aux Éditions de Minuit en 1979 est symboliquement forte, puisqu'elle se produit dans une maison qui a été l'un des principaux fers de lance de la modernité romanesque depuis les années 1950. Le livre arrive au terme d'une décennie qui, pour cet éditeur, et sur un strict plan littéraire², a été pauvre en découvertes et en nouveaux auteurs : à l'exception de Tony Duvert, Minuit accompagnait avant tout les œuvres de Beckett, de Robbe-Grillet, de Simon et de Pinget. En bonne logique avec la ligne symbolique désignée par son titre, *Le Méridien de Greenwich* est rétrospectivement lu comme une œuvre de transition, qui délaisse la radicalité des derniers romans de Simon et de Robbe-Grillet, tout en en conservant certains acquis en termes de représentation et de distanciation réflexive, et qui propose un foisonnement narratif et un humour remarquables. Ce roman marque pour nous un seuil, bien que nous n'ignorions pas que deux autres de nos auteurs ont commencé à publier avant 1979 : Jean-Marie-Gustave Le Clézio et Patrick Modiano. Toutefois, d'un strict point de vue générationnel, ces deux auteurs, nés respectivement en 1940 et 1945, appartiennent à la première génération d'après-guerre. Certes les premiers romans de Le Clézio, publiés dès les années 1960 (*Le Procès-verbal* en 1963, *Le Livre des fuites* en 1969), se rattachaient encore à des poétiques avant-gardistes arides ; mais son œuvre a connu une inflexion notable à la fin des années 1970, délaissant ses aspects les plus expérimentaux. Depuis son premier roman, *La Place de l'Étoile* (1968), Modiano s'est toujours posé en marge des avant-gardes et on le considère davantage, à ce titre, comme pionnier et partie prenante des poétiques narratives de la mémoire propres au dernier quart du siècle.

¹ René Belletto, *Film noir*, Paris, P.O.L, 1980. Une nouvelle édition a été proposée par le même éditeur en 2011.

² La décennie 1970, chez Minuit, est surtout marquée par ses publications philosophiques, linguistiques et sociologiques.

D'autre part, pour conserver une cohérence en termes générationnels et poétiques, nous avons écarté les œuvres des auteurs avant-gardistes postérieures au tournant des années 1970-1980, en dépit des mutations remarquables auxquelles elles ont elles-mêmes procédé et qui ont participé à donner ses assises à la littérature contemporaine¹. C'est pourquoi, sans nous interdire de nous y référer ponctuellement, nous n'étudierons pas directement la trilogie des *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet, les grandes sommes de Claude Simon, les derniers textes de Marguerite Duras ou ceux de Claude Ollier, qui publie toujours régulièrement au moment où nous écrivons ces lignes. Nous les verrons non comme des contre-modèles qui seraient « dépassés » par les textes contemporains, mais au contraire comme des précédents décisifs : sur les questions de l'intersémiotité cinématographique en régime romanesque, ils ont initié des pistes qui n'ont pas été oubliées par les auteurs de notre corpus. Il en ira de même pour deux autres noms dont le rôle transitionnel apparaît capital dans le nouveau regard que la littérature actuelle porte sur le cinéma : Georges Perec et Jean-Patrick Manchette. S'ils ont cessé d'écrire à l'orée des années 1980, l'un brutalement fauché par le cancer en mars 1982 et l'autre faisant le choix radical d'arrêter d'écrire de la fiction, ils n'en demeurent pas moins des jalons fondamentaux pour notre question. Nous avons donc souhaité constituer un corpus d'œuvres annexes, qui regroupe ces différents textes situés hors de nos critères génériques et chronologiques. Nous y faisons figurer également les romans et récits contemporains qui seront cités sans être analysés, y compris certains textes d'auteurs appartenant à notre corpus principal mais qui ne nous ont retenu que marginalement.

Après ces mises au point bibliographiques, il nous reste à préciser la trajectoire que nous allons adopter dans cette étude de l'imaginaire cinématographique de la littérature française contemporaine. Dans un premier temps, nous poserons les fondements poétiques et historiques sur lesquels nous nous appuierons par la suite. Si, d'un point de vue méthodologique, il nous faudra ainsi détailler ce que nous entendons par l'hypothèse d'une intersémiotité cinématographique en régime littéraire, en évitant les métaphorisations abusives², nous devons également opérer une mise en perspective historique des relations tumultueuses entre la littérature et le cinéma en France au cours du XX^e siècle, afin de

¹ Sur ce point, nous renvoyons à Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008 [2005], notamment p. 33-36, p. 37-38 et p. 44-48.

² Sur cette tendance de la critique, voir entre autres l'article de Bernard Vouilloux : « L'"impressionnisme littéraire" : une révision », *Poétique*, n° 121, février 2000, p. 61-92.

mesurer davantage le tournant inédit que prennent celles-ci dans les trente dernières années. Mais la porosité assumée entre cinéma et littérature ne se décline pas uniquement dans la lettre des textes : la multiplication des collaborations entre écrivains et cinéastes, les bifurcations de pratiques au cours d'une carrière, mais également les fréquentes références au cinéma auxquelles les auteurs procèdent, que ce soit dans des entretiens ou par le truchement d'articles et d'essais, en sont tout autant révélatrices. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous tenterons, à titre de symptôme, de faire un bilan de ces phénomènes.

Par la suite, nous ferons le choix d'examiner la présence des images et des imaginaires cinématographiques dans les textes selon trois angles. Le premier angle est narratif : la littérature contemporaine fait intervenir le cinéma dans la configuration générale de ses fables et de ses récits. En effet, l'abondance des terrains diégétiques et narratifs arpentés par le cinéma peut décourager les vellétés d'originalité de certains écrivains, qui ont l'impression de venir trop tard et d'être condamnés à la répétition. Pourtant, ils reprennent à leur compte ce lexique de stéréotypes et de figures imposées. Soucieuse de retrouver un certain plaisir narratif après les différentes formes d'évidement ou d'épuisement qu'elle a connues au milieu du siècle, la littérature contemporaine voit ainsi dans l'expression cinématographique non seulement des structures perceptives et des modalités de focalisation avec lesquelles elle peut jouer dans ses propres mises en œuvre narratives, mais aussi un réservoir incroyable de fictions, de situations, de personnages, d'images et de sons, dans lequel elle peut puiser pour se renouveler¹. Elle va jusqu'à proposer des formes narratives étonnantes, reprises intersémiotiques ou continuations verbales de films qui font vaciller nos catégories théoriques habituelles.

L'approche suivante est figurative. Le cinéma, en tant qu'art visuel et sonore doué de l'impression de réalité, pose nécessairement la question de la représentation et de nos représentations. La littérature interroge cette « évidence » *a priori* de l'image cinématographique – dans le sens quasi rhétorique du terme : l'*evidentia* – en faisant la part de sa force monstrative et celle de ses éventuels dangers et illusions. C'est ainsi par le biais, entre autres, de l'image cinématographique que la littérature contemporaine appréhende les mutations techniques et iconiques de notre contemporanéité, l'envahissement de notre environnement quotidien par les images, le dédoublement du réel

¹ Wolfgang Asholt et Marc Dambre écrivent en ce sens que « le retour au récit est omniprésent, ce qui n'exclut nullement que ce retour tienne compte des discussions (théoriques) précédentes et de la concurrence et des diverses transformations médiatiques, de la photo au cinéma en passant par l'hypertexte. » (« Avant-propos », in Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 11).

par ses simulacres. On retrouvera à ce niveau des préoccupations qui ne sont pas éloignées de celles que le Nouveau Roman avait pu observer, à cette différence près que la mise en texte de ces médiations iconiques ne vient pas renforcer la clôture de l'œuvre et la difficulté de sa «lecturabilité»¹, mais interroge référentiellement notre monde. La convocation de la figuration cinématographique permet justement à la littérature contemporaine de considérer ses propres capacités figuratives. Attentive aux illusions et aux déformations auxquelles aboutit la fausse «transparence» réaliste du cinéma, elle peut réfléchir sur les insuffisances et les errements d'une croyance mimétique toujours vivace – prouvant qu'une réflexion aigüe sur le monde est inséparable d'une réflexion sur les moyens qui la permettent : il s'agit de rompre simultanément avec la «logique autotélique» des avant-gardes comme avec la «nostalgie pour une mimésis non-problématique»². Aussi est-ce par le biais de l'intersémiotité cinématographique que nous constaterons l'émergence d'une dimension *figurale* à l'œuvre dans une partie de la littérature contemporaine. Celle-ci se substitue à la traditionnelle représentativité du texte, frappée d'obsolescence depuis le début du XX^e siècle, tout en manifestant néanmoins le désir de renouer, par d'autres moyens, avec le réel.

La dernière approche se focalisera sur le sujet : nous verrons que la présence du cinéma dans les textes est presque toujours articulée à celui-ci, qu'il soit narrateur et/ou personnage. La référence et la pratique cinématographique ne sont pas dissociables d'une expérience spectatorielle ou créatrice, et donc de l'implication d'un individu. En s'adressant à «l'homme ordinaire»³ que nous sommes, le cinéma apparaît comme un objet particulièrement riche dans la mesure où il possède la faculté de véhiculer et de ranimer une mémoire collective et intime, comme il peut donner lieu à des phénomènes de projection-identification. À ce titre, la littérature contemporaine le convoque dans ses inlassables quêtes mémorielles et autres recherches identitaires : les filiations manquantes sont aussi des filiations imaginaires et, parfois, des «cinéfiliations». Comment saisir un sujet qui n'est plus auto-constitué mais au contraire diffracté, lacunaire et poreux aux sollicitations du temps et du monde ? La référence cinématographique participe à ce

¹ Jan Baetens, « Littérature expérimentale : les années 80 », in Dominique Viart et Franck Baert (dir.), *La Littérature française contemporaine, questions et perspectives*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993, p. 148.

² Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 156. Le critique reprend ici les thèses de Thomas Pavel dans *L'Univers de la fiction* (Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988 [1986], notamment l'introduction p. 7-17) et celles de Brian McHale dans *Postmodernist Fiction*.

³ Jean Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1997 [Cahiers du cinéma-Gallimard, 1980].

questionnement permanent des romans et récits actuels. Le sujet s'y reconnaît, s'y désigne des modèles et des contre-modèles. Loin de n'être qu'un élément d'un jeu formaliste ou strictement réflexif, la convocation du cinéma dans le texte est avant tout celle d'un regard et d'une existence, partagés entre collectivité et individualité.

Comme on peut le constater, les trois temps de notre trajet au sein de l'intersémiotique cinématographique de la littérature contemporaine correspondent aux trois champs que cette dernière tente de revivifier : le récit, le monde et le sujet. Mais l'on verra que ces reviviscences demeurent dans des tensions critiques et problématiques. Lorsque les textes contemporains les plus stimulants convoquent les images et les imaginaires du cinéma, ce n'est donc pas pour succomber à un quelconque opportunisme culturel (« faire *contemporain* », « être *postmoderne* »), ni pour les « reproduire » à strictement parler, mais au contraire pour les inclure dans leur démarche poétique et pour complexifier leurs propres enjeux. C'est sans doute ce positionnement – une inclusion et une interaction critique, plutôt qu'une duplication naïve – qui permet de préciser plus justement la critique portée sur certains « objets » littéraires à succès actuels, comme nous l'évoquions en amorce de cette introduction : il y a d'un côté les récits faits *comme* du cinéma et *pour* le cinéma, et de l'autre ceux qui se font *avec* lui. Ce sont les œuvres littéraires de la seconde catégorie qui retiendront notre attention.

PREMIÈRE PARTIE. LES FONDEMENTS DE L'INTERSÉMIOTICITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

CHAPITRE I. REMARQUES POUR UNE THÉORISATION DE L'INTERSÉMIOTICITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE EN LITTÉRATURE

Avant même d'inscrire dans une chronologie notre réflexion sur les relations entre la littérature contemporaine française et le cinéma, il nous semble nécessaire d'établir au préalable quelques notions théoriques fondatrices pour les développements ultérieurs. Au premier rang de ces dernières, les subsumant toutes d'une certaine façon en tant que catégorie générale, se trouve celle d'« intersémioticité » en littérature¹. Le terme présente de prime abord une signification simple : forgé à partir du mot « intertextualité » (tel qu'il a été lui-même créé par Julia Kristeva en 1968²), il désignerait non plus une inter-relation de texte(s) à texte, mais une inter-relation entre un texte et un ou plusieurs objets non textuels ou non exclusivement textuels, se développant à travers d'autres modes sémiotiques et modes d'expression que le langage. Si l'on reprend la définition célèbre de la transtextualité établie par Gérard Genette dans *Palimpsestes* : « tout ce qui met [le texte]

¹ Nous précisons « en littérature » car, par définition, l'intersémioticité est une notion qui peut tout aussi bien s'appliquer aux relations entre deux systèmes de signes non langagiers (cinéma et musique, cinéma et peinture, danse et sculpture...).

² « Nous appellerons *intertextualité* cette inter-action textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte [...] ». Julia Kristeva, « Problèmes de la structuration du texte », *La Nouvelle critique*, numéro spécial, avril 1968, p. 61. Le terme connaît véritablement sa renommée grâce à certaines analyses présentées dans *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 115 et 146 notamment.

en relation avec d'autres textes »¹, on pourrait d'ores-et-déjà définir l'intersémioticité en littérature (ou la « transs mioticit  », si l'on veut conserver l'effet de parallélisme) comme « tout ce qui met le texte en relation avec d'autres systèmes sémiotiques que celui du texte² ». Ces fameux objets non exclusivement textuels dont nous parlons sont d'une grande variété : musique, bruits, danse, arts plastiques, architecture, mais aussi, dans l'optique de notre réflexion présente, cinéma.

Autant la notion d'intertextualité est aujourd'hui parfaitement implantée dans le paysage des études littéraires françaises, ayant rapidement fait la démonstration de sa pertinence et de sa richesse théoriques, autant celle d'intersémioticité peine à s'imposer – notamment dans le champ des lettres. La raison en est aisément explicable, et procède d'ailleurs, le plus souvent, d'un réflexe de prudence auquel nous ne pouvons que souscrire. En effet, si nous ne voyons pas d'inconvénients à ce que du texte renvoie à du texte, c'est précisément parce que ce « travail » se déroule dans une continuité et une homogénéité sémiotiques. Les divers phénomènes de transformations, déplacements, reprises, etc. s'opèrent tous dans un seul et unique matériau : le langage. Les problèmes que pose l'intersémioticité émergent dès ce stade de l'analyse : des années de recherches structuralistes et linguistiques ont, entre autres, affirmé l'idée que les différents systèmes sémiotiques sont spécifiques, relativement autonomes, et possèdent chacun leurs caractéristiques propres³. Toute relation d'équivalence pure entre un système sémiotique et un autre est donc, en soi, impossible, et ne relève que de métaphorisations peu rigoureuses d'un point de vue structurel. Un texte ne « montre » pas à proprement parler, tout comme un tableau et un film n'énoncent   absolument rien. Si l'on en circonscrivait la définition à cette prétendue superposition entre mots et images, l'intersémioticité serait donc, dès le départ, une notion plus que problématique, voire une impasse théorique.

Si l'on s'en tient rigoureusement à ce plan structurel et descriptif, il nous est difficile de porter la contradiction. Néanmoins, un tel point de vue conduit à un véritable assèchement du regard porté sur les textes, en faisant fi de tout un faisceau d'éléments

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1992, p. 7 [1982]. Genette déplace le vocabulaire mis en place par Kristeva, en réservant la notion d'« intertextualité » à un mode particulier au sein des multiples relations possibles d'un texte à l'autre. Il donne précisément à l'ensemble de ces possibles le terme de « transtextualité ».

² Précisons que nous entendons le terme de « texte » dans son sens restreint, en tant qu'objet constitué par et dans le langage articulé. On ne parlera donc jamais ici de « texte pictural » ou de « texte filmique ».

³ Gérard Genette nous met en garde : « [...] je ne pense pas qu'on puisse légitimement étendre la notion de texte, et donc d'hypertexte, à tous les arts. » S'il reconnaît volontiers « le caractère transartistique des pratiques de dérivation », il insiste malgré tout sur les « disparités qui signalent la spécificité irréductible, à cet égard au moins, de chaque art. » (*Palimpsestes, op. cit.*, p. 536).

thématiques, stylistiques, voire pragmatiques et génétiques, qui plaident au contraire, *dans la réalité concrète des travaux respectifs des écrivains et des lecteurs*, mais aussi *dans la textualité même* des œuvres, pour l'existence indubitable de relations intersémiotiques entre les textes et leurs « autres ». Il n'y a pas besoin de postuler l'*équivalence* entre mots et images pour qu'existe une authentique *relation* entre les deux pôles. Un texte ne sera certes jamais, en lui-même, une image, et réciproquement ; mais ce postulat radical hérité du formalisme textualiste et du structuralisme ne doit pas empêcher l'émergence d'une autre définition de l'intersémiotité en littérature, comprise plus largement comme le « travail » et le « jeu » qui s'opèrent entre un texte et un hors-texte sémiotiquement hétérogène. En déplaçant ainsi la question, un critique comme Jean Rousset a pu étudier « l'écri[tur]e de la peinture » chez Claude Simon au sein d'un ouvrage significativement intitulé *Passages, échanges et transpositions*¹. Il ne s'agit plus de tenter de penser l'intersémiotité en termes d'équivalences strictes ou de rapports transparents de traduction, mais davantage comme les incessantes et infinies relations qui unissent la littérature aux autres arts, même si ces relations se tissent sur une imperfection sémiologique fondamentale et irrécusable.

Notre propos se concentrera sur la possibilité d'une intersémiotité cinématographique en littérature. Le sujet est, là encore, d'autant plus épineux : si les travaux sur les rapports entre littérature et peinture sont très nombreux, œuvrant d'une certaine façon à la lente reconnaissance de la notion même d'intersémiotité, ceux portant sur les résonances de l'art cinématographique dans les textes littéraires sont encore rares, semblant d'ailleurs attirer, plus que les premiers, les accusations d'« imprécision » et de « métaphorisation abusive ». L'enjeu sera donc, dans ce premier temps, de préciser les fondements théoriques et réflexifs qui nous permettent de construire la notion d'intersémiotité cinématographique en littérature, ainsi que de proposer une classification de ses manifestations textuelles.

¹ Jean Rousset, « Écrire la peinture. Claude Simon » in *Passages, échanges et transpositions*, Paris, José Corti, 1990, p. 153-188.

A. PROLÉGOMÈNES THÉORIQUES : LES CONDITIONS D'ÉMERGENCE D'UNE INTERSÉMIOTICITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE EN LITTÉRATURE

Soyons clairs et même abrupts : il n'y a point d'équivalence entre roman et film, entre littérature et cinéma ; tout au plus des similitudes dont il faut, de surcroît, saisir aussi exactement que possible les lieux et modes de manifestation.¹

La mise en garde radicale d'André Gardies (effectuée, précisons-le, par rapport à la question de l'adaptation cinématographique) est pour nous doublement utile. D'une part, elle rappelle la différence entre les modes d'expression des deux arts ; en cela, elle prévient les tentations récurrentes qui consistent à établir rapidement une relation transparente entre cinéma et littérature ; cela conduit à des analogies souvent faibles d'un point de vue théorique, qui relèvent davantage de la métaphorisation que de la pertinence analytique². Telle phrase de roman est ainsi « un panoramique », un « zoom » ; inversement, tel plan dans un film est « littéraire » : le problème de ces propositions réside dans l'emploi du verbe « être », qui assimile et superpose deux matériaux et deux pratiques artistiques distincts, que ce soit sous un angle sémiologique, formel ou pragmatique. Cela a pu même amener à de discutables anachronismes – qui ont en retour contribué à affaiblir la théorie de l'intersémiotité –, assimilant par exemple telle description de Flaubert à un mouvement de caméra, travelling vertical ou horizontal³. Si nous ne nions pas qu'une pensée « cinématographique » ait existé bien avant sa concrétisation technique à l'extrême fin du XIX^e siècle, les termes pour la décrire aujourd'hui doivent être employés avec précaution. Certes cette réserve ne doit pas pour autant nous empêcher catégoriquement de reconnaître ce que la « métaphorisation cinématographique » (même appliquée anachroniquement) peut avoir de précieux et de productif pour un écrivain ou un lecteur, dans leur appréhension des textes. Elle peut illustrer l'ampleur, la particularité ou le caractère novateur d'une description ou d'un passage narratif. Julien Gracq évoque par

¹ André Gardies, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours Littéraires », 1993, p. 4.

² On pense ainsi à cette remarque d'Italo Calvino : « Le gros plan, par exemple, n'a pas d'équivalent dans le récit fait de mots. La littérature ne connaît aucun procédé qui permette d'isoler un détail énormément agrandi, ou un visage, dans le but de souligner un état d'âme, ou de marquer l'importance de ce détail-là par rapport au reste. [...] Disons donc que ce que le cinéma a de spécifiquement cinématographique échappe à toute comparaison avec les procédés littéraires ; de ce point de vue, entre cinéma et roman, il n'y a rien à enseigner, rien à apprendre. » (*La Machine littéraire*, traduit de l'italien par Michel Orcel et François Wahl, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1984, p. 64-65).

³ L'exemple le plus absurde de cette tendance a été exhumé par Jeanne-Marie Clerc : il s'agit de l'ouvrage de Paul Léglise, datant de 1958, intitulé *Une œuvre de pré-cinéma : l'Énéide* (« Littérature et cinéma », in *La Recherche en littérature générale et comparée en France*, Paris, S.F.L.G.C., 1983, p. 162). Le sous-titre en est « essai d'analyse filmique du premier chant ».

exemple « la qualité panoramique tout à fait singulière » des *Chouans* de Balzac. Il poursuit en notant que la première partie de ce roman se déroule « comme un *travelling* aérien spacieux » ou comme un « *travelling* aéropanoramique », avant de conclure que Balzac « annonce une prescience, et déjà une utilisation littéraire efficace, de l’ubiquité mécanique des points de vue qui sera un des apports du seul cinéma. »¹ Gracq reste toutefois prudent dans ses formulations – notons l’emploi décisif du « comme » – et convoque le cinéma comme une grille d’analyse ou un outil méthodologique qui permet de saisir la spécificité d’un texte, et non comme sa clef signifiante². Néanmoins, la liberté de lecture et d’interprétation de l’écrivain permet des remarques (sensiblement justes et pertinentes par ailleurs) que l’on serait peu enclin à accepter dans un discours critique.

D’autre part, la remarque de Gardies laisse, malgré tout, la porte ouverte à une réflexion sur d’éventuelles relations entre littérature et cinéma, à travers l’emploi discret du mot « similitudes » (qui ne paraît pas le satisfaire pleinement). En abandonnant toute idée d’équivalence et en parlant plutôt de « relation », la théorie de l’intersémiotique cinématographique en littérature trouve dans cet interstice la possibilité de son émergence. L’orthodoxie linguistico-sémiologique, nécessaire un temps, connaît ses propres limites face à certains phénomènes textuels persistants. Travaillant pour sa part sur l’intersémiotique picturale en littérature, Liliane Louvel en note ainsi le caractère têtue dans la pratique des écrivains :

Si les auteurs insistent bien sur l’hétérogénéité, l’incompatibilité, la dissemblance entre les deux codes sémiotiques, néanmoins, l’acharnement à poursuivre dans les textes de fiction l’opération de transmutation de l’un en l’autre subsiste [...].³

La critique emploie un vocabulaire presque alchimique (« transmutation ») pour désigner cette virulence du visuel dans le textuel : on ne se place plus dans le cadre de l’équivalence, de la transparence, mais dans quelque chose de plus secret et complexe. Georges Molinié fait un constat similaire au sujet de certaines propositions interprétatives qui s’aventurent sur le terrain intersémiotique :

On peut dire que, la plupart du temps, de telles propositions sont sémantiquement vides, purement approximatives, comme des pirouettes aussi creuses qu’élégantes pour

¹ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 241-242.

² Sur ce point précis, notons que se développe tout récemment une tendance critique baptisée « anachronisme » ; parmi ses diverses réflexions, il y a la question du « cinématisme », une pratique qui cherche à analyser avec des outils cinématographiques des productions littéraires ou artistiques antérieures à l’invention du cinéma. Voir notamment Jacqueline Nacache et Jean-Loup Bourget (dir.), *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma*, Berne, Peter Lang, coll. « Film Cultures », 2012.

³ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 24.

chroniqueurs de journaux mondains. Mais on peut soutenir aussi, au contraire, que quelquefois on veut vraiment dire quelque chose en énonçant de telles propositions [...].¹

La différence sémiotique ne peut à elle seule justifier l'abandon de toute réflexion sur la mise en relation qui s'établit, *de facto*, entre les deux arts. Une théorisation de l'intersémiotité cinématographique en littérature doit ainsi trouver un équilibre complexe : entre l'illusion métaphorique et les comparaisons faciles d'une part, et le rejet catégorique d'autre part, elle doit se développer pragmatiquement, en se focalisant non sur la matérialité des signes eux-mêmes (verbaux *versus* iconiques), mais *sur les stratégies adoptées par la littérature pour que le visuel soit partie prenante, à un degré ou un autre, de son propre fonctionnement* – dans sa production, son élaboration, sa réalisation, comme dans sa réception. C'est affirmer que la littérature, tout en restant majoritairement de l'ordre du verbal², peut être travaillée, de diverses façons, par le cinéma. C'est soutenir également que « l'irruption, dans l'horizon visuel contemporain, d'une visualité originale, liée aux moyens mécaniques de reproduction de la vision »³ a forcément eu des répercussions sur la chose littéraire, et continue d'en avoir. Au-delà des strictes lois de la sémiologie et de la linguistique, postuler une radicale étrangeté entre littérature et cinéma revient à ignorer que « les arts se font les uns contre les autres »⁴, selon le mot de Jean-Luc Nancy, et, devrait-on ajouter, les uns *avec* les autres. Il est même possible que la préposition qu'utilise le philosophe, en plus de son sens adversatif, revêt son acception de proximité et de contact, ce qui ne signifie pas fusion ni identité. À moins d'en rester à une conception autotélique et autoréférentielle du texte littéraire, nous devons donc admettre que l'écriture et la lecture participent au jeu intersémiotique. Ce dernier ne se pratique pas sur le terrain des signes en eux-mêmes (ce mot, cette phrase équivalant tels quels à cette image)⁵, mais bien plus au cours de la « vie » du texte : en amont (moteur, déclencheur, influence), en son sein (référence, allusion, processus représentationnel) et en aval (réception, effets produits, etc.). Évoquant pour sa part l'incidence des techniques

¹ Georges Molinié, *Sémiostylistique ; L'effet de l'art*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1998, p. 42.

² Nous précisons « majoritairement », car l'on sait que, depuis au moins *Bruges-La-Morte* de Rodenbach, *Nadja* de Breton, et plus récemment certains textes de Trassard, Ernaux ou Guibert, le texte peut accueillir des photographies en son sein.

³ Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, *op. cit.*, p. 467.

⁴ Jean-Luc Nancy, « Les arts se font les uns contre les autres », in *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, p. 159.

⁵ C'est d'ailleurs pour éviter une telle focalisation sur la question des signes que Liliane Louvel préfère la notion d'« intermédialité » à celle d'« intersémiotité », trop marquée selon elle par la science sémiologique. La recherche québécoise fait de même. Nous conservons pour notre part le terme initial, davantage connu et utilisé en France.

photographiques sur la littérature au XIX^e siècle, Philippe Hamon estime nécessaire cet élargissement du point de vue :

On peut donc faire l'hypothèse qu'une différence de statut des deux régimes sémiotiques, celui de l'image à lire et celui de l'image à voir, n'est pas incompatible avec une ressemblance de leurs *effets* (donner à voir), et que d'autre part l'apparente stabilité (universalité ?) structurelle de la matrice analogique (A est à B ce que C est à D) de l'image littéraire, *a priori* identique « sous » Aristote et « sous » Baudelaire, n'est pas incompatible non plus avec des variations qui viendront affecter historiquement cette structure.¹

L'intersémiotité cinématographique en littérature est alors moins un problème d'ordre *strictement* sémiologique – impliquant uniquement la nature et la structure de chaque système de signes – qu'une question plus large et diffuse, engageant des problématiques aussi bien thématiques que narratives, stylistiques, figuratives. La malléabilité de la notion la rend suspecte aux yeux des sémiologues et des critiques littéraires les plus puristes – ils seraient tentés d'en invalider la pertinence pour cette raison même –, mais là gisent pourtant sa richesse et sa diversité. C'est pourquoi, s'intéressant à la question du pictural dans le texte, Liliane Louvel remplace alors, dans sa définition de l'intersémiotité, le vocabulaire alchimique pour celui – à la fois plus prosaïque, plus relatif et moins « magique » – du commerce : « La transaction sémiotique est une négociation interartistique sur le mode de l'oscillation, lorsque l'image marchande son inscription avec/dans le texte. »²

Même s'il faut sans doute insister sur le caractère protéiforme de l'intersémiotité cinématographique en littérature, cela ne dispense pas d'en élaborer la définition la moins insatisfaisante possible. Pour ce faire, et sans entrer dans les détails, il est sans doute nécessaire d'opérer quelques rapides rappels à propos de la notion d'intertextualité, qui lui sert tout à la fois de fondement conceptuel et de comparatif. Celle-ci trouve initialement son origine, comme Anne-Claire Gignoux a pu le retracer³, dans les travaux de Mikhaïl Bakhtine, notamment à travers son concept de « dialogisme ». En introduisant au sein des textes la présence d'une altérité quasi permanente, le théoricien russe ouvrait la voie à une nouvelle forme d'exploration pour la critique. Néanmoins, c'est avec Julia Kristeva que le terme d'intertextualité apparaît explicitement : elle fait de l'intertextualité un dialogue non plus entre les auteurs et énonciateurs, mais entre les textes. Toute œuvre littéraire se

¹ Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2007 [2001], p. 281.

² Liliane Louvel, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002, p. 150.

³ Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.

constitue alors comme une « mosaïque de citations », comme « absorption et transformation d'un autre texte »¹. Elle capte, prélève, convoque des objets langagiers préexistants ou contemporains, puis les restitue de façon plus ou moins littérale. Cette double action, « relationnelle et transformationnelle »², qui se situe au fondement du processus intertextuel, recouvre de multiples opérations textuelles, qui fonctionnent au niveau microstructural (citation, allusion, référence, etc.) comme macrostructural (plagiat, parodie, reprise, réécriture, etc.). Elle agit selon des modalités et stratégies diverses (intertextualité littérale ou non, explicite ou non...³) ; le lecteur peut la repérer comme il peut aussi bien ne pas la saisir. Ainsi que nous l'avons vu précédemment, Gérard Genette élargit et affine la notion – et change de terme par la même occasion, parlant de « transtextualité » – afin d'évoquer tous les types de relations qu'un texte peut éventuellement entretenir avec un autre : relation de coprésence (intertextualité au sens strict), relation de réécriture, transformation et imitation (« hypertextualité »), relation de commentaire (« métatextualité ») ou d'accompagnement (« paratextualité »), voire relation d'appartenance plus ou moins consciente à un genre et un horizon d'attente (« architextualité »). D'autres universitaires et théoriciens proposeront leurs classifications, exclusions et inclusions, apporteront leurs nuances, affineront la définition de telle ou telle subdivision de la notion. Il n'en reste pas moins que l'intertextualité impose l'idée selon laquelle un texte se construit en relation à d'autres textes, préexistants ou contemporains, et par là se donne comme un objet ouvert, « [remettant] en cause les hypothèses structurales internalistes »⁴.

Notre positionnement, pour l'étude qui va suivre, veut partir d'une définition volontairement large, procédant de la remarque antérieure : nous définirons prioritairement l'intersémiotique cinématographique en littérature comme les mises en relations, explicites ou implicites, qu'un texte littéraire opère en référence au cinéma. Nous adoptons ce point de vue général afin de ne pas exclure du champ de l'intersémiotique certaines modalités de présence du cinéma dans les textes, au-delà de la référence ou du schème cinématographique transposé verbalement, telles que le cinéma comme « pratique », devenant un élément narratif de la diégèse. Cette définition appelle dès à présent une

¹ Julia Kristeva, *Séméiotiké*, *op. cit.*, p. 146.

² Pierre-Marc de Biasi, article « Théorie de l'intertextualité », *Encyclopædia Universalis*, tome 12, 1989, p. 516.

³ On emprunte ces deux critères au livre d'Annick Bouillaguet, *Marcel Proust, le jeu intertextuel* (Paris, Éditions du Titre, 1990).

⁴ Frank Wagner, « Intertextualité et théorie », in Alain Tassel (dir.), « Nouvelles approches de l'intertextualité », *Narratologie* n° 4, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2001, note p. 290.

remarque décisive : si l'on parle d'une « intersémiotité cinématographique *en littérature* », c'est que cette ouverture en direction du septième art se réalise par et dans le langage. Tout se passe à travers le matériau verbal : l'intersémiotité est à ce titre, automatiquement, une *verbalisation* d'un hors-texte cinématographique. En conséquence, si l'on ne parle pas d'« intertextualité » pour désigner un tel phénomène, ce n'est donc pas parce que le texte refuserait d'accueillir en son sein du non-verbal – en l'occurrence des images (dans le cadre de livres hybrides ou illustrés : photogrammes issus de films ou DVD devant accompagner la lecture, comme cela commence à advenir), mais, plus largement, parce que le texte *désigne*, à travers son matériau propre, cette réalité extratextuelle iconique qu'est le cinéma. Le terme d'intertextualité doit, selon nous, être réservé aux relations qui se trament à l'intérieur de la seule bibliothèque¹, à ce qui négocie de texte à texte(s). L'intersémiotité cinématographique en littérature, bien qu'elle trouve dans le langage son véhicule incontournable, renvoie toujours, initialement, à quelque chose qui ne relève pas de celui-là, mais d'un de ses « autres » – le cinéma en l'occurrence. Ce phénomène recoupe ce que Bernard Vouilloux nomme « l'énoncé métapictural » :

Si le dispositif textuel englobe le support verbal, l'entité dénotée ne saurait être appréhendée hors du texte : en un sens rigoureux, elle ne lui préexiste pas ; c'est le texte qui la produit et la rend contemporaine de son énonciation. En régime narratif, le dénoté pictural se comporte comme tout objet de fiction : c'est un être de papier au même titre qu'une métaphore, un verbe, une incise, un personnage ou un arbre [...]. Mais, inversement, le langage s'ouvre sur l'univers des référents. L'énoncé métapictural participe de ce mouvement : non seulement il signifie, il désigne ; il entre en rapport avec d'autres éléments textuels et il se tend en direction du visible : il trame et il indique. Il est ainsi le lieu d'une contradiction insoluble toujours en éveil : renvoi textuel à du non-texte.²

L'élément intersémiotique, quelle qu'en soit la nature, est toujours ce Janus bifrons, qui regarde concomitamment le verbe et l'image. Il est le lieu d'une tension interne, d'une virulence au sein du langage, sans pour autant que ce dernier soit aboli. Georges Molinié l'écrit à sa manière :

L'inter-sémiotique, au sens restreint, ce qui veut dire au sens strict, désignerait l'étude des traces du traitement sémiotique d'un autre art dans la matérialité du traitement sémiotique d'un autre art [...]. C'est donc à l'intérieur d'un art, manifestement reçu comme tel, en tant que constituant tel art et pas tel autre, que se découvre un type de traitement qui relève spécifiquement d'un emprunt à un autre art.³

¹ C'est ce que préconise Anne-Claire Gignoux lorsqu'elle refuse l'élargissement de la notion d'« intertextualité » aux allusions culturelles et artistiques en général (« De l'intertextualité à la réécriture », in Alain Tassel (dir.), *Ibid.*, p. 56).

² Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève, Droz, 1989, p. 319-320. Liliane Louvel, pour sa part, parle d'« effet de métapicturalité textuelle » (*Texte/Image, op. cit.*, p. 15).

³ Georges Molinié, *Sémiostylistique, op. cit.*, p. 41-42.

L'intersémiotité cinématographique en littérature est donc un processus complexe, tout à la fois sémiotiquement homogène (sur le strict plan des signes) et référentiellement hétérogène (par rapport à ce qu'elle désigne, à ses effets pragmatiques et cognitifs sur le lecteur). Une telle notion implique le même décentrement, par rapport au point de vue « textualocentré », que celui que note Liliane Louvel sur la question du « pictural-en-texte » :

[...] si l'on cesse de voir comment le texte dit l'image, mais plutôt comment l'image colore (dessine, structure) le texte ou le discours, on approchera peut-être de ce que l'image-en-texte révèle du texte [...]. Bref, voyons ce que le pictural et ses substituts ou médiateurs sémiotiques, ce que l'oscillation constitutive de l'intermédialité apporte d'autre au texte que la simple relation intertextuelle.¹

Nous sommes conscients du caractère éventuellement déceptif de notre définition de l'intersémiotité : elle relève de quelque chose qui échappe à la matérialité des signes verbaux, tout en s'inscrivant dans ces mêmes signes. Parce qu'elle est avant tout puissance, qui affecte l'écriture d'une part et la lecture d'autre part, elle est, de prime abord, et *stricto sensu*, une sorte de processus *in absentia*. L'intersémiotité est à penser en terme d'« effets produits » sur l'écrivain comme sur le lecteur ; elle est cet autre qui donne, en amont comme en aval, une transivité, des tensions et intensités, au texte littéraire – ce qui est particulièrement représentatif de la littérature contemporaine française et de son désir (contradictoire, difficile, critique, mais fondamental) d'échanges extratextuels. Liliane Louvel pointe à nouveau cette définition paradoxale, car mobile et reposant sur une part de virtuel, de l'intersémiotité ; mais elle en fait précisément une richesse grâce à :

[...] l'indécidabilité de l'oscillation infinie qui régit le rapport entre texte et image, jamais totalement stabilisé, mais mouvement perpétuel entre voir et lire, d'où la production de ces ondes du visible qui n'en finissent pas de troubler la surface du lisible.²

Dans ses effets, sa « pragmatique », l'intersémiotité suscite à travers le texte des images, mais aussi des sons, des musiques, des paroles, etc. ; elle est verbalisation et dépassement de cette même verbalisation par les images virtuelles ainsi désignées.

Néanmoins, on ne peut en rester à cette description de l'esprit général et des effets « phantasmatiques » qui constituent la définition de l'intersémiotité. Il va s'agir, à présent, de s'intéresser précisément à ce que l'on a nommé « verbalisation ». Par quels processus ou événements littéraires l'image cinématographique apparaît-elle dans le texte ? Quelles sont ses différentes modalités de présence ? Après avoir posé les fondements

¹ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural*, op. cit., p. 103.

² Liliane Louvel, *Texte/Image*, op. cit., p. 147.

généraux de la notion, c'est donc à ses mécanismes effectifs de manifestation textuelle que nous allons nous intéresser.

B. LES MODES D'INTÉGRATION DU CINÉMA DANS LE TEXTE LITTÉRAIRE

Il est nécessaire, à ce niveau, d'établir une sorte de typologie des différentes modalités par lesquelles le cinéma investit l'œuvre littéraire, tout en étant conscient des avantages, mais surtout des limites et des simplifications inhérentes à tout exercice de cette sorte. Les trois modes d'intégration que nous proposons ont des frontières poreuses : il serait absurde et vain de prétendre à un classement univoque, dans lequel X n'aurait rien à voir avec Y. La littérature est une matière vivante, problématique, qui se joue des nomenclatures trop rigides. Cet avertissement liminaire est plus qu'une précaution de langage : elle insiste sur l'équivocité de tout élément intersémiotique au sein du texte. La typologie qui va suivre a pour seul objectif d'avancer quelques catégories opératoires pour la suite de notre étude et pour l'entrée effective dans les textes eux-mêmes. Précisons enfin que les remarques ci-dessous doivent beaucoup aux travaux de Liliane Louvel et Bernard Vouilloux sur le pictural ; nous ne prétendons guère apporter de véritables nouveautés par rapport à leurs analyses détaillées et éclairantes, si ce n'est précisément la synthèse de leurs développements, appliquée au champ de l'intersémiotité cinématographique.

Cette typologie ne concerne pas les dispositifs hybrides, dans lesquels l'image serait matériellement présente en tant qu'image, à côté du texte (en regard, en insertion, en illustration, comme c'est le cas dans les collaborations entre écrivains et peintres, livres mêlant textes et images, etc.). Nous nous focalisons ici sur ces « images-en-texte » définies plus haut. De plus, ce classement se fonde sur la « nature » des mécanismes d'intégration du filmique dans le livre, et non sur leur « fonction » au sein de l'économie narrative ou descriptive. Nous avons opté dans un premier temps pour cet angle d'approche essentiellement descriptif pour des raisons de clarté : une typologie par « fonctions » aurait conduit à des subdivisions trop nombreuses et infiniment discutables. Recoupant en partie les deux modalités soulignées par Liliane Louvel – le pictural s'intégrant dans le texte soit par le biais formel, soit par le biais de l'histoire de l'art¹ –, nous proposerons ici, pour notre

¹ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural*, op. cit., p. 105-106.

part, les catégories de « présence référentielle » et de « présence schématico-formelle », auxquelles nous ajouterons celle de « présence diégétique ». Que faut-il entendre par ces trois appellations ?

1. La présence par référence

À travers la notion de « présence référentielle », nous désignons une présence du cinéma dans le texte littéraire qui s'effectue par le biais de la sélection d'un objet appartenant à notre histoire commune, partagée, du septième art. Le terme d'« objet » peut recouvrir aussi bien le simple titre que le contenu d'un film, le nom d'un cinéaste, d'un acteur, d'une actrice, d'un technicien, voire, sous certains aspects, un genre cinématographique codifié (le western spaghetti, la comédie musicale, etc.). Nous parlons de « présence référentielle » dans la mesure où le texte est précisément engagé dans un jeu de *référence* extratextuelle, en direction de cet objet culturel et historique qu'est le cinéma. Ce dernier est alors convoqué en tant que « contenu de connaissance », appartenant – et renvoyant – à une « encyclopédie » commune. On pourrait penser qu'une telle catégorie recouvre ce que l'on appelle communément « citation ». Une citation est un emprunt littéral et déclaré, un énoncé transposé littéralement d'un texte à un autre, avec ajout de signes diacritiques, en même temps que son énonciation est modifiée¹. Mais ce n'est pas exactement le cas ici. Dans *l'Œuvre de l'art*, Gérard Genette s'intéresse, entre autres, aux manières dont une œuvre d'art particulière peut être connue en dehors de sa confrontation directe – car tout le monde n'a pas la possibilité d'aller voir par lui-même la *Vue de Delft* au Mauritshuis de La Haye ! Au cours de cette réflexion, il relève le procédé de la description verbale et l'inclut parmi ce qu'il appelle les phénomènes de « manifestations indirectes » des œuvres originales, c'est-à-dire les modalités de présences « qualitativement [partielles] »² de ces dernières. En effet, ces manifestations indirectes d'une œuvre d'art dans une autre forme d'expression « substituent aux traits qu'elles abandonnent d'autres traits qui leur sont propres [...] »³ Ainsi, « une description n'a que l'indication verbale des traits qu'elle dénote » et elle substitue « ses propriétés

¹ Nous renvoyons aux analyses d'Antoine Compagnon dans *La Seconde main, ou le travail de la citation* (Paris, Seuil, 1979) et de Gérard Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992 [1982], p. 8)

² Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010 [1994-1997], p. 345. Le théoricien en donne la définition suivante : « J'appelle manifestation indirecte tout ce qui peut donner d'une œuvre, en son absence définitive ou momentanée, une connaissance plus ou moins précise. » (*Ibid.*, p. 338).

³ *Ibid.*, p. 345-346.

linguistiques » aux « propriétés picturales [du] tableau »¹. Par conséquent, le caractère indirect et partiel de la référence verbale à l'œuvre iconique originale ne peut donc conduire à parler de « citation », ne serait-ce que parce que le critère de la littéralité de la transposition n'est *de facto* pas respecté, à cause de l'irréductible hétérogénéité des *media*. La citation en régime verbal doit renvoyer, *stricto sensu*, à du verbal : dans un texte, on cite des éléments verbaux au sein d'un environnement lui-même langagier. D'un strict point de vue textuel, jamais un texte ne pourra littéralement « citer » un film ou un acteur, c'est-à-dire des « objets iconiques » complexes, sémiotiquement hétérogènes². Le seul cas au sujet duquel on pourrait continuer à parler de « citation » serait celui de la transposition dans le texte d'un carton de film muet, d'une réplique ou d'un dialogue de film parlant, à savoir de ce qui relève du verbal au sein de l'œuvre cinématographique³. On pourrait objecter que, si l'on inscrit dans le texte le « titre » d'un film ou le « nom » d'une personnalité du cinéma, l'on resterait alors dans un cadre exclusivement verbal. Néanmoins, ce serait confondre la cause et l'effet : nous avons vu que l'intersémiotité cinématographique en littérature est toujours, obligatoirement, une verbalisation. Or la seule façon dont un texte peut désigner un film ou un acteur à son lecteur réside dans l'utilisation de ces désignateurs rigides que sont les noms propres et les intitulés. Mais, pour autant, le texte *ne renvoie pas seulement*, par cette opération, à du langage, mais bien à du langage *et* à de l'iconique. Par-delà les désignateurs, qui sont des « véhicules verbaux » incontournables, *ce sont des complexes visuels et sonores spécifiques qui sont visés*. La présence référentielle articule donc plusieurs plans à la fois, comme le souligne Bernard Vouilloux dans l'étude de ce qu'il nomme la « dénotation iconique » :

La dénotation iconique (ou picturale) traverse et relie trois plans : le plan linguistique, formé par les énoncés verbaux ; le plan cognitif, c'est-à-dire l'univers des entités auxquelles renvoient ces énoncés ; et le plan textuel des dispositifs dans lesquels ils

¹ *Ibid.*, p. 346.

² Précisons néanmoins que, en se décalant du niveau du « texte » vers celui du « livre », nous rencontrons depuis quelques années des œuvres qui s'engagent dans des démarches citationnelles particulières, en ressentant le besoin d'insérer des photogrammes issus de films dans le corps du livre. Le photogramme déclenche l'écriture, motive et supporte le texte qui suit. C'est notamment le cas de *B-17 G* de Pierre Bergounioux (Paris, Argol, 2006 [Flohic, 2001]) qui prend naissance à partir du photogramme d'un avion de chasse en feu qui va s'écraser, ou de *La Tentation des armes à feu* de Patrick Deville (Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006) dont nous reparlerons ultérieurement. Il n'y a pas, *stricto sensu*, citation d'un film – c'est sémiotiquement impossible – mais démarche citationnelle par hybridation et incorporation d'un arrêt sur image.

³ Néanmoins, pour être véritablement rigoureux, on devrait souligner que cette transposition n'est elle-même pas littérale, à cause de la différence de « canal » : le scriptural n'étant pas strictement superposable à l'oral, au langage « sonorisé » par la voix.

s'insèrent. Ces trois plans s'imbriquent de manière complexe, leur montage met sur pied une sorte de machine pour voir à travers les mots [...].¹

Cette présence référentielle peut se manifester sous deux formes différentes : d'une part comme « référence » à proprement parler, d'autre part comme « allusion ».

La référence cinématographique est une désignation nominative et explicite. Il en va ici comme de la référence picturale : cela passe par le biais du nom propre, du titre, ou de « termes dénominateurs »² qui jouent le rôle de désignateurs rigides d'un univers artistique précis, communément (re)connu. La référence attribue et situe l'objet auquel elle réfère de manière intentionnelle. Elle recouvre en partie ce que John Searle a appelé les « îlots référentiels »³, à savoir ces noms qui dénotent dans la fiction construite des objets empruntés au réel. Dans le cas de la référence cinématographique, il s'agit d'emprunts au monde et à l'histoire du cinéma, qui se constituent depuis maintenant plus d'un siècle. Nous verrons dans la suite de l'étude qu'un tel mouvement référentiel est absolument capital dans la littérature française contemporaine, friande d'inscriptions en son sein de la variété du champ artistique, ainsi que de points d'ancrage culturels. La référence apparaît comme un repère au sein du texte, pour l'auteur comme pour le lecteur : elle désigne, nomme, renvoie à du connu, à la manière d'une borne « archivée »⁴. À ce titre, dans sa brièveté et son caractère laconique, la référence cinématographique ouvre le texte sur une altérité ; elle déploie, par anamnèse et savoir culturel, des images à travers les mots, et se constitue comme un concentré de significations.

En reprenant les caractères propres de l'allusion littéraire⁵, nous dirons que l'allusion cinématographique est intentionnelle mais implicite. Elle fonctionne comme une référence cryptée, qui se dispenserait précisément du recours à la nomination afin de rester *a priori* dissimulée⁶. Elle ne donne pas d'attribution claire à l'objet qu'elle désigne en creux. Cela fait de l'allusion un procédé plus fluide que la référence explicite ; elle se développe sans faire saillance dans le cours du texte. Le revers de la médaille est évident : l'allusion peut ne pas être repérée par le lecteur et demeurer à l'état latent, en attente d'une reconnaissance hypothétique. Elle est donc tout à la fois un pari et un jeu avec la culture

¹ Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte*, op. cit., p. 38.

² Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte. XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS Langage », 1994, p. 25-26.

³ Voir John Searle, *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, traduit de l'anglais par Joëlle Proust, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1982 [1979].

⁴ Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte*, op. cit., p. 54.

⁵ Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, op. cit., p. 60.

⁶ « Est allusif, et non plus référentiel, un énoncé qui réfère sans nommer, c'est-à-dire d'où sont absents les noms [...] » (Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte*, op. cit., p. 27).

cinématographique du lecteur, qui se trouve acculé à faire constamment jouer sa mémoire et son savoir. Le titre de l'article de Jacqueline Authier-Revuz, « Aux risques de l'allusion »¹, résume bien le caractère problématique de cette forme particulière de présence référentielle (« présence cachée » devrait-on dire ici) : risque de passer à côté (le sens sera là, mais sans que le lecteur s'aperçoive qu'il procède d'un déjà-existant), mais aussi risque de sur-interpréter, de voir une allusion là où il n'y en a pas. L'allusion fonctionne par connexions et associations hypothétiques, ouvrant le texte à son altérité sémiotique (comme dans la référence), mais ouvrant aussi la signification textuelle elle-même : « La référence est du côté du monument (de la mémoire), l'allusion du côté du mouvement (de la perte) : l'une fixe, fige et inscrit ses comptes ; l'autre flue, fuit, et décrit des trajectoires. »² L'allusion est donc un jeu (conformément à l'étymologie du mot – *al-ludere*) qui ne se présente pas directement comme tel ; labile, elle réclame une connivence de la part du lecteur qui peut ne jamais advenir. Comme la référence, elle sollicite la mémoire, mais sans doute de manière plus intense : toujours en éveil, ne pouvant se fier au signal fixe d'une nomination explicite absente, la mémoire du lecteur est à l'affût. Liliane Louvel l'écrit avec force :

[L'allusion] est trace d'une présence mémorielle, empreinte d'un passage, d'un territoire déjà parcouru, mis en mémoire et donc, en creux, elle signale la présence d'une absence figurée. [...] Le livre est alors « un lieu de mémoire », c'est aussi un musée vivant, un livre d'art illustré, après/d'après.³

La littérature contemporaine, travaillée obsessionnellement par la mémoire et la trace, en fait donc un usage important. Reste que le critique, dans son désir d'interprétation, est confronté au risque de l'erreur. L'allusion peut être facilement décryptée, se donner comme certaine, mais elle peut tout aussi bien demeurer, à jamais, à l'état d'hypothèse, tant qu'un événement paratextuel ne l'aura pas confirmée ni infirmée. Dans la nouvelle *L'Homme qui tua Rupert Cadell*⁴, Thomas Clerc réécrit *La Corde* d'Alfred Hitchcock (1948), sans que l'origine filmique du récit soit précisée sur le moment : cela ne vient que dans la postface du recueil. Il s'agit donc, authentiquement, d'une allusion. Néanmoins, pour un cinéophile qui connaît, même vaguement, ce célèbre film, l'allusion est très rapidement décryptée – et le lecteur focalisera alors son attention moins sur le récit en tant que tel que sur le jeu narratif de reprises, de décalages et de prolongations par rapport

¹ Jacqueline Authier-Revuz, « Aux risques de l'allusion », in Michel Murat (éd.), *L'Allusion dans la littérature*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2000, p. 209-235.

² Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte*, op. cit., p. 28.

³ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural*, op. cit., p. 239.

⁴ Thomas Clerc, *L'Homme qui tua Rupert Cadell*, in *L'Homme qui tua Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète », 2010, p. 294-314.

à l'œuvre cinématographique initiale. L'absence d'indices para- et péritextuels, comme la postface éclairante ici, conduit en d'autres occasions à maintenir le doute chez le lecteur. Nous prendrons comme exemple la fin du roman *La Moustache* d'Emmanuel Carrère. À l'acmé de son délire paranoïaque ou de la machination fantastique qui le broie, le protagoniste décide de se mutiler en se rasant jusqu'au sang pour finir par se trancher la gorge avec son rasoir. Cette scène finale rappellera immanquablement aux cinéphiles le premier court-métrage de Martin Scorsese, *The Big Shave* (1967), qui montre un jeune homme se rasant encore et encore, se coupant et se faisant saigner, jusqu'à un plan frontal où il se tranche méticuleusement le cou d'un côté du visage à l'autre, faisant couler une longue nappe de sang. Or on lit chez Carrère la phrase suivante dans l'ultime page du roman : « [...] il trancha, sans rien voir, sans même sentir, au-dessous du menton, d'une oreille à l'autre [...] ». ¹ La coïncidence est troublante, d'autant plus que le suicide par rasage trop « intensif » n'est pas vraiment une situation narrative courante ! Les similarités entre les deux œuvres – le crescendo de l'action jusqu'au geste final – incitent à inférer une allusion intersémiotique. La cinéphilie de Carrère et son affection pour Scorsese ² en sont des indices supplémentaires. Toutefois, sans le recours dans le paratexte ou le péritexte d'un élément explicite confirmant la référence allusive (Carrère avouant par exemple son emprunt), le lecteur doit se borner à une hypothèse intersémiotique, qui relève de sa seule lecture et de son propre savoir encyclopédique ³.

De façon plus incertaine encore, dans de nombreuses œuvres d'Antoine Volodine, plusieurs scènes semblent renvoyer, pour le lecteur empirique que nous sommes, à des scènes de film : l'errance dans le couloir au début de *Dondog* ⁴, avec les rats grouillants et les boîtes de conserve vides heurtées du pied par le personnage, ou bien encore la séance de torture dans *Le Port intérieur* ⁵, nous rappellent confusément de multiples situations cinématographiques. L'origine filmique de telles scènes peut être inférée, au vu de la

¹ Emmanuel Carrère, *La Moustache*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005 [P.O.L, 1986], p. 183.

² Interrogé avec d'autres par *Le Nouvel Observateur* sur sa Palme d'Or préférée, en soixante ans du Festival de Cannes, Carrère choisit *Taxi Driver* (1976). URL : <http://tempsreel.nouvelobs.com/cannes-2007/20070510.OBS6556/60-ans-de-palme-d-or-le-choix-du-jury-du-nouvel-obs.html>.

³ Interrogé par Guillaume Bardet et Dominique Caron sur la proximité de la fin de *La Moustache* avec *The Big Shave*, Emmanuel Carrère a affirmé connaître le film de Scorsese, mais ne pas l'avoir vu. Les auteurs invalident alors le rapprochement qu'ils avaient opéré (*Étude sur Emmanuel Carrère : "La Moustache"*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 2007, p. 71). La formulation de l'écrivain nous semble malgré tout ambiguë : on peut se référer à un film sans l'avoir vu, en disposant d'un savoir minimal sur lui. Ce fut d'ailleurs notre cas pour cette analyse : nous avons pensé immédiatement à l'œuvre de Scorsese sans l'avoir jamais regardée ! D'autre part, nous pouvons toujours invoquer la mauvaise foi de l'auteur. Tout comme le héros de *La Moustache*, le doute nous saisit...

⁴ Antoine Volodine, *Dondog*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2002.

⁵ Antoine Volodine, *Le Port intérieur*, Paris, Minuit, 1996.

culture cinéphilique de l'auteur et de la dimension visuelle de ces passages. Néanmoins, cette fois-ci (et pour notre propre cas !), la présence d'une allusion cinématographique demeure hypothétique – seuls d'éventuels propos de l'auteur lui-même, ou bien la possession d'une « vidéothèque » personnelle similaire à la sienne, permettraient de statuer sur ces cas de figure : allusions précises, ou bien scènes écrites suivant des patrons cinématographiques, sans origine déterminée¹ ? La « logique de la trace » qui sous-tend toute écriture allusive, comme l'a montré Jean-Bernard Vray², implique une telle incertitude – la trace pouvant nous échapper. Pour notre part, nous essaierons, autant que possible, de parler d'« allusion » lorsqu'un faisceau d'indices concordants nous paraît l'autoriser. Mais, disant cela, il faut avoir conscience de la marge de « risque » que le jeu allusif nous demande de prendre.

2. La présence schématico-formelle

La deuxième modalité d'intégration du cinéma dans le texte littéraire est celle que nous avons appelée « présence schématico-formelle ». Dans ce cas de figure, le cinéma n'est plus convoqué en tant qu'objet culturel renvoyant à une histoire artistique et à une mémoire spectatorielle commune, mais davantage en tant que procédé technique de visibilité et de représentation, « art de la figuration dynamique »³. Cette catégorie est sans doute celle qui est la plus problématique d'un point de vue sémiotique, car elle se fonde sur une hypothétique « transposition » de la visualité cinématographique vers/dans les mots. Néanmoins, pour désamorcer dès à présent toute objection de cette nature, il faut préciser que cette pensée de la « transposition » relève davantage d'une motivation utopique du texte que d'une véritable croyance en une réversibilité parfaite des mots et des images. Pourtant, il ne faut pas négliger ces nombreux exemples dans lesquels le cinéma apparaît à

¹ La définition genettienne de l'allusion l'interdirait dans ce cas précis (car les passages reposent sur une part d'aléatoire trop grande) et préférerait évoquer une reprise de clichés cinématographiques généraux, non isolables. Cette prudence bienvenue n'empêche pas, toutefois, que subsiste le doute.

² Jean-Bernard Vray, « Citation et allusion en régime fictionnel : la fragmentation et la trace », in Jean-Pierre Mourey (dir.), *Logiques de la fragmentation. Recherches sur la création contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « C.I.E.R.E.C. », 1996, p. 97-105. L'auteur met en parallèle la logique de la trace contenue dans l'allusion et la logique de « fragmentation » qui serait le mécanisme de la citation en régime intertextuel (et, ajoutons-nous, de la référence en régime intersémiotique). Dans les deux cas, il s'agit, pour l'écrivain, d'« exprim[er] admirablement un lien, perdu et toujours présent, et que l'écriture prolonge » (*Ibid.*, p. 105). On reviendra sur cette logique « amoureuse » de l'intersémiotité.

³ Bruno Blanckeman, « Jean Echenoz ou le roman comme ciné/cure », in *Roman 20-50*, n° 41, juin 2006, Presses Universitaires du Septentrion, p. 168.

titre de comparaison, de métaphore, ou de procédé implicite de représentation. Si l'on précisera dans la partie ultérieure ce que nous pourrions nommer les « indices de visualité cinématographique » dans un texte, il s'agit dès à présent de prendre au sérieux l'influence de la figuration filmique – imposée massivement depuis plus d'un siècle dans nos consciences – sur la façon de construire des scènes littéraires. Tout en restant dans le verbal, il arrive que les mots produisent ces fameuses « images-en-texte », ces *phantasmata*, dont l'existence n'est pas sans rapport avec les catégories cinématographiques de représentation. Le cinéma a développé tout au long de son histoire une manière de voir qui est l'une des sources possibles à la disposition de l'écrivain pour son propre travail narratif et descriptif. L'intersémiotique est donc, ici, moins référentielle que formelle, envisageant le cinéma comme un instrument de figuration, dont il s'agit, stylistiquement, dans la lettre même du texte, de transposer les effets : passer en quelque sorte du cinéma extérieur projeté dans la salle à un « cinéma mental », intériorisé.

Nous qualifions cette modalité d'intégration du cinématographique dans le textuel de « schématico-formelle », car le cinéma y fonctionne comme un schème représentationnel. Un schéma est, étymologiquement comme historiquement, une figuration simplifiée, essentialisée, d'un objet, à la manière d'un croquis. Il a une fonction cognitive et interprétative ; il contribue à comprendre et à saisir un phénomène *a priori* complexe, en lui conférant une organisation spécifique. Au début du XX^e siècle, en psychologie et en esthétique, il en vient à désigner une « image mentale » – ce qui n'est pas sans intérêt pour notre étude. Le terme de « schème » qui en dérive appartient davantage au vocabulaire de la philosophie, et se rencontre notamment sous la plume d'Emmanuel Kant. Pour le philosophe allemand, il désigne une représentation intermédiaire entre les phénomènes perçus d'une part, et des catégories de l'entendement d'autre part¹. Il est donc tension, passage dynamique, entre percepts et concepts :

Le schème (du grec « *skèma* ») se présente dès lors comme une sorte de représentation sensible, visualisable, mais réduit à l'état d'esquisse encore bien indéterminée, dont le

¹ Voir notamment le chapitre « Du schématisme des concepts purs de l'entendement », in Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, traduit de l'allemand et annoté par André Tremesaygues et Bernard Pacaud, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968 [1944], p. 150-156. On peut y lire cette définition générale du schème : « [...] il doit y avoir un troisième terme qui soit homogène, d'un côté, à la catégorie, de l'autre, aux phénomènes, et qui rende possible l'application de la première au second. Cette représentation intermédiaire doit être pure (sans aucun élément empirique) et cependant il faut qu'elle soit, d'un côté, *intellectuelle* et, de l'autre, *sensible*. Tel est le *schème transcendantal*. » (*Ibid.*, p. 151). Ajoutons ici qu'en conséquence, le schème est toujours antérieur à l'image concrète ou empirique (image au sens littéral comme « image-en-texte » d'ailleurs) : c'est précisément lui qui contribue à la créer, qui travaille à la représentation effective finale.

recours permet de mener un concept vers des exemplifications perceptives et inversement des perceptions particulières vers un référent catégoriel unique.¹

À partir de là, nous pouvons définir la notion de « schème » comme une forme spécifique, entre le sensible et l'intelligible, qu'utilise la pensée, dans son rapport au réel, pour créer des objets. Dans ce cadre, la convocation du cinéma comme procédé formel de représentation se donne précisément comme une règle d'intelligibilité pour saisir les phénomènes qui se déroulent dans les récits ; le schème cinématographique permet ainsi de créer une liaison dynamique entre une certaine organisation des images communément partagée depuis plus d'un siècle (cadrage, montage, mouvements de divers types comme le travelling, le panoramique ou le zoom, etc.) et l'organisation narrativo-descriptive de tel ou tel texte, ce dernier utilisant donc des schèmes cinématographiques pour construire ses propres scènes. Convoquer une telle notion pour saisir quelque chose de la littérature actuelle revient, d'un point de vue général, à reconnaître le rôle décisif des images dans l'élaboration et la communication de toute pensée (y compris verbale), en tant qu'« énergétique cognitive »² ; c'est aussi, plus particulièrement, avancer le postulat selon lequel le cinéma peut se présenter, pour les écrivains, comme une réserve possible de schèmes, qui leur permet de donner forme et sens aux événements diégétiques qu'ils édifient. Le septième art constitue ainsi des sortes de « grille[s] » ou de « prisme[s] »³ visuels au moyen desquels s'élabore la représentation littéraire, à travers lesquels passent écriture et lecture : il génère du texte et participe à la détermination des caractéristiques représentationnelles de celui-ci. Précisons enfin que les schèmes évoluent au fil des époques, des mutations techniques et artistiques. Ils relèvent d'une historicité dont on doit tenir compte : si, par exemple, le schème général du cadre remonte aux confins de l'Antiquité et aux premières représentations picturales, celui du cadre au sens cinématographique s'est imposé récemment ; l'un et l'autre ne sont pas entièrement superposables, et le second est aujourd'hui sans doute plus répandu dans nos habitudes perceptives (avant qu'il ne laisse bientôt, peut-être, sa prééminence à d'autres pensées du cadre – celui de l'écran informatique, de la « page web », etc.).

L'avantage de la notion de schème est qu'elle rend compte de la présence formelle du cinéma dans les textes sans pour autant prêter le flanc aux illusions sémiotiques d'une

¹ Jean-Jacques Wunenburger, « Image poétiques, schèmes et création intellectuelle », in Jean-Pierre Mourey et Béatrice Ramaut-Chevassus (dir.), *Miroirs, fragments, mosaïques. Schèmes et création dans l'art du XX^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 13.

² *Ibid.*, p. 17.

³ Le terme est proposé par Éric Manguelin dans son article « Schème, schématisation, schématisme », in *Miroirs, fragments, mosaïques, op. cit.*, p. 36.

transposition « telle quelle » d'un système à l'autre. Elle contribue surtout à affirmer que la pensée – et corollairement toute représentation artistique, verbale comme iconique – « ne peut jamais être considérée comme naturelle et immédiate, *présentative*, mais toujours culturelle, orientée, *représentative*. »¹ La littérature française contemporaine, dont l'imaginaire est souvent ouvertement médiatisé, s'inscrit dans cette pensée procédant par schèmes.

De plus, cette « présence schématico-formelle » peut être explicite ou implicite. Dans le premier cas, il s'agit des occurrences textuelles dans lesquelles le cinéma apparaît par le biais de comparaisons ou de métaphores. Le vocabulaire cinématographique est alors clairement présent, en tant que comparant ou substitut analogique. Dans le second cas, nous retrouvons ce que nous avons examiné plus haut avec l'exemple d'Antoine Volodine : un modèle cinématographique organise une scène littéraire, repérable à travers plusieurs « indices » (que nous étudierons par la suite). Sans qu'il y ait explicitement recours à un vocabulaire cinématographique en tant que tel, le texte s'organise selon une visualité qui ressortit de l'art filmique, à travers des schèmes représentationnels issus d'un imaginaire spécifique au septième art. Un effet de lecture particulier est ainsi produit, tendu vers une imagerie filmique, que l'on postulera différent de celui obtenu par une description ou une scène narrative qui ne référerait pas à ce type d'images-là. Cette présence schématico-formelle du cinéma, construite par et dans les mots, mais désignant au-delà de ceux-ci le cinéma, semble rejoindre en partie ce que Liliane Louvel a théorisé sous le nom de « tiers pictural » :

Ce tiers pictural serait l'image flottante [...] suggérée par le texte mais qui reste une image suscitée par des mots, une image qui peut renvoyer à un tableau dans l'extra-texte mais aussi à un tableau (ou l'un de ses substituts) imaginaire à reconstruire par le lecteur, image qui sera alors sa propriété, son « invention » [...].²

Le tiers pictural s'appuiera sur la phénoménologie, sur la notion d'écran intérieur, la vision, le regard intérieur, résultat d'un effet de texte, par un comment qui doit être différent de la description d'objets non « arrangés » en image.³

Si la critique travaille dans le domaine du pictural, il nous semble que ses conclusions peuvent être opératoires pour nos propres objets – on parlerait alors de « tiers cinématographique » du texte pour désigner cet effet imageant, construit par l'écriture. La représentation littéraire fraye, à travers ses moyens propres, avec une visualité proprement filmique. Ce cas de figure est évidemment complexe, car il doit reposer sur des éléments

¹ *Ibid.*, p. 36.

² Liliane Louvel, *Le Tiers pictural*, *op. cit.*, p. 260.

³ *Ibid.*, p. 268.

tangibles sans pour autant bénéficier du soutien explicite d'un vocabulaire cinématographique (comme cela se passe avec les comparaisons et métaphores citées plus haut). Le risque est que le critique tombe lui-même dans la métaphore impressionniste. Le chapitre suivant aura donc pour but de tenter d'établir quelques traits d'écriture qui paraissent propres à une « visualité cinématographique ».

3. La présence diégétique

Auparavant, il faut aborder la troisième modalité de présence du cinéma dans le texte littéraire, qui parachève notre examen de l'intersémiotité cinématographique en littérature. Il s'agit du cinéma comme élément diégétique, comme « actant » pour reprendre un terme proposé par Philippe Hamon au sujet de la place de la photographie dans la littérature du XIX^e siècle¹. Le septième art n'est plus convoqué en tant que contenu culturel (comme dans le cas de la référence) ou forme représentationnelle, mais comme « pratique » à part entière². Nous entendons par cette « présence diégétique » du cinéma dans le texte tous les passages au cours desquels un personnage se rend au cinéma, assiste ou participe à un tournage, réalise ou monte un film, voire rédige un scénario. Nous y ajoutons, corollairement, ces éléments du récit – ponctuels comme récurrents – que sont les personnages d'acteurs ou d'actrices, de cinéastes, de producteurs, mais également ces multiples objets ayant trait au cinéma que sont les caméras, les affiches, les revues spécialisées, etc., sans oublier les salles de cinéma elles-mêmes. Bernard Vouilloux évoque une telle modalité de présence diégétique pour ce qui concerne le référent iconique et pictural dans l'œuvre de Julien Gracq ; mais il nous semble que son propos pourrait être, à nouveau, aisément élargi au référent cinématographique :

[...] le référent iconique est posé en tant qu'objet appartenant à l'univers concret de la diégèse, il est circonscrit par des opérations inférant son existence matérielle : il est vu ou a été vu par l'un des personnages ou par le narrateur [...] ; son degré d'existence est celui des objets, décors et personnages à partir desquels se construit l'illusion référentielle, la pseudo-réalité, la mimésis du récit.³

Cette dernière modalité de présence du cinéma semble à part au regard des deux précédentes. En effet, elle ne relève pas à proprement parler d'une « intersémiotité », au

¹ Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, op. cit., p. 49.

² Bruno Blanckeman évoque cette catégorie en ces termes : « Comme toute donnée de société influente, le cinéma renvoie à des circonstances empiriques – un cadre, des pratiques [...] » (« Jean Echenoz ou le roman comme ciné-cure », art. cit., p. 168).

³ Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte*, op. cit., p. 42.

sens où l'on se place ici sur le plan des éléments de la diégèse (personnages, objets, actions, lieux) et non sur celui de l'intrication intime (référentielle ou formelle) de l'image filmique en elle-même dans le texte. Elle ne soulève donc pas, *stricto sensu*, de problèmes sémiotiques. Pourquoi conserver néanmoins cette dernière catégorie ? Dans la majorité des ouvrages théoriques et critiques traitant des rapports entre littérature et peinture, par exemple, l'on trouve systématiquement, à côtés des traditionnels développements sur l'*ekphrasis*, l'*Ut Pictura Poesis* et la « picturalité » du texte, des réflexions sur « le personnage du peintre », sur « l'atelier comme lieu romanesque »¹, ou bien sur « le moment narratif de la création picturale ». Pour notre propre sujet, faire l'impasse sur des éléments diégétiques équivalents dans le domaine cinématographique conduirait à amputer la réflexion générale de nombreuses et décisives occurrences. Il nous semble même que la présence dans les textes du cinéma comme pratique est l'une des manifestations les plus directes d'une évolution romanesque en phase avec l'époque contemporaine. Depuis une trentaine d'années, la figure romanesque du créateur n'est plus seulement celle du peintre, de l'écrivain ou du musicien : c'est aussi le cinéaste ou le scénariste (ce dernier se situant précisément dans une tension entre littérature et cinéma). On ne compte plus, aujourd'hui, les romans qui relatent des tournages plus ou moins problématiques, l'écriture laborieuse d'un scénario, voire des repérages en vue d'une réalisation. Le cinéma devient désormais – parfois jusqu'à saturation (la facilité narrative n'est quelquefois pas loin) – l'un des possibles offerts aux écrivains pour aborder le sujet de la création artistique. De même, à l'autre bout du processus si l'on peut dire, le personnage romanesque est très régulièrement, au cours du récit, spectateur de cinéma. Si le personnage au XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e siècle pouvait se rendre, dans le cours du récit, au théâtre, à l'opéra et dans des expositions de peinture², il va désormais au cinéma, presque machinalement, comme l'on peut le lire chez Modiano ou Echenoz. La littérature prend ainsi acte – même si c'est tardivement³ – d'une pratique culturelle quotidienne et massive, bien souvent fondatrice pour les écrivains. Au sein de

¹ De même, Philippe Hamon note la présence dans plusieurs textes du XIX^e siècle de « l'atelier » du photographe, véritable « fabrique de l'image » (*Imageries, op. cit.*, p. 120).

² Même si l'on doit le replacer dans un contexte social et culturel particulier, le récit proustien en est l'emblème : on n'y lit presque aucune allusion au spectacle cinématographique (bien que le public se pressât en masse depuis plus de quinze ans dans les salles), alors que les scènes (fondatrices) de concerts, de spectacles théâtraux et de visites d'exposition foisonnent.

³ Nous y reviendrons lors de la brève histoire de l'intersémiotique cinématographique en littérature qui suit le présent chapitre. À l'exception d'allusions ponctuelles et clairsemées, il faudra attendre des auteurs comme Raymond Queneau, Georges Perec, Roger Grenier (*Ciné-roman*, Paris, Gallimard, 1972) et quelques autres pour que le spectacle cinématographique devienne une donnée régulière du récit littéraire.

ses remarquables dimensions mémorielles et/ou autobiographiques, la littérature contemporaine fait souvent de la séance de cinéma un moment fondateur de l'enfance ou des débuts de la vie d'adulte. Mettre de côté le cinéma comme « pratique » relatée dans les textes reviendrait donc à oblitérer ces fonctions capitales du septième art qui animent l'imaginaire des écrivains. À ce titre, l'intersémiotique cinématographique en littérature ne désignerait pas seulement l'entrelacs de l'image filmique et du texte, mais également le jeu de miroirs entre pratique cinématographique (qu'elle soit création ou réception) et conduite du récit littéraire.

Comme nous l'avons annoncé en amorce, il faut à présent nuancer la typologie que nous venons d'établir. Le cinéma s'intègre dans le texte selon trois modalités possibles : en tant que référence, schème représentationnel ou élément diégétique repérable et isolable. Il est alors envisagé respectivement comme contenu, forme visuelle et pratique. Néanmoins, un même passage convoquant le cinéma peut participer de deux, voire trois, de ces catégories : les réalités textuelles se plient difficilement aux classements théoriques et se positionnent bien souvent dans un entre-deux. Un premier cas de figure, en guise d'exemple, peut être avancé : au cours du récit, un personnage se rend au cinéma : c'est bien évidemment un élément diégétique, mais qui peut se coupler à – voire devenir – une référence, si le titre du film vu apparaît dans le texte. Inversement, nous pourrions postuler que toute présence référentielle du cinéma relève implicitement d'une pratique non inscrite dans le récit. Citer le titre de tel film d'Hitchcock revient dans la plupart des cas à sous-entendre qu'on l'a vu. Pour chaque occurrence, il faut alors ajuster le commentaire en fonction de ce sur quoi le texte met l'accent : la seule mention d'une référence cinématographique n'est pas exactement la même chose que le récit complet d'une séance ; dans le second cas, c'est le geste même de la vision, temporellement et spatialement marqué, qui importe, au moins autant, sinon plus, que le film projeté. De même, comme nous avons pu le voir à travers l'exemple d'Antoine Volodine, une allusion cinématographique dans un texte, si elle n'est pas clairement repérée, est davantage reçue sous l'angle schématico-formel (en tant que relevant d'une visualité cinématographique) que sous l'angle référentiel. Les personnages stéréotypés, directement issus du cinéma de genre, tels qu'on les rencontre chez Jean Echenoz, Éric Laurent ou Patrick Deville, présentent la même ambiguïté classificatoire. Enfin, lorsque Modiano évoque telle salle de

cinéma parisienne de sa jeunesse (comme l'« Ornano 43 » dans *Dora Bruder*¹ ou le « cinéma Fontainebleau » d'*Un pedigree*²) dans laquelle il avait l'habitude de se rendre, l'univers cinématographique relève à la fois du diégétique et du référentiel.

La tripartition que nous avons proposée doit donc être sans cesse précisée, les textes en complexifiant les entrées de façon permanente. Toutefois, elle nous paraît la plus satisfaisante dans la mesure où elle déploie l'« objet cinéma » sous ses différentes facettes (savoir et culture, manière de voir et de penser, pratique professionnelle et spectatorielle) – déploiement dont la littérature contemporaine rend précisément compte, en l'envisageant comme élément polymorphe : non seulement en tant qu'art visuel et sonore spécifique, mais également en tant que donnée sociale et historicisée, objet mémoriel, tour à tour intime ou collectif. C'est ce large spectre de modalités de présence qui nous permet de parler d'« images » et d'« imaginaires » cinématographiques dans la littérature française contemporaine.

Afin de clore ces aperçus théoriques généraux, il nous faut désormais préciser ce que nous n'avons fait qu'effleurer précédemment. Si, dans les cas de la modalité référentielle et de la modalité diégétique, la présence du cinéma ne souffre pas d'ambiguïté – étant donné qu'elle est de l'ordre de l'explicite –, la seconde modalité (« schématico-formelle ») peut être parfois contestée, risquant l'accusation de surinterprétation du texte, c'est-à-dire de voir du cinématographique là où il n'y en a pas. C'est pourquoi nous devons à présent développer ce que nous nommons les « indices de visualité cinématographique », à savoir les éléments textuels qui font signe vers des modalités figuratives d'origine cinématographique. Cette précision théorique et méthodologique nous conduira par ailleurs à faire quelques remarques sur deux notions rhétoriques anciennes, mais toujours pertinentes pour notre sujet : l'*ekphrasis* et l'hypotypose.

C. LES INDICES TEXTUELS DE VISUALITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE

Lorsque le cinéma est présent sous sa modalité schématico-formelle dans un texte, cela peut se manifester explicitement : c'est le cas des comparaisons et des métaphores faisant appel à l'univers cinématographique – quand apparaissent des termes comme

¹ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1997], p. 11.

² Patrick Modiano, *Un pedigree*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 [2005], p. 121.

« montage », « projection », « panoramique », « travelling », « bande-son »., etc. Il est toutefois d'autres formes d'occurrences pour lesquelles une ambiguïté subsiste, notamment quand telle scène narrative ou telle description semblent relever d'une figuration cinématographique des choses, sans que cela soit énoncé par un vocabulaire précis.

Tout d'abord, une première mise en garde s'impose, à l'image de celle que fait Liliane Louvel dans son étude de « l'inter picturalité allusive »¹ : nous ne parlerons pas de scènes ou de descriptions « cinématographiques », mais de scènes ou de descriptions à *caractère cinématographique* – ce qui permet d'éviter toute confusion sémiologique et de maintenir une prudence interprétative. Néanmoins, cette précaution prise, cela ne doit pas nous empêcher de postuler la possibilité d'une sorte d'« encodage » cinématographique sous-jacent dans un texte, qui désignerait, au sein même des mots, cette altérité représentationnelle qu'est le cinéma. Cet encodage passe par un ensemble de marqueurs esthétiques propres à l'art cinématographique, ici verbalisés. Le texte se fait « iconotexte », pour reprendre le terme forgé par Liliane Louvel, sauf que, dans notre cas, cet « hybride de texte »² ressortit non du pictural, mais du cinématographique.

1. Point de vue, cadrage, montage

Nous parlerons donc d'indices de visualité cinématographique pour désigner les éléments textuels qui renvoient à des processus représentationnels proprement filmiques, « les pôles de visualité sur lesquels [le texte] s'est construit et les forces imageantes qu'il libère chez le lecteur »³. Étant donné que nous allons les étudier successivement et plus en détails dans le quatrième chapitre, en dégagant leurs fonctions narrative et descriptive, nous nous bornerons ici à en dresser la liste.

Ces éléments sont pour une part proches des marqueurs strictement picturaux, repérés par Liliane Louvel et Bernard Vouilloux dans leurs différents travaux – ce qui s'explique par le fait que peinture et cinéma sont tous les deux, pour le dire rapidement et schématiquement, des arts visuels, des « arts de l'espace » – en partie du moins, pour ce qui concerne le cinéma, et la nuance n'est pas sans importance.

¹ Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, op. cit., p. 145.

² *Ibid.*, p. 87.

³ Bernard Vouilloux, « Textes et images : esquisse d'une typologie », in Jean-Louis Tilleuil et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Texte, image, imaginaire. Structures et pouvoirs des imaginaires*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 34.

Tout d'abord, le premier point est la présence, dans le texte, d'un point de vue spécifique, spatialement ancré. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le vocabulaire des études narratologiques en littérature, initié par Genette dans *Figures III*, a repris au domaine de l'optique le terme de « focalisation » pour désigner l'origine du regard porté sur telle scène narrative ou description. Or nous savons que l'image cinématographique obéit à un point de vue déterminé, qui est – concrètement – celui de la caméra (qu'il recouvre celui d'un personnage de la diégèse – on parle alors de caméra subjective – ou qu'il soit autonome). Il est difficile d'envisager la présence d'une visualité cinématographique dans un texte sans que la question du regard ne soit partie prenante du passage, sans qu'il y ait la moindre allusion à une focalisation particulière. Une scène littéraire possède un caractère cinématographique si elle se donne, explicitement, comme une scène *vue* :

Posons la nécessité d'un regard qui constitue le tableau, la photographie, etc., en tant qu'images soumises à l'analyse, à la réflexion d'un personnage.¹

Ce sont exemplairement les fameuses expressions « On voit » ou « On distingue » qui caractérisent les scénarios de films, et que l'on retrouve significativement dans plusieurs textes contemporains. Un autre point, qui découle naturellement du précédent, apparaît alors : le cadrage. L'image cinématographique, dans la droite ligne de la peinture, est une image cadrée, partielle, qui découpe une certaine portion dans l'espace, dans un geste d'inclusion/exclusion, partageant l'environnement en « champ » et « hors-champ ». Le texte littéraire inscrit à sa manière cette pensée du cadre par le biais d'objets métaphoriques tels que la porte, la fenêtre (d'une habitation, d'une voiture, d'un compartiment de train), etc., dont le cinéma fait lui-même grand usage, fidèle en cela à toute une tradition de l'histoire de l'art. De tels effets d'encadrement doivent alors attirer notre attention lorsque nous les repérons, car ils peuvent parfois renvoyer au cadre cinématographique².

Focalisation marquée et cadrage sont certes des indices importants de visualité cinématographique. Néanmoins, ils ne sont pas absolument propres au cinéma³, et peuvent renvoyer tout aussi bien à la peinture, au dessin et à la photographie (c'est dans ces champs

¹ Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, op. cit., p. 108.

² « Les marqueurs de cadrage souligneront le passage du récit à la description picturale. [...] Ni dedans ni hors de l'œuvre ; le cadre effectue le passage de l'entre-deux, pointe l'œuvre comme re-marquable. » (*Ibid.*, p. 97).

³ En écrivant cela, nous sommes conscient que le cadrage et le point de vue au cinéma ne fonctionnent pas exactement de la même manière que le cadrage et le point de vue en peinture ou en photographie. Nous voulons néanmoins souligner le fait que de telles notions ne sont pas *en elles-mêmes* cinématographiques et constituent des dénominateurs communs à tous les arts visuels à deux dimensions.

artistiques que Liliane Louvel et Bernard Vouilloux les étudient). D'autres éléments concernent plus spécifiquement notre objet. En effet, le cinéma n'est pas qu'un art de l'espace : c'est aussi un art du temps, puisque les films se déploient dans une temporalité, à travers un *montage* d'images *mouvantes*, éventuellement accompagnées de sons (dialogues, musiques, bruits de tous ordres, etc.)¹. Le film possède ainsi une durée concrète, qui le différencie des arts voisins ; il a un début et une fin – y compris à l'échelle du plan ou de la scène.

L'un des caractères définitoires du cinéma les plus décisifs est donc le montage. Il s'agit du processus fondamental d'organisation du récit filmique, qui fonctionne par « coupures » et « collages » ou « collures » de plans. Le récit littéraire semble parfois emprunter l'enchaînement de ses propres séquences narratives au montage cinématographique, notamment à travers les figures les plus spectaculaires de ce dernier : le « montage-cut » (succession rapide et heurtée de plans), le fondu enchaîné, le fondu au noir ou bien encore le montage alterné, qui met en parallèle deux scènes censées se dérouler simultanément. Certes, il faut se garder de tout réflexe interprétatif trop rapide : la scène fameuse des comices agricoles dans *Madame Bovary* de Flaubert est construite sur ce principe d'alternance (la séduction d'Emma par Rodolphe / la remise des prix par les autorités locales), ce qui signifie qu'une « pensée » du montage existait bien avant 1895, et que toute construction narrative de ce type, aujourd'hui, ne réfère pas forcément au cinéma. Néanmoins, nous pouvons raisonnablement avancer que ce dernier, depuis plus de cent ans maintenant, a systématisé ces modes de structuration du récit, les a développés, multipliés et massivement répandus. Les écrivains contemporains, en utilisant ces processus, sont donc conscients que leurs textes seront lus à travers le prisme cinématographique, à travers les formes narratives filmiques désormais établies dans nos représentations – quand bien même l'intention initiale et l'effet recherché lors de l'écriture ne s'y référaient pas. C'est pourquoi, dans notre quête des indices de visualité cinématographique, l'on sera attentif à toute forme marquée d'enchaînements séquentiels dans les récits contemporains. Si, pour pasticher Genette, le critère du montage n'est pas révélateur d'une « cinématographicité constitutive » d'un texte, il en demeure un aspect « conditionnel » à ne pas sous-estimer.

¹ Il serait schématique de faire de la visualité cinématographique une visualité picturale à laquelle on aurait simplement ajouté le mouvement et le principe du montage. Il faut au contraire la comprendre comme un tout insécable, spécifique et autonome.

Pour que nous puissions véritablement parler de visualité cinématographique au cœur du texte, il faudra qu'un ou plusieurs de ces éléments caractéristiques soient présents. La focalisation et/ou le cadrage doivent être en mouvement (à la manière des travellings, zooms et panoramiques auxquels le cinéma a donné une existence concrète et décisive depuis le début du XX^e siècle), ou bien porter sur des objets eux-mêmes mouvants. La référence à une dimension sonore au sein d'une scène narrative participe également de ce caractère cinématographique implicite, notamment lorsque le son fonctionne en superposition ou en contrepoint par rapport au contenu même de la scène : cela peut être une musique ou un bruit qui la recouvre ou en constitue un fond sonore – leur source pouvant être soit comprise dans le champ délimité par le point de vue, soit située à l'extérieur (« en *off* », selon le vocabulaire filmique). Un passage d'un récit littéraire peut revêtir un caractère cinématographique sans qu'il possède nécessairement *tous* les indices cités précédemment : la dimension sonore, le cadre, voire le mouvement, sont parfois absents, mais le contexte et un accent particulier mis sur tel ou tel élément peuvent suffire. Nous essaierons, à chaque fois que l'analyse le requerra, de justifier notre position en soulignant ces « stylèmes d'inter-sémiotique », dont parle Georges Molinié, actifs au sein de la sémiose verbale, et qui provoquent :

[...] une valeur impressive ressentie comme spécifique d'un type d'art non-verbal (le cinéma) : fragmentation, successivité saccadée *comme* des plans entièrement différents, forte focalisation brutale avec des sortes d'hypotyposes.¹

Néanmoins, avant d'aller plus loin, cette dernière citation nous conduit à évoquer deux notions proprement littéraires – rhétoriques devrait-on même préciser – que nous n'avons pas encore convoquées. Il s'agit de l'*ekphrasis* d'une part et de l'hypotypose d'autre part, la « figure-reine des rhétoriques »².

2. Vers une reviviscence de l'*ekphrasis* et de l'hypotypose ?

Alors que nous abordons la question du pouvoir imageant de la littérature, sa dimension intersémiotique créatrice d'une virtuelle « image-en-texte », il est difficile de faire l'impasse sur l'*ekphrasis* et l'hypotypose : la tradition rhétorique a précisément fait de ces dernières les lieux privilégiés de l'émergence du visuel dans l'écriture. Loin de n'être

¹ Georges Molinié, *Sémiostylistique*, op. cit., p. 121.

² La formule est de Philippe Hamon (*Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, op. cit., p. 41).

que des ornements du langage, elles ont une fonction « monstrative »¹, expressive et pragmatique : elles tentent de *donner à voir*, de *montrer* à travers les mots. Le langage s’y fait *enargeia* – énergie dynamique qui transcenderait idéalement sa propre nature verbale², pour *mettre sous les yeux* (« *ante oculos ponere* » disent les latins) de l’auditeur ou du lecteur la scène ou l’objet décrits : ce lecteur devient en quelque sorte le spectateur d’une image mentale produite par le texte. Georges Molinié souligne la congruence de ces *topoi* rhétoriques et de l’intersémiotité visuelle dans le verbal – dans les deux cas, il y a la volonté de créer un *effet* de lecture que l’on aurait tort d’invalider :

[...] si cela a un sens de dire qu’il y a du cinématographique dans [tel type de romanesque], cela implique deux choses : que l’on ait identifié une caractérisation très spécifique du cinématographique [...], que cette caractérisation spécifique puisse être abstraite de la substance de l’expression cinématographique, sans quoi on n’aurait pas affaire à un roman, mais à une forme d’art mixte non moins spécifiquement hétérogène. C’est le même problème qui est posé avec les considérations traditionnelles (et importantes) sur les différents types de descriptions, dont l’ecphrasis, et avec leur constituant possible, et singulièrement efficace, qu’est l’hypotypose : on est évidemment à l’intérieur du verbal ; le discours descriptif ne montre aucunement, il dit *du montré* ; mais il est possible de soutenir que la visée pragmatique de la figure macrostructurale d’hypotypose soit bien de susciter une forte impression précisément picturale, et, sous cet angle, son étude relève en partie de l’intersémiotique.³

La modalité schématico-formelle de l’intersémiotité semble bien partager avec l’hypotypose et l’*ekphrasis* des principes et des mécanismes similaires. Dans les deux cas, il s’agit de désigner un « vu » à travers un « dit », de faire en sorte que le langage fraye avec ses propres limites que sont les « visions [et les] auditions non-langagières », comme le remarque Gilles Deleuze⁴ au sujet de l’acte d’écrire.

L’*ekphrasis* tout d’abord : cette figure, qui est presque un petit genre à elle seule, trouve son modèle fondateur dans la description par Homère des scènes gravées par Héphestos sur le bouclier d’Achille, à la fin du chant XVIII de *L’Iliade*. Il s’agit de la description verbale d’un objet d’art non-verbal – iconique pour l’essentiel –, la représentation d’une représentation déjà existante :

¹ Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, PUF, coll. « Thémis », 2007 [1997], p. 25.

² « [...] l’*enargeia* consiste non à dénoter (raconter, décrire) mais à montrer, se montre mais ne se démontre pas. Le discours « énargestique », qui ne dira jamais que « voici », appelle sans fin la désignation [...] » (Bernard Vouilloux, « L’évidence descriptive », in Pascaline Mourier-Casile et Dominique Moncond’huy (dir.), *Lisible/visible : problématiques*, La Licorne, n° 23, Poitiers-Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1992, p. 8).

³ Georges Molinié, *Sémiostylistique*, op. cit., p. 42.

⁴ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, p. 9.

[...] cette représentation est donc à la fois elle-même un objet du monde, un thème à traiter, et un traitement artistique déjà opéré, dans un autre système sémiotique ou symbolique que le langage.¹

Elle repose sur une ambivalence constitutive : en la lisant, on s'aperçoit qu'il s'agit d'une description d'image mais, dans le même temps, cette description vise à rendre présent son propre contenu, voire à l'« animer ». Elle se donne comme le résultat d'une perception, avec la part d'aléatoire et/ou de choix qui en résulte (tel détail retenant plus l'attention, tel élément étant éludé, etc.). Néanmoins, si l'on s'en tient à une définition restreinte, l'*ekphrasis* ne rend que partiellement compte des manifestations textuelles qui nous retiennent ici. Nous parlerons d'*ekphrasis* dans les seuls cas où le texte sera la retranscription d'une scène filmique préexistante, avérée en tant que représentation autonome ; le passage en question fonctionnera alors comme représentation seconde, ou représentation au carré. La première partie de *Jan Karski*² de Yannick Haenel serait ainsi, suivant ce postulat, une forme particulière d'*ekphrasis*, puisqu'elle consiste en une longue description d'une séquence de *Shoah* de Claude Lanzmann (en l'occurrence l'entretien de Karski par le cinéaste)³.

Davantage en lien avec ce qui nous préoccupe se place la figure macrostructurale de l'hypotypose. Au contraire de l'*ekphrasis*, cette dernière ne s'appuie pas sur une œuvre d'art identifiée comme telle. Il s'agit, de façon plus générale et plus vague à la fois, d'une forme particulière de description qui a pour but de « faire voir » aux yeux du lecteur/spectateur et de rendre présente sur son écran mental la scène décrite. Représentant une forme-limite de la *mimèsis*, elle est définie ainsi par Fontanier :

L'*Hypotypose* peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou même une scène vivante.⁴

Plus précisément, Liliane Louvel parle à son sujet de « narration descriptive »⁵, dans la mesure où l'hypotypose est majoritairement comprise comme une description d'actions, qui implique un déroulement, une temporalisation. La double dimension de la

¹ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Usuels de Poche », 1992, p. 121.

² Yannick Haenel, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, 2009.

³ Restent les cas, dont nous reparlerons, de « trompe-l'œil », dans lesquels le lecteur commence par se croire confronté à une description d'une scène « réelle », pour finalement comprendre qu'il s'agissait de l'*ekphrasis* d'une scène de film. Jean Echenoz est coutumier de cette supercherie perceptive : que l'on songe par exemple au premier chapitre du *Méridien de Greenwich*, qui se conclut laconiquement par « Point de roman, donc ; un film c'était. » (*op. cit.*, p. 7-13), ou bien encore aux descriptions de séances de cinéma en amorce de chapitre dans *Cherokee* (Paris, Minuit, coll. « double », 2003 [1983], p. 54 par exemple). Nous y reviendrons dans le chapitre VIII.

⁴ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977 [1821-1830], p. 390.

⁵ Liliane Louvel, *Texte/image, op. cit.*, p. 37.

figure, visuelle et temporelle (impliquant mouvement relatif et durée), en fait un élément d'intelligibilité précieux pour comprendre ce que l'on entend par des scènes à *caractère* cinématographique. Le texte y est mu par une sorte de fantasme visuel et de désir de voir, qui lui confèrent un effet de lecture particulier et « qui suggère l'analogie picturale »¹. Fonctionnant à la manière de l'hypotypose, les passages textuels à caractère cinématographique (re)présentent les choses *comme si* c'était du cinéma – ou, pour être plus précis, *comme si* l'on *décrivait* une scène de cinéma. Il ne faut pas entendre dans ce « comme si » un rapport analogique faible, une simple métaphore, mais au contraire une dynamique interne au texte, en partie utopique (du point de vue sémiologique), mais cependant efficace (du point de vue de l'expérience de lecture). L'hypotypose, que notre modernité a tendance à juger désuète et illusoire quant à son objectif², trouverait dans nos textes les lieux d'une certaine réhabilitation, voire d'une applicabilité proprement contemporaine. Le lecteur serait alors comme Max, le cinéaste que l'on rencontre dans les premières pages de *Romance* de Camille Laurens, qui imagine un film alors qu'il lit un livre narrant l'accident de voiture d'un couple d'amants :

Cependant, lorsqu'en lisant il a vu s'ouvrir sur l'écran l'étrave de la route [...] c'était lui qui conduisait, et plus tard, les lèvres ourlées d'un visage à préciser [...], c'était lui qui les embrassait.³

Même si Max a le regard orienté du cinéaste à la recherche d'une histoire à filmer, il lit ici le texte comme peut le faire n'importe quel lecteur : à savoir comme une longue hypotypose à caractère cinématographique. Voir à travers les mots comme l'on voit au cinéma, c'est redonner à la littérature ce pouvoir de négocier avec limites du langage, ainsi que Deleuze l'écrivait au tout début de l'introduction de *Critique et clinique*, de s'extérioriser vers ce qui n'est pas elle, de retrouver une efficace visuelle que les rigueurs structuralistes et linguistiques n'ont pas su, précisément, « voir ».

Après ces quelques remarques *in abstracto*, qui avaient pour but de commencer à préciser ce que l'on entend par l'intersémiotité cinématographique en littérature, et donc de délimiter notre champ d'investigation à venir, il nous faut à présent dessiner la chronologie des grandes évolutions de ces rapports entre le cinéma et la littérature

¹ Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, op. cit., p. 82.

² En cela, elle connaît une postérité critique bien moindre que l'*ekphrasis*, qui a pour elle l'avantage de recouvrir une donnée textuelle clairement définie (« une description d'œuvre d'art »), alors que l'hypotypose trouve sa raison d'être dans l'effet de lecture qu'elle produit – un effet de lecture étant *de facto* plus difficile à appréhender et plus contestable qu'un élément formel objectivement repérable.

³ Camille Laurens, *Romance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [P.O.L., 1992], p. 21.

française. Malgré les imperfections d'une telle démarche (son schématisme, ses simplifications nécessaires, ses oublis), elle nous permettra de postuler un certain cheminement : celui d'une littérature française d'abord très méfiante vis-à-vis du cinéma (nous retrouverons par ailleurs certains des griefs énoncés au début de ce chapitre), puis davantage accueillante – mais alors par le biais d'une intégration schématico-formelle non dénuée d'ambiguïtés, qui culmine avec le Nouveau Roman. Ce ne serait qu'à partir des années 1970 que la littérature envisagerait véritablement, aux côtés de cette dimension formaliste elle-même en évolution, de convoquer le cinéma comme élément diégétique massif et comme référence culturelle.

CHAPITRE II. PARCOURS ET SYNTHÈSE DU TRAITEMENT DU CINÉMA PAR LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

Pour saisir les caractéristiques et le fonctionnement de l'intersémiotité cinématographique au sein de la littérature française contemporaine, il nous a paru nécessaire de retracer dans les grandes lignes l'histoire des relations entre les deux arts. En effet, il serait absurde d'avancer nos hypothèses de lecture en laissant entendre qu'elles se fondent *ex nihilo*. Comme toute autre notion, concept ou champ exploratoire littéraires, l'intersémiotité cinématographique possède son historicité propre sur laquelle on ne peut faire l'impasse, au risque de tomber dans l'illusion de l'originalité absolue, illusion d'autant plus grave lorsque l'on aborde la littérature française contemporaine, cette dernière aimant à regarder ouvertement par-dessus son épaule pour trouver ses propres formes. Repérer des bouleversements, des ruptures et des évolutions profondes implique *de facto* de connaître ce à partir de quoi de telles mutations se développent. Cela nous conduira également à souligner les permanences et les continuités qui persistent au fil des décennies, et jusqu'à aujourd'hui, dans le traitement du cinéma par la littérature. Enfin, nous voulons préciser, par précaution méthodologique, que les développements qui suivent ne sont absolument pas exhaustifs : il serait vain de répéter *in extenso* ce que plusieurs chercheurs avant nous (Jeanne-Marie Clerc au premier chef) ont établi, et cela de façon détaillée et méthodique. Il s'agit bien plutôt de reprendre brièvement et de synthétiser l'essentiel de leurs travaux, afin de retenir les lignes de force les plus pertinentes pour notre propos ultérieur.

Cependant, avant d'établir cette rapide chronologie des rapports entre littérature française et cinéma, nous voudrions au préalable mettre au jour les préventions récurrentes que la première a eu coutume d'adresser au second, et qui visaient à justifier l'existence d'une forme d'imperméabilité entre les deux *media*.

A. UNE MÉFIANCE GÉNÉRALISÉE QUI COURT SUR LE SIÈCLE

Le mot est célèbre, souvent rappelé ; il est signé de la plume de Georges Duhamel, dans ses *Scènes de la vie future*, publié en 1930 :

C'est un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuris par leur besogne et leurs soucis. C'est, savamment empoisonnée, la nourriture d'une multitude que les puissances de Moloch ont jugée, condamnée, et qu'elles achèvent d'avilir.¹

Ce « divertissement », vilipendé avec tant de hargne et de haine par Duhamel, c'est bien évidemment le cinéma. Bien que l'attaque doive être comprise par rapport à un contexte précis (les *Scènes de la vie future* décrivent le mode de vie nord-américain et l'opposent à la vieille et lettrée Europe), elle est néanmoins symptomatique d'une grande méfiance vis-à-vis du cinéma, qui court sur le siècle. Dès son apparition et son expansion à l'extrême fin du XIX^e siècle, le septième art, peu favorisé par sa double origine techniciste et foraine, a suscité de nombreuses préventions, notamment de la part des intellectuels du monde des lettres et des arts. Par la suite, plusieurs philosophes ont manifesté également des réticences face au cinéma, pour d'autres raisons. Adorno voyait dans cet « art des masses » un *medium* dangereux, vecteur d'une idéologie pernicieuse². De même, quoique sur un mode plus nuancé, Walter Benjamin faisait du cinéma le paradigme de l'« œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique », pour reprendre le titre de son célèbre essai³ : ne se donnant plus pour un objet unique issu d'un processus créatif singulier, mais au contraire en étant pensée pour et par sa reproduction en une potentielle infinité d'exemplaires, l'œuvre d'art photographique ou filmique perdrait ainsi son « aura », son caractère magique et mythique, son unicité miraculeuse.

Nombreux sont les écrivains français de la première moitié du XX^e siècle qui ne restent pas avares de critiques contre ce nouveau divertissement à l'expansion populaire gigantesque. Jeanne-Marie Clerc cite, par exemple, dans *Littérature et cinéma*, Henri de

¹ Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, Paris, Mercure de France, 1930 ; cité par Bernard Lahire, *La Culture des individus ; dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2004, p. 91. Jeanne-Marie Clerc ne manque pas de citer quelques phrases supplémentaires de l'écrivain : « On célèbre devant nous l'un des mystères les plus bas d'une civilisation qui est celle de la pacotille et de la camelote. » (*Littérature et cinéma*, Paris, Nathan Université, coll. « Fac cinéma », 1993, p. 17).

² « La musique de masse et la nouvelle écoute contribuent avec le sport et le cinéma à rendre impossible tout arrachement à l'infantilisation générale des mentalités. » (Theodor W. Adorno, *Le Caractère fétiche de la musique*, traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Allia, 2001, p. 52).

³ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, revu par Rainer Rochlitz, Paris, Allia, 2006 [Gallimard, 2000].

Montherlant et Anatole France. Pour connaître précisément la raison de cette hostilité, nous pourrions revenir aux propos de Duhamel cités plus haut : nous y lisons avant tout une relégation axiologique forte, justifiée par l'idée de souillure et de corruption des individus, et qui se fonde sur une sorte de mépris intellectuel. Le cinéma est implicitement comparé (et opposé) à la littérature : alors que cette dernière requiert une démarche intellectuelle construite, active, qui élève et enrichit l'esprit, le cinéma serait un art de la passivité ; le spectateur y est en quelque sorte « gavé » des images qui défilent sous ses yeux, à l'inverse de la contemplation méditative et réfléchie que demande un tableau par exemple. Ce sont non ses capacités réflexives mais ses « bas instincts » qui sont sollicités. D'autre part, il n'est pas tout à fait juste de parler *du* spectateur de cinéma : pour Duhamel, c'est une foule, une masse informe et indistincte, qui est convoquée par l'écran, au sein de laquelle se perdent les individualités et les réactions singulières raisonnables, au profit des réflexes de groupe incontrôlables et passionnés (cette « cérémonie » grossière s'opposant encore une fois, implicitement, au modèle de la lecture, silencieuse, concentrée et individuelle). Sur ce dernier point, Duhamel rejoint dans une certaine mesure une partie des critiques d'Adorno et de Benjamin, qui pointaient l'influence potentiellement néfaste du cinéma sur les foules, par le biais d'une utilisation pernicieuse que pourrait en faire un régime politique totalitaire. La propagande cinématographique orchestrée par les régimes nazi et fasciste dans les années 1930 et 1940, tout comme le cinéma officiel soviétique, en ont été des exemples concrets.

À partir de ce préambule, il convient de préciser les tenants et les aboutissants de cette méfiance de la littérature vis-à-vis du cinéma. Le premier reproche majeur que l'on a adressé au septième art est sans doute le plus passionnel, le plus irrationnel et le plus discutable, puisqu'il se fonde sur des préjugés tenaces : c'est celui d'une *hiérarchie* entre les deux arts, qui conduit bien souvent à un véritable mépris. Les propos de Duhamel exemplifient avec éclat une telle position. La littérature, par sa longue histoire, par les anthologies d'œuvres géniales qui la constituent, par son prestige intellectuel intrinsèque (hérité de la tradition rhétorique : art du discours, de l'intellection, du logos, de la mise en forme distanciée à travers le langage, y compris dans ses manifestations les plus « lyriques »), serait *de facto* supérieure au cinéma, dont les images ne semblent relever d'aucune médiation formelle ou langagière. N'étant pas considéré comme un art de l'image au même titre que la peinture, mais plus précisément comme un art de la vitesse des images, le cinéma fait littéralement irruption, presque *ex nihilo*, en visant une

consommation immédiate et passionnelle, alors que la littérature s'est constituée et se constitue toujours patiemment, au fil des siècles, en bibliothèque. Le cinéma ne « parle » pas, et par conséquent il ne « dit » ni ne « réfléchit » quoi que ce soit, à l'inverse de la littérature, qui échafauderait avec minutie des discours et des représentations du monde. Bien plus, c'est le qualificatif même d'« art » qui lui est parfois refusé, puisqu'il est envisagé avant tout comme une technique, un divertissement de foire, ou une simple industrie – réduction qu'André Malraux, quelques années plus tard, contestera avec la fameuse dernière phrase de son *Esquisse d'une psychologie du cinéma* : « Par ailleurs, le cinéma est une industrie. »¹. Système abêtissant ou aliénant, le cinéma induit « une activité de consommation, qui annihile l'activité de participation subjective du spectateur, à qui manquent aussi bien le temps de la critique que le temps du rêve. »² Ces griefs n'ont jamais véritablement cessé depuis plus d'un siècle ; ainsi l'on souligne volontiers la très grande quantité de films médiocres pour justifier les jugements sévères contre le cinéma, en oubliant parfois de reconnaître que la littérature affiche les mêmes proportions d'œuvres tout à fait mineures. De plus, un chef-d'œuvre cinématographique semble toujours moins riche qu'un chef-d'œuvre littéraire, comme le remarque et le dénonce Claude Ollier dans ses *Souvenirs écran* :

[...] les « maîtres » traditionnels, s'ils n'osent le nier, minimisent toujours en pratique [le rôle du cinéma], tant par une méconnaissance vertigineuse du sujet que par leur refus de réviser des hiérarchies désuètes (combien encore, poussés à bout, n'accordent point qu'un film ait jamais atteint, ou puisse jamais atteindre à la beauté, à l'envergure, au rayonnement d'une musique ou d'un écrit : quel lot d'objections offusquées pour qui soutient que *Nosferatu* est à estimer sur le même plan que *Le Château* !).³

Éternelle et lancinante hiérarchisation des arts, qui semble avoir trouvé dans le cinéma au XX^e siècle une victime expiatoire parfaite et qui permet de réactiver un système d'oppositions binaires : les mots face aux images, le discours intelligible et articulé face au maelström iconique en mouvement, la puissance poétique du langage contre les lourdeurs de la réalité enregistrée, l'activité intellectuelle de construction d'un sens face à la passivité perceptrice, la solitude méditative du lecteur face à l'expérience massifiée de la salle obscure. Comme le rappelait Edgar Morin à l'orée des années 1960, trente ans après les anathèmes de Duhamel, au sujet de la culture populaire à laquelle appartient le cinéma : « Les intellectuels rejettent la culture de masse dans les enfers infra-culturels. [...] L'*intelligentsia* littéraire est dépossédée par l'avènement d'un monde culturel où la

¹ André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, in Denis Marion (éd.), *Le cinéma selon André Malraux*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1996 [Seghers, 1970], p. 78. Nous soulignons.

² Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, PUF, coll. « Thémis », 2007 [1997], p. 266.

³ Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Paris, Gallimard – Cahiers du cinéma, 1980, p. 12.

création est désacralisée, disloquée. »¹ Partie prenante de la para-, de la contre- ou de la sous-culture (selon le degré de bienveillance qu'on lui accorde), le cinéma vient toujours *après* la littérature dans la plupart des discours savants, universitaires ou critiques. La focalisation sur la question de l'adaptation est, à cet égard, significative, en ce qu'elle temporalise la relation hiérarchique : le passage des mots aux images est au mieux une dénaturation de cet « original » qu'est le livre, au pire une « trahison » ou un « meurtre ». Par ses moyens d'expression, le film simplifie la richesse du texte. Le procès intenté au cinéma est alors bel et bien celui qu'on fait à un anti-intellectualisme, qui procède d'une peur et d'une réaction de défense – toujours prégnante aujourd'hui – comme le souligne Liliane Louvel :

La peur de l'inféodation de l'image par le langage relève également d'une réaction de défense. [...] l'image semble encore inspirer de la crainte dans une civilisation qui repose massivement sur elle.²

Si le cinéma a connu au fil du XX^e siècle de plus en plus de « stratégies de légitimation »³ pour accéder à la dignité d'art à part entière (par le biais des cinémathèques, de l'Université, des discours critiques, etc.), il demeure plus ou moins inconsciemment ce loisir populaire de masse, avec toutes les connotations que cela suppose et que relève Jeanne-Marie Clerc :

Il est particulièrement frappant de remarquer que le rejet du cinéma apparaît souvent lié à un mépris non dissimulé pour tout ce qui touche le peuple, les enfants ou les femmes, qui semblent son public privilégié. Comme si, dans l'image, se concentrait cette « différence » profondément antipathique à une culture occidentale fondée sur les valeurs dominantes d'une société encore essentiellement aristocratique et masculine.⁴

Plaisir coupable et aveu de faiblesse d'esprit... Si une telle considération semblait encore historiquement compréhensible dans les premières années du XX^e siècle, on aurait pu penser que cette distinction cessât avec l'avènement accéléré de la civilisation des images. Pourtant, il semble que les craintes que celle-ci suscite n'ont pas épargné le cinéma ; la littérature, épisodiquement considérée comme mourante, a alors réactivé occasionnellement ses mécanismes de défense. Symptomatique semble être cette réaction de Jean Ricardou, qu'on ne peut pourtant suspecter d'avoir les mêmes présupposés théoriques que Georges Duhamel :

Le succès du cinématographe incite certains à s'interroger avec inquiétude sur l'avenir du roman. Or, la réussite du film n'est peut-être pas exempte de fragilités. Il est permis de *voir*

¹ Edgar Morin, *L'Esprit du temps*, Paris, Grasset, 1962, p. 14-15.

² Liliane Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 13.

³ Bernard Lahire, *op. cit.*, p. 92.

⁴ Jeanne-Marie Clerc, *Cinéma et littérature, op. cit.*, p. 127.

un film ; nous sommes contraints de *déchiffrer* un livre. Sans doute les larges audiences que recueille le cinéma comportent-elles une majorité de spectateurs fascinés par l'image et une minorité active, comparable à celle qu'obtient la littérature et qui, prenant ses distances, sait déchiffrer les signes.¹

Si ces quelques réflexions du théoricien du Nouveau Roman cherchent avant tout à établir précisément les spécificités de chacun des arts, nous remarquons néanmoins certains traits communs avec la critique de Duhamel (divertissement des foules, appel à la simple perception sensible et non à l'intelligence sémiotique), qui réaniment – involontairement peut-être – la hiérarchisation.

Au-delà de ce premier versant frontalement critique et reposant sur des dichotomies souvent arbitraires, d'autres formes de remarques, bien plus analytiques et construites – et donc pertinentes *a priori* –, ont été avancées pour nourrir cette méfiance de la littérature vis-à-vis du cinéma. Ces remarques ne concernent plus tant les conditions matérielles de production et de réception du film (opposées à l'activité d'écriture et de lecture) que l'incompatibilité sémiotique fondamentale des deux arts : le texte *en lui-même* ne pourrait alors pas frayer avec l'image, *a fortiori* l'image cinématographique.

Cela proviendrait tout d'abord de l'opposition entre linéarité du langage et simultanée de l'image. Cette dichotomie entre « arts du temps » et « arts de l'espace » est héritée du célèbre *Laocoon* de Lessing (1766), véritable « critique en règle de la correspondance entre peinture et poésie »² et de l'*Ut Pictura Poesis* d'Horace ; elle a gardé plus ou moins explicitement une fortune critique jusqu'à aujourd'hui, notamment pour prouver qu'un texte ne peut rendre compte d'un tableau ou d'un film. C'est à nouveau Jean Ricardou qui réactualise les thèses de Lessing dans un chapitre des *Problèmes du nouveau roman* intitulé « Plume et caméra ». Commençant par ces mots : « L'on assimile plus guère, comme au temps de Lessing, peinture et poésie. Le problème s'est déplacé : l'on préfère aujourd'hui confondre roman et cinéma. »³, le critique va entreprendre une distinction rigoureuse entre forme romanesque et forme cinématographique, qui repose sur le principe suivant : un plan cinématographique se donne simultanément dans son entier au spectateur, qui le reçoit comme un tout, alors qu'une description ou une narration textuelle, qui porterait sur un objet ou une action similaires, sont contraintes d'exposer linéairement et successivement les choses, en opérant un tri dans les informations (faute de quoi toute description ou narration serait potentiellement infinie). L'image réalise ainsi une « *synthèse*

¹ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel quel », 1967, p. 88.

² Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 56.

³ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, *op. cit.*, p. 69.

immédiate » quand le texte demande patiemment une « *synthèse différée* »¹. Jean Ricardou précise ainsi cette distinction :

Paysages ou mobiliers peuplent tout écran avec une aisance égale, et comme illimitée. Les objets obtenus par l'exercice descriptif, en revanche, au moins génériquement, sont *dénombrables* ; leur nombre confine à la rareté ; leur diversité est lisiblement restreinte. La plus simple raison doit être cherchée dans l'aspect *successif* de l'agencement des signes scripturaux. [...] Si la rareté (ou, du moins, la limitation) des objets décrits est *nécessaire*, celle des objets filmés est *contingente*. D'emblée, donc, leurs fonctions créatrices se distinguent.²

Plan cinématographique et description littéraire s'opposeraient comme s'opposent la surface et la ligne. La littérature serait ainsi « art du temps », prenant pour support la phrase et son déroulement vectorisé, fonctionnant par touches et éléments successifs, composant au final une action ou une description, alors que le cinéma, « art de l'espace », accueille d'emblée – dans le cadre, sur l'écran – un ensemble d'éléments donnés, que notre perception peut saisir de manière quasi concomitante. À partir de ce constat fondé sur la nature intrinsèque des deux arts, le théoricien du Nouveau Roman récuse toute possibilité de transfert intersémiotique entre littérature et cinéma : parler de « travelling » ou de « panoramique » pour qualifier une description textuelle ne serait qu'une facilité métaphorique peu rigoureuse, faisant fi des fonctionnements spécifiques propres à chacun des *media*.

Si les analyses de Jean Ricardou, qui veulent surtout poser des distinctions analytiques opératoires, ne constituent pas directement un argumentaire prouvant la supériorité de l'écrit sur l'image cinématographique³, un second type de remarques n'hésite pas à proclamer à nouveau une telle hiérarchie. Il s'agit de valoriser la littérature en ce que, précisément, elle *ne donne pas à voir*, mais au contraire *donne à imaginer*. Le raisonnement est le suivant : face à un texte, le lecteur éprouve sa liberté créatrice et imaginative, alors que l'image restreint cette capacité et fonctionne comme un système imposé, au sein duquel le spectateur n'a pas de latitude pour une expression personnelle. Une description littéraire, fût-elle d'une extrême précision, amènera autant d'images mentales qu'il y aura de lecteurs : chacun visualise intérieurement « son » Emma Bovary ou « sa » Pension Vauquer. L'image cinématographique, par sa dimension iconique et analogique, réduirait cette multiplicité de lectures en donnant une fois pour toutes, et

¹ *Ibid.*, p. 70.

² *Ibid.*, p. 70.

³ On peut néanmoins penser que Jean Ricardou valorise implicitement la littérature en tant qu'activité de déchiffrement profondément analytique et intellectualiste, alors que le cinéma penche dangereusement vers la simple passivité perceptive. Seules les expériences filmiques d'Alain Robbe-Grillet semblent être dignes d'analyses à ses yeux.

définitivement, une forme singulière à ce que le texte aurait laissé en suspens, et annihilerait *de facto* l'autonomie créatrice du spectateur : le cinéma en montre trop, là où la littérature reste dans une abstraction et une incomplétude délicieuses. Il y a dans cet argument quelque chose d'une mystique de la littérature : toute à la fois secrète, riche de potentialités infinies, émancipatrice et libératrice, elle s'oppose au cinéma, art de la froideur techniciste, art dirigiste et clos sur lui-même. Cette critique s'appuie souvent sur la problématique de l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire : l'adaptation viendrait figer le texte en donnant aux êtres de papier et aux lieux décrits des visages d'acteurs et les formes d'un décor ; « notre » Emma Bovary vient buter sur les traits d'Isabelle Huppert choisie par Claude Chabrol, ceux de « notre » Zazie s'estompent sous ceux de la jeune Catherine Demongeot dans le film de Louis Malle. Cette critique, qui se construit sur la question de la réception, a été notamment avancée par Wolfgang Iser ; celui-ci oppose l'image mentale créée par la lecture d'un roman et l'image filmique issue de l'adaptation à l'écran de ce même roman :

La différence entre les deux types d'images consiste tout d'abord en ceci, que le film procure une perception directe à laquelle préexiste l'objet. Par rapport aux images mentales, les objets ont un degré supérieur de détermination. Or, c'est précisément cette détermination que l'on reçoit comme une déception, voire même [*sic*] comme un appauvrissement.¹

Mais c'est sans doute Julien Gracq, dans un texte intitulé « Littérature et cinéma »², qui a porté cet argument le plus loin :

Tout film, si magnifique soit-il, garde ainsi, à la sortie de sa chaîne de production, le caractère d'un objet manufacturé, à prendre ou à laisser tout entier ; non soluble dans le souvenir ou la rêverie, cerné du contour net et isolant de ses images péremptoires et de ses cadrages rigides, il est – si j'ose risquer cette expression – *non psychodégradable*, « un bloc » qui peut certes s'enkyster dans le souvenir, mais qui ne s'y dilue, ne l'imprègne et ne l'ensemence pas. Peut-il y avoir culture là où il y a seulement kaléidoscope de la mémoire, et non pas travail actif, c'est-à-dire digestion, assimilation, incorporation finale ?³

Julien Gracq insiste sur le fait que l'œuvre cinématographique n'innerve pas la mémoire culturelle des individus, à la différence de la littérature ; il opère donc une forme de distinction entre les arts qui repose sur leur capacité respective à susciter et à nourrir une conscience et un imaginaire personnels, ainsi qu'à engendrer éventuellement d'autres œuvres à leur suite. Il exclut donc de cette catégorie le cinéma. L'ouvrage dans lequel prend place ce texte s'intitule *En lisant en écrivant*, soulignant par là que l'on n'écrit et que l'on ne crée qu'à partir, avec et à travers nos lectures passées, présentes et futures. Or, au

¹ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1976, p. 249.

² Julien Gracq, « Littérature et cinéma », in *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 232-246.

³ *Ibid.*, p. 235-236.

sein de ce réseau gigantesque de lectures-écritures, qui nourrissent notre individualité et notre mémoire, le film, en tant qu'objet programmé et « manufacturé », ne peut que rester à l'écart. Il demeure une pièce rapportée qui ne parvient pas à se glisser dans l'histoire ou dans la vie psychique et affective de chacun. Est un objet culturel celui qui laisse à son récepteur une liberté d'assimilation ; la forme cinématographique serait trop figée pour permettre cette plasticité réceptrice. Julien Gracq poursuit alors sa démonstration en l'exemplifiant avec, là encore, la question de l'adaptation :

La transcription cinématographique d'un roman impose brutalement au lecteur, et même à l'auteur, les incarnations pourtant très largement arbitraires qu'elle a choisies pour chacun des personnages [...].¹

L'« incarnation » rime ici avec l'« imposition », et la nécessité de l'image filmique rompt avec le « jeu » que laissait le texte littéraire. L'auteur du *Balcon en forêt* termine alors son raisonnement par ces remarques sans appel :

Tout est bloqué, tout est inhibé, quand je vois projeter un film, de mes mécanismes d'admission et d'assimilation, d'autorégulation mentale et affective : ma passivité de consommateur atteint à son maximum. [...] Cette liberté, si essentielle pour faire vivre la relation de l'amateur à l'œuvre d'art : la liberté de choisir, puis de faire varier à volonté l'angle d'attaque d'une œuvre sur une sensibilité, le septième art, le dernier venu, n'en laisse plus rien survivre.²

Gracq s'inquiète d'un processus qui pourrait entraver la constitution d'une authentique culture chez le sujet-spectateur. Le spectateur de film est ici un « consommateur », et non plus cet « amateur » curieux qui cherche dans l'œuvre d'art quelque chose qui lui fasse éprouver sa propre liberté. Si la fiction romanesque ouvre un champ de possibles, l'aspect visuel et mécanique de la fiction cinématographique pétrifie ses propres modalités de réception³. Gracq en tire une dernière conséquence : le film se

¹ *Ibid.*, p. 236.

² *Ibid.*, p. 242-243. Gracq reprend la même idée dans la préface qu'il a donnée à un ouvrage sur le film *Nosferatu* de Murnau : « La découverte d'un grand film (et c'était encore plus vrai à cette époque) n'est pas assimilable à celle d'un grand roman. La seconde ébranle et met confusément en mouvement l'imagination dans sa masse, lui restitue pour un moment un pouvoir d'osmose, une fonction symbolisante contagieuse ; tout ce qui se présente alors à elle, il semble qu'elle le dote d'un pouvoir accru de signifier. La première, au contraire, fixe l'esprit sur un réseau d'images décisives, mais non substituables : le film, qui nous parle par des moyens plastiques, à la fois fascine l'esprit et cerne son activité imaginante, impérativement. » (« Préface », in Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat (éd.), *Nosferatu*, Paris, Gallimard – Cahiers du cinéma, 1981, p. 10).

³ « La suggestion, l'évocation verbale sollicitent la participation active du lecteur ; montrer ne nécessite en revanche de la part de celui-ci qu'une disponibilité toute "mécanique". Ce que l'image évoquée par le texte perd en netteté et en présence, elle le gagne en puissance dynamisante : son flou, son irréalité sont ceux-là mêmes qui résultent de sa persistance dans l'esprit du lecteur. [...] La transposition d'un roman au cinéma casse cette résonance : plus aucun choix n'est laissé au spectateur, parce que l'image a choisi, a retranché tous les possibles pour imposer l'ici-maintenant arbitraire de sa présence. Cette présence envahissante constitue une indéniable réduction par rapport à la virtualité dont est dotée l'écriture. » (Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte, op. cit.*, p. 306).

trouve automatiquement *daté* au fil des ans, car il ne permet pas de relectures créatrices et évolutives, à la différence du livre. Alors que la bibliothèque est profondément vivante, une cinémathèque ne peut être, pour Gracq, que muséale. La lecture, par son dynamisme et sa plasticité, positionne toujours le texte au présent, alors que le film devient presque automatiquement anachronique, en tant qu'émanation figée d'une époque. L'argument, certes, n'est pas neuf, et Flaubert comme Mallarmé en leur temps ont eu l'occasion de l'avancer, ainsi que le rappelle à nouveau Jean Ricardou¹ dans *Problèmes du nouveau roman*. Néanmoins, il procède d'une certaine conception idéaliste de la littérature, selon laquelle le texte est du côté du mental et de l'idée, ouverte et riche de virtualités, alors que l'image analogique est déterminée par son caractère concret, par son « adhérence » aux choses.

En suivant cet argumentaire, la littérature aurait tout à perdre à vouloir prendre appui sur l'image filmique ou, plus encore, à vouloir se mettre sur le même plan qu'elle. Cette image serait dépourvue de style (au sens mallarméen ou flaubertien du terme²), elle manquerait d'abstraction et de potentialités imaginatives. Dès lors, on a l'habitude de poser une radicale hétérogénéité entre texte et image, *a fortiori* entre littérature et cinéma. La critique littéraire traditionnelle, que ce soit son pôle idéaliste comme son pôle structuraliste et formaliste (Gracq rejoignant ici Ricardou !), a souvent pris acte d'une impossible conciliation entre cinéma et littérature, en valorisant du même coup celle-ci au détriment de celui-là. Nous avons vu en introduction qu'une des critiques les plus récurrentes adressées à l'encontre de certains *best-sellers* rapidement (et platement) écrits n'est-elle pas que ces livres « sont directement écrits pour le cinéma », comme « des scénarios » ? Si l'on pousse ce raisonnement à son terme (au-delà des justes remarques sur les arrière-pensées commerciales de certains « auteurs » à succès), cela revient à dire qu'un texte qui voudrait frayer avec le septième art prend le risque de se fourvoyer dans une sorte de synthèse impossible et illusoire, voire d'y perdre sa littéarité même. La modernité critique, en remettant en cause la théorie de la *mimésis*, a *de facto* invalidé la possibilité de

¹ De Flaubert, Ricardou cite un extrait d'une lettre adressée à Ernest Duplan : « Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. » De Mallarmé, ce mot : « aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur » (*Problèmes du nouveau roman, op. cit.*, p. 78-79).

² « Les volumes que le cinéma pourrait remplacer avantageusement sont, pour Mallarmé, ceux qui ne sont pas écrits. » (*Ibid.*, p. 79).

concordances entre mots et images¹ ; le cinéma – qui présente en sus le désavantage (par rapport à la peinture ou au dessin) d’avoir une origine technique et mécanique, et de s’adresser aux masses – est souvent considéré comme *l’autre* par excellence de la littérature, tout à la fois son envers et son concurrent, voire parfois son fossoyeur. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, reprenant les thèses de Maurice Blanchot dans *L’Entretien infini*, affirme ainsi que « l’image constitue la tache aveugle du langage [...] » et que « l’impasse mimétique tient moins à l’impuissance de l’imitation qu’à incompatibilité qui règle le partage entre écrire et montrer [...] »². Cette radicalité critique, fondée sur une distinction sémiotique rigoureuse entre mots et images, se retrouve dans plusieurs discours contemporains ; l’un des plus remarquables est celui de Pascal Quignard, au sein de ses *Petits traités*, dans un passage significativement intitulé « Sur les rapports que le texte et l’image n’entretiennent pas ». L’écrivain multiplie les adjectifs : mots et images sont « incommunicables », « immiscibles », « impénétrables », « séparé[s] », « insuperposables »³. La possibilité d’un rapport intersémiotique est bannie avec force, pour la simple raison que deux systèmes de signes différents ne peuvent renvoyer l’un à l’autre, et engagent des réceptions complètement différentes. Nous remarquons au passage que Quignard exemplifie cette thèse en des termes blanchotiens à travers, encore une fois, les cas de l’illustration et de l’adaptation cinématographique :

L’image est proprement « l’interdit » du dire. De là, si l’on veut conserver à cette impossibilité sa vieille et fondatrice énergie, il semble qu’on ne puisse ni lire à haute voix ni traduire en images ou en film ou en dessins ou sous une forme théâtrale quelque livre qui ait été écrit au monde. [...] Littérature et image sont immiscibles. Nombreux sont les peintres et les écrivains qui ont tenté de fondre ces deux expressions. Ce ne sont qu’erreurs.⁴

Ces propos semblent ne pas pouvoir autoriser la moindre réplique tant il est vrai que, *stricto sensu*, voir n’est pas lire, et lire n’est pas voir. Toutefois, et sans anticiper sur des analyses qui suivront, de tels arguments semblent n’envisager les rapports entre mots et images que sous le strict angle sémiotique, en ne prenant en compte ni la tradition rhétorique des figures esquissée dans le chapitre précédent (avec l’*ekphrasis* et

¹ On se rappelle ainsi des mots célèbres de Michel Foucault, sur les rapports entre peinture et langage verbal, au seuil des *Mots et les choses* : « Ils sont irréductibles l’un à l’autre : on a beau dire ce qu’on voit, ce qu’on voit ne loge jamais dans ce qu’on dit [...]. » (Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 25).

² Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « L’image dans le langage. Écriture filmique et théorie de la littérature », in *Le Temps d’une pensée. Du montage à l’esthétique plurielle*, textes réunis et présentés par Sophie Charlin, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2009, p. 284 et p. 285. Voir également, du même auteur, *Écraniques : le film du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 16.

³ Pascal Quignard, *Petits traités I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [Maeght, 1990], p. 134-135.

⁴ *Ibid.*, p. 133-134.

l'hypotypose), ni les dimensions thématique ou narrative, ni les effets pragmatiques et « imageants » que peut provoquer la lecture d'un texte. Il y a là encore dans ce « petit traité » de Quignard, placé explicitement sous l'égide de Flaubert (comme chez Ricardou) et sans doute de Blanchot, une définition de la littérature aux accents mystiques : absolue, autotélique, « sémiologiquement pure ». Si elle permet de parler d'intertextualité, cette conception implicite de la littérature interdit en revanche tout jeu intersémiotique. Nous nous demanderons ultérieurement si elle rend compte avec justesse de ce qui se trame dans de très nombreux textes contemporains.

Après ces premières considérations générales, il nous faut à présent entrer précisément dans la chronologie des rapports entre littérature et cinéma en France au XX^e siècle, afin de déterminer au final ce que l'écriture contemporaine en a retenu pour ses propres problématiques thématiques et poétiques, ainsi que ce dont elle s'est écartée. Que l'on nous pardonne par avance ce parcours « à sauts et à gambades », trajet sélectif et ne prétendant pas à l'exhaustivité : au sein de cette chronologie schématique, il s'agit avant tout de souligner ce qui est utile à notre propos.

B. DU SURRÉALISME AUX ANNÉES 1950 : ATTACHEMENTS ET REVIREMENTS

Si, dans les premières décennies du XX^e siècle, le cinéma a toujours suscité méfiance et hostilité dans les milieux lettrés académiques et institutionnalisés (Georges Duhamel et Anatole France en fournissant les exemples frappants), il a par contre vivement attiré l'attention des avant-gardes littéraires, aux premiers rangs desquelles les « pré-surréalistes » et les surréalistes – dont le jeune Louis Poirier, futur Julien Gracq, en dépit des réticences qu'il exprimera par la suite. Dès les premières années de son existence et de son développement, le cinéma a retenu l'intérêt des poètes à la recherche de nouvelles formes. Les tenants de l'Esprit Nouveau, enchantés par les mutations techniques et l'accélération des modes de vie, ont rapidement loué les potentialités du nouveau *medium*. Celui-ci représentait en effet une sorte de synthèse inespérée : issu de la technique¹,

¹ Le cinéma scelle plus exactement les « retrouvailles de l'art et de la technique », selon l'expression de Jeanne-Marie Clerc (*Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain, op. cit.*, p. 301).

travaillant sur le mouvement et la vitesse, la plasticité des formes et des êtres (le corps burlesque au premier chef), possédant une dimension populaire très forte (et l'on sait que les avant-gardes poétiques du début du siècle voulaient briser la frontière entre l'art populaire et l'art « élitiste »), partie prenante d'une esthétique du quotidien et de la merveille. Un certain nombre d'auteurs français ont ainsi, très tôt, clamé leur amour du cinéma : pour n'en rester qu'aux écrivains « en tant que tels »¹, citons Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Max Jacob, Pierre Albert-Birot, Blaise Cendrars, ou bien encore Louis Aragon, dont le premier poème publié en 1917 s'intitule « Charlot sentimental ». Quelques années plus tard, les surréalistes prennent le relais : André Breton, Philippe Soupault, Robert Desnos, Jacques Vaché, René Crevel, Antonin Artaud, Benjamin Fondane, Georges Ribemont-Dessaignes, etc. Rares sont les poètes avant-gardistes des années 1910 et 1920 qui n'ont pas écrit sur le cinéma, et qui n'ont pas cherché à intégrer, sous une forme ou une autre, ce merveilleux septième art à leur travail littéraire. L'une des preuves les plus manifestes de cet attachement profond réside dans les nombreux scénarios écrits par ces auteurs : textes hybrides, rédigés en vue d'une réalisation filmique qui, la plupart du temps, ne s'est pas produite, ils forment une étrange anthologie de récits poétiques qui mettent le langage littéraire directement en prise avec la technique cinématographique, avec un puissant rêve de cinéma. Christian Janicot a réuni plusieurs de ces textes dans sa célèbre *Anthologie du cinéma invisible*, qui fait la part belle aux trente premières années du siècle². *Le Cœur volé* de Soupault, les *Cinépôèmes* de Fondane, *Couleurs de Paris* de Delteil, *On prend les mêmes... et on recommence* de Desnos, ou bien encore *2+1=2* de Pierre Albert-Birot et *La Bréhatine* d'Apollinaire y figurent entre autres en bonne place.

Dans quelles mesures le cinéma était-il appréhendé par ces poètes de l'avant-garde littéraire ? Tout d'abord, le septième art valait pour son essentielle nouveauté et donc, conséquence logique pour ces artistes qui revendiquaient la porosité entre les modes d'expression, pour sa potentielle faculté de renouvellement des formes et des représentations en général. Face à une littérature multiséculaire et bien souvent trop conservatrice à leurs yeux, le cinéma apparaît comme l'un des moyens les plus prometteurs pour bousculer les codes et les manières d'écrire. Retenons ceci : pour les poètes de

¹ Nous employons cette expression afin de mettre de côté des personnalités marquantes comme Marcel L'Herbier, Louis Delluc et Jean Epstein, qui sont à l'origine d'une production littéraire importante, mais au sujet desquels la postérité a davantage retenu les habits de cinéastes et de théoriciens du cinéma.

² Christian Janicot (éd.), *Anthologie du cinéma invisible*, Paris, Arte Éditions – Jean-Michel Place, 1995.

l'Esprit Nouveau comme pour les surréalistes par la suite, le cinéma est avant tout envisagé, à travers ses potentialités techniques, comme l'art de l'image par excellence ; Apollinaire proclame ainsi, dans sa célèbre conférence du 26 novembre 1917, « L'Esprit nouveau et les Poètes », que « l'art populaire par excellence, le cinéma, est un livre d'images [...] »¹. C'est donc la dimension visuelle du cinéma, et non ses virtualités narratives ou thématiques, qui retient prioritairement ces auteurs, littéralement obsédés par la notion même d'image. Le cinéma devient ainsi une sorte de modèle poétique, en ce que l'image est son seul véritable moyen d'expression (n'oublions pas que le cinéma est muet jusqu'à la fin des années 1920), et qu'elle s'y déroule en de perpétuels mouvements, compositions et recompositions, apparitions et disparitions, épiphanies visuelles. Le cinéma invente des formes iconiques labiles et des manières de voir le monde qui représentent, pour ces écrivains, de formidables incitations à libérer un langage littéraire trop souvent figé et convenu à leurs yeux. Philippe Soupault écrit ainsi, en décembre 1917 :

Il appartient au créateur, au poète de se servir de cette puissance et de cette richesse jusqu'alors négligées car un nouveau serviteur est à la disposition de son imagination.²

Cette focalisation sur l'image, que le cinéma viendrait renouveler, trouve naturellement un prolongement chez les poètes surréalistes à travers les questions du rêve et de l'inconscient. Ces objets, essentiels dans le système surréaliste, vont être rapidement connectés au principe cinématographique : ce dernier peut aider à figurer les images oniriques et l'inconscient du monde. C'est Antonin Artaud qui a sans doute exprimé cette idée et cet espoir avec le plus de force, notamment dans son célèbre texte « Sorcellerie et cinéma » qui date de 1927 :

Le cinéma est essentiellement révélateur de toute une vie occulte avec laquelle il nous met directement en relation. [...] Voilà pourquoi le cinéma me semble surtout fait pour exprimer les choses de la pensée, l'intérieur de la conscience, et pas tellement par le jeu des images que par quelque chose de plus impondérable qui nous les restitue avec leur matière directe, sans interpositions, sans représentations. Le cinéma arrive à un tournant de la pensée humaine, à ce moment précis où le langage usé perd son pouvoir de symbole, où l'esprit est las du jeu des représentations. La pensée claire ne nous suffit pas.³

Pourtant, force est de constater que la littérature d'avant-garde des trente premières années du XX^e siècle n'a finalement pas véritablement rencontré le cinéma. Cette période, si l'on prend quelque recul critique, n'a pas vu se développer de rapports intersémiotiques

¹ Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les Poètes », in Pierre Caizergues et Michel Décaudin (éd.), *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 944.

² Philippe Soupault, « Note I sur le cinéma », cité par Alain et Odette Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma*, Paris, Ramsay, coll. « Poche cinéma », 1988 [Seghers, 1976], p. 17-18.

³ Antonin Artaud, « Sorcellerie et cinéma », in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1970, p. 83-84.

approfondis : certes l'on relève de nombreux articles ou courts essais, qui opèrent comme autant de proclamations ou déclarations d'intention. Mais, au final, à l'exception de quelques textes marginaux, poèmes isolés ou scénarios non-tournés, le cinéma n'est pas véritablement venu nourrir en profondeur les œuvres de l'Esprit nouveau, du Dadaïsme ou du Surréalisme. Les manifestations les plus tangibles d'une rencontre résident dans les collaborations filmiques ponctuelles (Blaise Cendrars et Abel Gance, Man Ray et Robert Desnos pour *L'Étoile de mer* en 1928, Antonin Artaud et Germaine Dulac pour *La Coquille et le clergyman*, toujours en 1928), bien plus que dans l'établissement d'une intersémiotité cinématographique dans la littérature : d'un côté les films, de l'autre les textes, sans véritable congruence. La plupart des critiques ont souligné ce rendez-vous raté ; spécialistes de la question, Alain et Odette Virmaux parlent significativement d'« échec » et de « convergence manquée »¹, Jean-Louis Leurat souligne que « la découverte du cinéma se fait pour les artistes sur un mode exalté, mais sans qu'il y ait une vraie rencontre. »² Les surréalistes eux-mêmes, à la fin des années 1920 et au début des années 1930, vont exprimer un vif désenchantement par rapport au cinéma qu'ils avaient tant chéri. Cela s'explique par le fait qu'ils envisageaient le septième art sous un angle essentiellement visuel, onirique et magique, en tant que bouleversement formel dans la sphère des représentations artistiques. Il était un instrument potentiellement *poétique*, qui pouvait leur permettre de rompre avec le réalisme honni et plus généralement avec la sage mimésis. Le fait que la très grande majorité des auteurs qui s'y sont intéressés soient avant tout des poètes, et non – ou marginalement – des romanciers, est à ce titre révélateur. En effet, l'évolution clairement narrative du cinéma à partir du milieu des années 1910 a été la cause du désamour profond qui s'est installé chez ces auteurs, et consécutivement de leur abandon. Le cinéma, à leurs yeux, basculait du côté du réalisme et de la narration, faisant une croix sur ses pouvoirs oniriques et subversifs ; il devenait un art réactionnaire, suivant en cela l'exemple du roman traditionnel et du théâtre, non plus un art de l'image mais un nouvel art du récit et de la dramaturgie. Antonin Artaud redoutait ce tournant dès 1927 :

Le cinéma brut, et pris tel qu'il est, dans l'abstrait, dégage un peu de cette atmosphère de transe éminemment favorable à certaines révélations. Le faire servir à raconter des histoires, une action extérieure, c'est se priver du meilleur de ses ressources, aller à l'encontre de son but le plus profond.³

¹ *Ibid.*, p. 31 et p. 88.

² Jean-Louis Leurat, « La rencontre capitale du cinéma et de la littérature. *Tu imagines Robinson* (Jean-Daniel Pollet, 1967) », in Jacques Aumont (dir.), *La Rencontre. Au cinéma, toujours l'inattendu arrive*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes – La Cinémathèque Française, 2007, p. 247.

³ Antonin Artaud, « Sorcellerie et cinéma », *op. cit.*, p. 83-84.

L'arrivée massive du parlant à l'orée des années 1930 ne va faire qu'entériner ce divorce et, six ans après avoir exprimé ses premières craintes, le même Artaud en prendra définitivement acte, avec regrets et colère, dans un texte intitulé « La vieillesse précoce du cinéma » :

Outre que, depuis le parlant, les élucidations de la parole arrêtent la poésie inconsciente et spontanée des images, l'illustration et le parachèvement du sens d'une image par la parole montrent les limites du cinéma. [...] On s'est vite lassé des beautés hasardeuses du cinéma.¹

Sur cette même question du tournant du cinéma parlant, André Breton parle en 1930 d'une « régression désolante vers le théâtre »². L'exaltation se mue peu à peu en une véritable méfiance, puis en un rejet net. Muriel Plana peut ainsi souligner que l'avant-garde littéraire « déplore le tournant "réaliste" du cinéma », et que « c'est le caractère narratif, dramatique et mimétique croissant du cinéma que condamnent les surréalistes [...] »³. Enfin, comme le remarque Alain et Odette Virmaux, André Breton a exclu certains membres du groupe surréaliste, comme Artaud ou Ribemont-Dessaignes, en les accusant, entre autres griefs, de participer à une industrie cinématographique commerciale et vulgaire, contraire à tout « esprit poétique »⁴.

La focalisation quasi exclusive des surréalistes sur l'aspect « poétique » du cinéma, à travers la notion d'image, et hors de toute considération thématique ou narrative, a donc abouti à une impasse. Un véritable rapport intersémiotique n'a pu voir le jour sous cet angle précis. Les causes en sont tout à la fois l'évolution naturelle de l'art cinématographique (avec le parlant et le développement de sa dimension narrative) et les exigences poétiques et imaginaires extrêmes prônées par les poètes. La divergence était donc inéluctable, entre un cinéma qui confortait son assise populaire et les revendications expérimentales et idéalistes des surréalistes. Il faut à ce sujet remarquer la contradiction qui s'est creusée au fil des ans entre l'affection initiale des écrivains pour ce nouvel art si *populaire* et une forme d'élitisme avant-gardiste croissant. Il n'est alors pas étonnant que ce qui reste de plus remarquable dans cette relation houleuse entre les poètes et le cinéma réside dans cette sorte de « proto-cinéphilie », cet attachement profond aux formes cinématographiques populaires, qui s'est exprimé chez des auteurs comme Cendrars⁵ ou

¹ Antonin Artaud, « La vieillesse précoce du cinéma », *op. cit.*, p. 105.

² Cité par Alain et Odette Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma*, *op. cit.*, p. 84.

³ Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogues des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, coll. « Amphi lettres », 2004, p. 99.

⁴ Alain et Odette Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma*, *op. cit.*, p. 86-87.

⁵ Au moment même où les surréalistes – et Breton au premier chef – vilipendent l'aspect commercial et industriel du cinéma, Blaise Cendrars traverse l'Atlantique et se rend dans le « Temple » de l'industrie cinématographique : il publie ainsi *Hollywood, la Mecque du cinéma* en 1936.

Desnos¹ : Fantômas et les *Vampires* de Louis Feuillade, Chaplin, Keaton, les burlesques, le western, le film d'aventures... Autant de personnages et de genres codifiés qui fonctionnent pour ces écrivains comme des noyaux affectifs, constitutifs d'un imaginaire cinéphilique naissant, que l'on retrouve ponctuellement, sous formes d'allusions ou de citations, dans leurs textes². C'est sans doute sur ce point, bien plus que dans les expérimentations avant-gardistes confidentielles et les déclarations d'intention idéalistes, qu'il faudra chercher une forme de continuité, dans le rapport littéraire au cinéma, entre les poètes des trois premières décennies du XX^e siècle et les écrivains contemporains de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle.

À cette première période des relations conflictuelles entre littérature et cinéma en succède une deuxième, s'étendant globalement entre les années 1930 et 1950, qui ne sera guère plus apaisée. Nous faisons le choix de ces bornes chronologiques car, en dépit de la dimension discutable inhérente à toute temporalisation, elles rendent compte d'une évolution relativement similaire des deux arts au niveau des bouleversements qu'ils connaissent : la fin progressive des avant-gardes poétiques et l'arrivée du parlant d'une part, la naissance d'une nouvelle avant-garde littéraire à la fin des années 1950 (le Nouveau Roman) ainsi que l'essor de la Nouvelle Vague et de la cinéphilie d'autre part.

Après la domination surréaliste (certes minoritaire en termes de lectorat, mais hégémonique sur le plan intellectuel), les années 1930-1950 sont marquées, en France, par le retour au premier plan littéraire des formes romanesques et théâtrales. Ce n'est donc pas vraiment un hasard si le cinéma français, avec l'arrivée du parlant, accueille des auteurs de théâtre extrêmement populaires comme Sacha Guitry et Marcel Pagnol, qui donnent la part belle aux dialogues dans leurs films. Avec un certain sens de la provocation, le second va jusqu'à affirmer que le cinéma n'est qu'un « art mineur », qui n'exprime rien en lui-même, mais qui, par ses moyens techniques de réalisation, peut se mettre au service du théâtre et lui apporter un second souffle³.

La forme romanesque reprend également ses droits par rapport aux expériences oniriques du surréalisme ; sous des directions diverses, elle tente de renouer avec la notion

¹ De Robert Desnos, nous retiendrons justement la récurrence dans ses textes de références cinématographiques, que vient emblématiser cette œuvre hybride, à mi-chemin de l'essai, du recueil d'articles et de la profession de foi poétique, qu'est *Les Rayons et les ombres* (édité par Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca, Paris, Gallimard, 1992).

² Citons ici en guise d'exemple le personnage de Plume, créé par Henri Michaux en 1930, qui est en partie inspiré de la figure de Charlot.

³ Voir à ce sujet Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma, op. cit.*, p. 30-34.

de représentation du réel, voire avec un certain réalisme, entendu comme la relation fidèle d'un rapport à la réalité. Que ce soit par la manière célinienne ou par la manière malrucienne, on remarque un même travail sur la scène ou sur la situation « à capter » par les moyens du langage. Jeanne-Marie Clerc affirme ainsi :

[...] les romanciers, eux aussi, sous la pression de l'actualité, commencent à se détourner des jeux formels et de la quête onirique pour retrouver, dans le réel, le support de fictions qui s'affichent comme de moins en moins imaginaires : avec Malraux, entre autres, le roman de l'expérience vécue renoue avec l'ambition de donner au lecteur l'illusion d'être témoin de la réalité [...].¹

La critique remarque alors un effet de parallélisme entre les deux arts sur ce point : si la littérature revient dans une certaine mesure vers une pensée de la représentation du réel, il en va de même pour le cinéma qui, grâce notamment à sa nouvelle dimension sonore, gagne en vraisemblable et en réalisme, là où le cinéma muet créait un effet de stylisation et de distanciation par rapport aux spectateurs, notamment dans le jeu accentué des acteurs.

Néanmoins, au-delà de ces réflexions et évolutions symétriques, y a-t-il des rencontres concrètes et tangibles entre les deux arts ? Du côté du cinéma, l'importance croissante accordée au scénario et aux dialogues va amener de nombreux écrivains à travailler pour le septième art, au sein duquel ils démontrent leurs talents de dramaturge et de dialoguiste : citons entre autres Nino Frank, le tandem Pierre Bost – Jean Aurenche, et bien sûr, le plus connu de tous, Jacques Prévert, qui écrira adaptations, dialogues et scénarios originaux pour les cinéastes français les plus reconnus de cette période : Marcel Carné, Jean Renoir, Jean Grémillon, Christian-Jaque, Claude Autan-Lara. Il faut également repérer la tentation cinématographique de quelques rares poètes, romanciers et dramaturges qui ont voulu passer eux-mêmes à la réalisation pendant ces années. Le cas de Jean Cocteau est sans doute le plus pérenne : il met en scène une dizaine de films entre les années 1930 et les années 1960, dont certaines grandes réussites comme *La Belle et la bête* (1946) et *Le Testament d'Orphée* (1960). Il ne faut pas oublier non plus les noms de Jean Giono et d'André Malraux, qui réalisent respectivement *Crésus* en 1960 et *L'Espoir – Sierra de Teruel* en 1945.

Le cas de ces deux auteurs est intéressant. Si André Malraux a toujours clamé sa profonde passion pour le cinéma, son incursion dans le septième art a été limitée : une seule véritable réalisation, quelques textes critiques et théoriques (avec, certes, la fameuse *Esquisse d'une psychologie du cinéma* en 1946) portant sur le cinéma, mais en très petit

¹ *Ibid.*, p. 38.

nombre, notamment par rapport aux nombreuses réflexions consacrées à la peinture et à la sculpture¹. La relation de Giono au cinéma est beaucoup plus complexe encore : très intéressé par cet art, « adapté » par son éternel rival Pagnol, il collabore à plusieurs courts-métrages, travaille à des adaptations de ses propres textes (celle du *Chant du monde*, qu'il laisse inachevée, et celle d'*Un roi sans divertissement* en 1963), met en scène *Crésus* avec Fernandel en 1960, et préside le jury du festival de Cannes en 1961². Pourtant, s'il voyait dans le cinéma une manière alternative de raconter des histoires, par rapport aux possibilités du récit littéraire, Jean Giono a manifesté très souvent une suspicion et une méfiance vis-à-vis de cet art concurrent. Comme l'écrit Jacques Mény : « "Homme de lettres" avant tout, maître du pur récit, passionné des problèmes d'écriture et de style, Giono ne cessera jamais de minimiser l'importance du cinéma dans le concert des arts, d'en nier les possibilités esthétiques au nom de son plaisir d'écrivain et de la lourdeur d'une machinerie qui ne lui semble pas pouvoir rivaliser avec la légèreté de sa plume et les subtilités infinies que permet l'agencement de deux mots. »³ Dans des termes et des arguments assez similaires à ceux de Julien Gracq, Giono a pu tenir des propos d'une grande sévérité vis-à-vis du cinéma, à ses yeux hiérarchiquement très inférieur à la littérature :

Le cinéma est très loin de moi. Ce n'est pas un art. C'est une industrie. Le combat le plus sportif, c'est encore celui qu'on livre avec de l'encre et une feuille de papier.⁴

Il n'y a aucun rapport entre une caméra et un stylo, c'est comme s'ils disaient : je préfère le baba au rhum à la locomotive. Écrire est un art, cinématographier est une industrie.⁵

Pour des raisons aussi bien poétiques que pratiques, Jean Giono a ainsi toujours placé le cinéma dans un véritable rapport de rivalité avec la littérature, y compris lors de ses propres expériences cinématographiques : le film est un présumé coupable de trahison vis-à-vis de l'œuvre écrite⁶.

¹ Dans son *Musée imaginaire*, Malraux accorde une grande importance à la photographie et aux moyens techniques de reproduction, mais davantage pour la transmission et la diffusion des chefs-d'œuvre des arts plastiques que pour la constitution d'une cinémathèque ou d'une photothèque spécifiques. C'est aussi, par exemple, les rêves de « films d'art » qu'il a formulés à plusieurs reprises. Sur ce point, voir Moncef Khémiri, *L'Esthétique de Malraux. De l'imaginaire de l'art à l'imaginaire de l'écriture*, Paris, Publications de l'ENS, coll. « Études de littérature, langue et civilisation », vol. IV, 1998, p. 50-72.

² Pour une chronologie exhaustive et détaillée, nous renvoyons au livre de Jacques Mény, *Giono et le cinéma*, Paris, J.-C. Simoën, coll. « L'illusion d'optique », 1978.

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ Cité par Jacques Mény, *ibid.*, p. 27.

⁵ « Quelques réflexions sur le cinéma » (1961), cité par Jacques Mény, *ibid.*, p. 258. Ce texte est une attaque extrêmement violente contre les « Jeunes Turcs » de la Nouvelle Vague et leur « caméra-stylo ».

⁶ Il n'y a qu'à se pencher sur les témoignages et les documents qui parlent du tournage d'*Un roi sans divertissement*, qui présentent Giono comme perpétuellement insatisfait des couleurs, lumières, acteurs ou

Malraux, Giono, mais aussi sur un versant plus expérimental et confidentiel Jean Genet (*Un chant d'amour*, 1950) ou Isidore Isou (*Traité de bave et d'éternité*, 1951) : ces écrivains ne sont que « les hommes d'un seul film » pour reprendre l'expression de Jean-Louis Leutrat¹. Au-delà de ces expériences plus que limitées, il faut surtout remarquer que le cinéma marque assez peu leur pratique littéraire en elle-même. Ni Giono ni Cocteau ne lui font une place particulière, que ce soit thématiquement ou formellement. Il semble que les réflexes de défiance que nous avons examinés précédemment subsistent. L'intérêt de ces auteurs pour la chose cinématographique semble relever davantage d'une curiosité ponctuelle et technique que d'un véritable dialogue entre deux pratiques. Au contraire, nous avons l'impression qu'ils posent une nette séparation entre travail filmique et travail littéraire ; si la littérature peut bien évidemment nourrir à l'occasion le film (le travail à partir du mythe et du merveilleux chez Cocteau par exemple, et emblématiquement les adaptations et auto-adaptations – chez Malraux, Giono, Cocteau encore), le trajet inverse n'est pratiquement pas envisagé. Aucune véritable pensée intersémiotique n'apparaît : le cinéma reste cet « autre » de la littérature. Cela est d'autant plus remarquable que le roman américain des années 1920 et 1930, dont l'écriture travaille en conscience certains motifs cinématographiques, connaît en France un vif succès. Comme nous le rappelions en introduction, l'ouvrage célèbre de Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*², qui tente d'établir l'importance du cinéma dans cette nouvelle écriture romanesque américaine (ses analyses de *Manhattan Transfer* de John Dos Passos ont eu un certain retentissement), paraît en 1948. Pourtant, du côté français, seuls certains romans d'André Malraux ont pu être considérés par la critique comme sensiblement influencés par les modalités de représentation cinématographiques : *L'Espoir* (1937) et *La Condition humaine* (1933) notamment. Dans ce dernier texte, l'attention portée aux effets de lumière, au fond sonore qui accompagne passages descriptifs ou narratifs (musique, sirènes, coups de feu et de canons, etc.), mais également les effets de montage entre les différentes scènes (l'alternance scènes d'intérieur / scènes d'extérieur), ressortissent de dispositifs

décors. Voir par exemple le dossier réuni par Mireille Sacotte, *Un roi sans divertissement de Jean Giono*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1995.

¹ Jean-Louis Leutrat, « La rencontre capitale du cinéma et de la littérature. *Tu imagines Robinson* (Jean-Daniel Pollet, 1967) », *art. cit.*, p. 250.

² Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, *op. cit.*

éminemment cinématographiques¹. Muriel Plana relève ce « désir de cinéma » au sein même de l'écriture malrucienne :

[...] le cinéma, à l'horizon de l'écriture romanesque de Malraux, influe sur son style. Le cinéma apparaît comme un fantôme de son écriture. Et, en effet, il en contamine la forme, ne serait-ce qu'en la libérant des structures classiques de composition. Il agit sur le rythme de la narration, sur la construction des phrases, sur l'extériorité du point de vue.²

Néanmoins, au-delà du cas notable de Malraux et en dépit du caractère partiel de ce rapide panorama (on aurait également pu citer des écrivains comme Roger Vailland, Jean-Paul Sartre ou Jacques Audiberti), nous croyons pouvoir affirmer qu'il n'y a pas eu de véritables relations intersémiotiques, du cinéma vers la littérature, dans ces années 1930-1950. Si l'on excepte quelques tentatives scripturales dispersées, la majorité des échanges se sont déroulés dans le sens inverse : de la littérature vers la pratique cinématographique (écriture de scénarios, critique). Pourtant, au-delà de ce constat, nous devons noter que le point de vue des écrivains sur le septième art s'est quelque peu désacralisé, par rapport aux proclamations des surréalistes qui avaient précédé. Le cinéma intéresse moins pour sa dimension potentiellement magique et onirique que pour sa manière de mener et de construire une fiction et un récit. Son tournant narratif et parlant est, à présent, globalement accepté. Toutefois, si les nouvelles possibilités narratives offertes par le cinéma intéressent vivement plusieurs écrivains et dramaturges, ces derniers préfèrent passer concrètement à la réalisation cinématographique, afin de les expérimenter, plutôt que de voir en quoi elles pourraient nourrir leur travail littéraire.

C. LE NOUVEAU ROMAN : UN INTÉRÊT FORMALISTE POUR LE CINÉMA

À la fin des années 1950, une nouvelle avant-garde littéraire voit le jour, certes bien moins constituée et organisée que le groupe surréaliste, mais tout aussi déterminante dans l'histoire des lettres en France au XX^e siècle : il s'agit bien évident du Nouveau Roman³. Si

¹ La bibliographie sur la dimension filmique de certains textes de Malraux est assez fournie. Citons ici, entre autres titres, Jean Carduner, *La Création romanesque chez Malraux*, Paris, Nizet, 1968, p. 121-126 et p. 149-167 ; Denis Marion (éd.), *Le cinéma selon André Malraux*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1996 [Seghers, 1970].

² Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma, op. cit.*, p. 129.

³ Nous précisons, même si cela est aujourd'hui connu et répété, que les romanciers qui ont participé à ce bouleversement des formes n'ont jamais formalisé leur unité dans un mouvement précis. L'étiquette « Nouveau Roman » s'est construite à travers des légitimations critiques et théoriques (les travaux de Ricardou, les colloques de Cerisy, etc.) qui ont souligné les convergences de leurs écritures. Nous continuerons pour notre part, par souci de clarté méthodologique, à parler du « Nouveau Roman », en tant que jalon isolable dans l'histoire littéraire française.

nous voulons à présent nous y arrêter, c'est qu'il représente à nos yeux un tournant pour les questions d'intersémioticité entre littérature et cinéma. En effet, le Nouveau Roman, de façon bien plus tangible que les vellétés surréalistes, va entrer en dialogue avec le cin ma¹. Nous ne voulons pas parler ici des scénarios signés par Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet ou Claude Ollier², ni de leurs réalisations effectives, ni de ces étranges « cin romans »³ écrits par le même Robbe-Grillet à la suite de ses propres films, à mi-chemin de la transcription écrite, de la novellisation et du découpage scénaristique ; tous ces éléments fonctionnent évidemment comme un arrière-plan important, qui révèle un intérêt fondamental pour l'image cinématographique, et qui, à ce titre, doivent être gardés à l'esprit⁴. Sur ces différents points, nous renvoyons à la synthèse de Claude Murcia⁵. Néanmoins, nous voulons nous focaliser ici sur les modalités de présence du cinéma dans les textes romanesques en eux-mêmes.

Nous pourrions néanmoins objecter d s à présent que bon nombre de nouveaux romanciers ont manifesté une méfiance face à la possibilité pour le texte de faire image. Les remarques de Jean Ricardou citées précédemment en sont des exemples frappants. Alain Robbe-Grillet lui-même, souvent interrogé sur la « dimension cinématographique » de ses textes, contestait farouchement cette interprétation. Au contraire, il réaffirmait avec force l'existence d'une partition absolue entre travail littéraire et travail cinématographique :

Les deux langages – du film et du livre – ont en fait si peu de rapport que les éternelles discussions sur « le roman et le cinéma » ne peuvent prétendre à plus de précision, dans les

¹ Cela a été remarqué fort tôt : d s 1962, Michel Deguy, dans un article remarquable sur Claude Simon, y fait référence : « Claude Simon et la représentation », in *Critique*, né 187, décembre 1962, p. 1011-1032.

² On pense bien évidemment aux collaborations avec Alain Resnais : *Hiroshima mon amour* (1959) et *L'Année dernière à Marienbad* (1961). Claude Ollier a coécrit le scénario d'un court-métrage, *L'Accompagnement*, avec Jacques-André Fieshi (1966) et celui d'un long-métrage, * coute voir*, réalisé par Hugo Santiago (1978). Claude Simon  cra aussi des scénarios à partir de deux de ses textes, *La Route des Flandres* et *Triptyque* ; seul le second sera réalisé en 1975, sous la forme d'un court-métrage intitulé *L'Impasse*. Robert Pinget rédige un scénario intitulé *Le Bifteck* en 1981, à partir de son texte *Quelqu'un* (1965), réalisé pour la télévision par Jean Brard. Enfin, Alain Robbe-Grillet avait également écrit en 1992 un scénario pour Michelangelo Antonioni (celui-ci devant le jouer et non le réaliser), finalement jamais tourné, et publié tout récemment : *La Forteresse* (Paris, Minuit, 2009). L'ensemble des scénarios de Robbe-Grillet a paru sous le titre *Scénarios en rose et noir* (Paris, Fayard, 2005).

³ *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit, 1961 ; *L'Immortelle*, Paris, Minuit, 1963 ; *Glissements progressifs du plaisir*, Paris, Minuit, 1974 ; *C'est Gradiva qui vous appelle*, Paris, Minuit, 2002.

⁴ « [...] cinéma et roman se sont trouvés en quelque sorte dépassés par un nouveau mode de collaboration entre les créateurs dont Robbe-Grillet ou Marguerite Duras, pour les écrivains, Alain Resnais, pour les cinéastes, offraient des exemples particulièrement significatifs : ils exprimaient l'établissement d'une sorte de relation, non plus d'influence, ni de rivalité, mais d'osmose originale entre deux moyens d'expression. » (Jeanne-Marie Clerc, « La littérature comparée devant les images modernes : cinéma, photographies, télévision », in Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p. 266).

⁵ Claude Murcia, *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma*, Paris, Nathan Université, coll. « Lettres 128 », 1998.

ressemblances ou les influences réciproques, que si l'on parlait de « musique et peinture » ou « architecture et poésie ». [...] l'image du film s'adresse à l'œil, et sa bande sonore à l'oreille. La phrase du roman passe d'abord par l'œil, mais elle ne s'adresse pas à lui [...].¹

Si mes imaginations sont langagières, je sais que ça sera un roman ; si elles me viennent en images et en sons, je sais que c'est un film.²

Nous retrouvons ici un raisonnement qui conduit à invalider *a priori* toute possibilité d'intersémiotité en elle-même, en s'appuyant sur l'opposition entre nature perceptive du film et nature intellectualiste du texte. Les arguments tiennent, du strict point de vue de la description sémiologique. Robbe-Grillet et Ricardou, principaux théoriciens du Nouveau Roman, ont défendu résolument le caractère textualiste et autotélique de ces œuvres. Le texte ne renverrait qu'à du texte, le référent est une illusion ; le livre ne donne rien à voir et rien à sentir. Par conséquent, il ne peut accéder à un quelconque caractère « cinématographique ». Pourtant, il nous semble que ces déclarations – parfois volontairement péremptoires, participant même d'un certain militantisme – ne résistent pas véritablement à la lecture de très nombreux textes du Nouveau Roman. Le cinéma y tient une place non négligeable, aussi bien comme référence que comme générateur textuel. Plus largement, et ce sera là notre point de vue central, nous estimons que le Nouveau Roman voit dans le cinéma un objet propice à des explorations formelles, qui lui permet de répondre à l'une de ses principales ambitions : remettre en cause la représentation traditionnelle, « réaliste » (« balzacienne » dirait volontiers Robbe-Grillet). Pour les nouveaux romanciers, le cinéma est cet instrument de vision (aux côtés de la photographie, de la carte postale, du dessin, ou d'autres dispositifs optiques) qui, loin de donner une image pleine et entière du réel, met au contraire en crise sa perception. En effet, alors que le Nouveau Roman s'est longtemps vu affublé du qualificatif d'« objectif », il présente souvent en réalité des points de vue extrêmement marqués, et donc partiels, insuffisants ou problématiques. Claude Simon lui-même relève cette conjonction entre la perception au cinéma et la perception dans son travail littéraire :

Je ne peux écrire mes romans qu'en précisant constamment les diverses positions qu'occupent dans l'espace le ou les narrateurs (champ de vision, distance, mobilité par rapport à la scène décrite – ou, si l'on préfère, dans un autre langage : angle de prises de vue, gros plan, plan moyen, panoramique, plan fixe, travelling, etc.). Même lorsque mon ou mes narrateurs rapportent autre chose que des scènes immédiatement vécues (par exemple, des situations, des épisodes remémorés ou imaginés), ils se trouvent toujours dans une position d'observateur aux connaissances et aux vues bornées, voyant les faits, les gestes, sous un éclairage particulier et limitatif. C'est probablement cette conception du roman,

¹ « Brèves réflexions sur le fait de décrire une scène de cinéma », *Revue d'esthétique*, t. 20, 1967, in Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, textes choisis et présentés par Olivier Corpet, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 91.

² « Entretien avec Irène Frain », *Lire*, n° 287, été 2000, in *Le Voyageur, op. cit.*, p. 581.

totalement subjective, qui m'a conduit à un mode de travail assez proche des méthodes employées dans le cinéma.¹

C'est donc à travers une réflexion sur les modalités du voir que Nouveau Roman et septième art trouvent un terrain commun. En faisant le constat d'un monde qui peut seulement être vu et non plus compris ou expliqué, les écrivains s'intéressent naturellement à cet art qui crée – et travaille sur – des visions. C'est le sens des propos de Michel Deguy :

Ce ton romanesque nous donne à méditer ceci : l'homme est devenu spectateur. [...] Ce qu'est devenu l'homme ici est tel que cela *peut* se révéler dans un art qui se conforme à, se modèle sur, l'art cinématographique ; lequel consiste dans l'exhibition de ce qui est comme image.²

À partir de là, le cinéma est convoqué sous tous ces aspects : les films en eux-mêmes, mais également les caméras, les projecteurs, les trucages, ainsi que les affiches. On trouve ainsi des affiches de films dans *Le Voyeur* et *Projet pour une révolution à New York* de Robbe-Grillet, *Leçon de choses*, *Les Corps conducteurs* et *Triptyque* de Claude Simon. La caméra, véritable « œil » mécanique, fascine Samuel Beckett³, tandis que Marguerite Duras s'intéresse au dispositif spectatoriel (notamment le « noir » de la salle et des images).

À travers l'énumération de ces divers éléments cinématographiques, nous apercevons l'intérêt essentiellement *formel* – formaliste – des nouveaux romanciers pour cet art. Le cinéma bouleverse, subvertit et crée des formes, que la description littéraire va tenter de réfléchir textuellement. Ce souci de la forme a été maintes fois souligné par ces écrivains, notamment Claude Simon, pour qui « il faut *toujours* sacrifier le signifié aux nécessités plastiques, ou, si l'on préfère, formelles [...] »⁴ Or l'auteur de *La Route des Flandres* lie précisément son intérêt pour le cinéma à cette attention formelle :

J'ai [dans ces salles] inconsciemment, emmagasiné une façon très neuve de voir le monde et les choses : travellings, panoramiques, gros-plans – par la suite « zooms ». À ce titre, je crois pouvoir dire que s'est développé en moi une double culture : d'une part, celle que l'on

¹ Claude Simon, cité par René Prédal, « Des mots et des images sur *La Route des Flandres* », cité lui-même par Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux, « Avant-propos : des mots pour le voir », in Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux (dir.), *Les Images chez Claude Simon. Des mots pour le voir, La Licorne*, n° 71, Poitiers-Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 9.

² Michel Deguy, « Claude Simon et la représentation », *art. cit.*, p. 1015.

³ « Car les pouvoirs du médium technique propre au cinéma, la caméra, ont toujours fasciné Beckett : rien d'étonnant lorsqu'on connaît, d'une part, son obsession pour l'organe oculaire – l'œil objet petit "a" – et que l'on conçoit, d'autre part, la caméra comme double de l'œil humain. Un œil prosthétique, "œil-fauve" – ou en anglais "savage eye", l'expression est de Beckett –, au regard tour à tour curieux, intrusif, voyeur ou persécuteur. » (Isabelle Ost, « Le langage de l'image : Beckett et Deleuze face aux "arts de la reproductibilité technique" », in Pierre Piret (dir.), *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007, p. 272).

⁴ « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », in « Claude Simon », *Entretiens*, n° 31, sous la direction de Marcel Séguier, Rodez, Subervie, 1972, p. 26.

m'inculquait au collège ou dans les musées où m'amenaient mes parents, d'autre part une autre, difficile à définir, à la fois conventionnelle par le fond [...] et très neuve par la forme, c'est-à-dire le traitement des images.¹

Le cinéma n'est plus cet art magique et visionnaire, virtuel créateur de surréalités, mais un outil formellement novateur, générateur d'innovations textuelles. L'exigence formaliste des nouveaux romanciers rejoint ici l'aspect technique de l'élaboration filmique, du cadrage au montage, de la sonorisation à la projection. Au sujet de Claude Simon encore, Mireille Calle-Gruber relève que l'écrivain « envisage indissociablement le domaine du roman et celui de l'expression cinématographique. Tous deux, à ses yeux, relèvent d'un même postulat : l'exigence de la forme. »²

Plus largement, dans l'esthétique du Nouveau Roman, le cinéma est l'un des moyens qui participe à la critique radicale du réalisme, de la représentation et de la narration classique. Ce processus s'enracine dans une crise plus générale du regard et de la raison, provenant entre autres du traumatisme récent de la Seconde Guerre mondiale : bouleversement des systèmes traditionnels d'explication (religieux, politiques, voire mythiques – ce que Lyotard appelait les « grands récits »³), faillite des modèles réalistes et de la mimésis, effondrement de « l'épistémologie positiviste » et des « vieilles croyances anthropomorphistes »⁴. Fonctionnant par images cadrées – et donc lacunaires –, jouant avec le temps et l'espace par le biais du montage et des mouvements d'appareil, le cinéma rompt avec une conception continue et totalisante du monde. Même dans ses manifestations les plus classiques, il donne à voir un point de vue partiel sur les choses. Les descriptions et les structures narratives du Nouveau Roman travaillent dans un sens similaire, en tentant de montrer que le monde en lui-même n'existe pas, et qu'il résulte seulement des vues singulières et incomplètes portées sur lui ; il est une surface opaque, non ordonnée *a priori*, sur laquelle glisse et se perd le regard. À l'extrême fin des *Corps conducteurs*, en décrivant ce qui semble être une maquette représentant la coupe d'un œil, Claude Simon définit ce nouveau regard porté sur les choses : « [...] la mince membrane de la rétine sur laquelle les images du monde viennent se plaquer, glisser, l'une prenant la place de l'autre. »⁵ Nous remarquons que cette phrase fait implicitement allusion au procédé du défilement des photogrammes, qui constitue la base du cinéma. Cela est

¹ « L'inattendu attendu », in Mireille Calle-Gruber (éd.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 19-20. Nous soulignons.

² *Ibid.*, p. 7.

³ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979, p. 7.

⁴ Claude Murcia, *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma, op. cit.*, p. 81.

⁵ Claude Simon, *Les Corps conducteurs*, Paris, Minuit, 1971, p. 226.

révélateur de la nature iconique de la nouvelle figuration développée par ces écrivains. Sur ce point, Catherine Rannoux et Stéphane Bikialo insistent sur le rôle central de l'image dans cette crise de la représentation littéraire que le Nouveau Roman provoque, et qui affecte aussi bien la perception des choses que les codes littéraires traditionnels :

Littérisée par le jeu de l'écphrasis ou déclencheur de l'écriture, œuvrant à l'indifférenciation de la description et de la narration, l'image n'en finit pas de brouiller les distinctions habituelles, arrachant l'écriture à l'illusion de la *représentation* : l'événementiel se fige en sa *présentation* iconique, et la description de l'image s'anime et prend une épaisseur topographique et chronologique.¹

Si ce propos concerne l'image en général, l'image cinématographique tient une grande place dans cette entreprise car elle apporte, par rapport à la peinture, la sculpture ou le dessin, les questions du montage, du mouvement (et donc de la déformation et de la reformation des structures), ainsi que celle de la sonorisation (et donc des éventuelles inadéquations ou contradictions entre les sources perceptives) : autant de paramètres qui problématisent (et critiquent) davantage la représentation littéraire traditionnelle, globalement linéaire et univoque. Yves Peyré, au sujet de Claude Simon, souligne cette particularité du cinéma par rapport aux autres formes d'images employées par le Nouveau Roman :

Le cinéma est une permanente invention de formes et d'agencement de formes. [...] Dès le départ, le film, l'art du cinéma, s'imposait d'autant plus comme paradigme qu'à la différence de la peinture et de la poésie il se présentait à la façon d'un récit, constituant du temps étiré, non concentré.²

La vaste et méthodique entreprise de démolition des aspects conventionnels du roman passe donc par l'image en général et par les images cinématographiques en particulier. De plus, celles-ci complexifient les descriptions littéraires, en mettant en cause le statut des objets et des personnages ainsi décrits. Chez Simon, Ollier et Robbe-Grillet en particulier, on ne sait jamais véritablement si l'on a affaire à la description d'un élément du monde réel, ou bien à celle de sa représentation iconique, picturale ou filmique ; l'illusion référentielle est alors ébranlée. Le Nouveau Roman joue sur l'incertitude et l'artifice³ ; le caractère en partie illusionniste et fantasmatique du dispositif cinématographique est alors implicitement convoqué dans ce jeu de chausse-trappes représentationnelles. Il n'y a plus

¹ Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux, « Avant-propos : des mots pour le voir », in Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux (dir.), *Les Images chez Claude Simon. Des mots pour le voir, op. cit.*, p. 10.

² Yves Peyré, « Recours à la différence », in Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux, *op. cit.*, p. 36.

³ « Le vrai, le faux et le faire croire sont devenus plus ou moins le sujet de toute œuvre moderne ; celle-ci, au lieu d'être un prétendu morceau de réalité, se développe en tant que réflexion sur la réalité (ou sur le peu de réalité, comme on voudra). Elle ne cherche plus à cacher son caractère nécessairement mensonger, en se présentant comme une "histoire vécue". » (Alain Robbe-Grillet, « Temps et description », in *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969 [Minuit, 1963], p. 163).

de contact direct entre sujets percevant et objets perçus : tout est désormais médiatisé, « écranisé », à la manière d'un spectacle cinématographique. Michel Deguy l'avait très tôt remarqué :

Si le roman emprunte au style du film, c'est parce que nous existons à ce régime : notre voir est devenu *esthétique* de part en part : ce que nous voyons, le ci-devant visible de la perception, l'*ex-chose*, nous le voyons par *image* de cette chose interposée. [...] Le roman expose comment la vie est vécue *comme* au cinéma, où l'ordinaire est isolé, cadré, et ainsi représenté. Le quotidien, transmuté en image, est ainsi assimilable et anéanti. Atteint seulement dans le moment où il est re-donné à voir (représenté), le réel quotidien est alors à la fois visible et irréalisé.¹

L'intersémiotique cinématographique dans le Nouveau Roman se déroule donc sous un angle formaliste et contestataire, mettant en cause *formellement* ces notions littéraires que Robbe-Grillet jugeait « périmées » dans *Pour un nouveau roman*. Le cinéma devient ici un instrument critique, paradigme visuel mettant en cause la transparence du langage et sa capacité mimétique.

Il serait vain de se lancer dans un relevé exhaustif des œuvres « néo-romanesques » qui font appel au cinéma. La liste est longue, compte-tenu du fait que ce dernier peut apparaître sous forme de références explicites, mais également comme modèle implicite sous-jacent d'une description. Les deux auteurs qui ont sans doute poussé le jeu intersémiotique le plus loin sont Claude Ollier et Claude Simon. Si le cinéma n'a jamais cessé de travaillé en profondeur toute leur œuvre, ce sont respectivement *Été indien*² et *Triptyque*³ qui en sont les exemples les plus directement évidents, en mettant en jeu dans les deux cas le tournage même d'un film (avec ses repérages chez Ollier, sa projection chez Simon). Le surgissement de l'objet cinématographique au sein du texte, dans toute son artificialité et sa « mise en scène » (titre significatif du premier roman d'Ollier en 1958), bouscule les frontières diégétiques et représentationnelles. Chaque description est alors suspecte : description d'une image filmique ou d'une scène « réelle » ? Jeu de reflets, d'illusion et de mises en abyme... : le lecteur observe l'élaboration d'un monde métamorphosé en écran, où chaque objet perd sa réalité pour devenir pure image. Les ratés du tournage et de la projection relatés dans les textes participent également à ce bouleversement général de la représentation. Claude Simon a très souvent employé le cinéma comme comparant, afin de souligner l'effondrement de ce que l'on appelait autrefois le « réel ». Le monde ainsi décrit « saute » comme une pellicule mal dévidée par

¹ Michel Deguy, « Claude Simon et la représentation », *art. cit.*, p. 1015-1016.

² Claude Ollier, *Été indien*, Paris, Flammarion, 1963.

³ Claude Simon, *Triptyque*, Paris, Minuit, 1973.

le projecteur ; bruits et images ne coïncident plus mais accusent leur inadéquation. Ainsi pouvons-nous lire dès 1958 dans *L'Herbe* le passage suivant :

[...] de sorte que ses propres paroles et elle-même, avec son maquillage, ses ongles, ses cheveux aux couleurs violentes, semblaient (comme dans un film dont la partie sonore serait mal synchronisée avec le déroulement des images, les personnages parlant alors avant ou après leur bouche, comme à côté de leur bouche pour ainsi dire, agissant à côté de leurs corps), semblaient participer de cette même irréalité, sans doute parce que le propre de la réalité est de nous paraître irréalité, incohérente [...].¹

De même, dans *Le Palace*, nous repérons des comparaisons similaires, attestant d'un brouillage des repères et d'un vacillement des niveaux de perceptions :

[...] l'Italien traçait maintenant une série de courtes flèches [...] chacune trop différente de la précédente pour qu'il fût possible d'établir entre elles un élément de continuité (comme par exemple, sur une pellicule de film où la position d'un bras ne varie, d'une image à l'autre, qu'imperceptiblement) [...].²

[...] (l'étudiant ne l'écoutant plus – mais apparemment l'Italien (ou la voix) ne s'en souciait pas, et continuant – quoiqu'il ne pût s'empêcher de l'entendre, de sorte que plus tard il devait se rappeler le tout (images et paroles) courant en quelque sorte parallèlement, comme dans ces films où une voix invisible dit un texte sans rapport avec la suite des images qui défilent :) [...].³

Ce genre de procédés métaphoriques ou comparatifs est très fréquent chez Simon (nous en trouvons des exemples dans *La Route des Flandres*, *Leçon de choses*, *Les Corps conducteurs*, etc., jusqu'aux *Georgiques* et au *Jardin des plantes*⁴) comme chez Ollier. Bien plus que de simples images, ce sont les révélateurs d'un nouveau traitement de la visualité dans la littérature, fondé sur la non-continuité, la désorientation spatio-temporelle et l'illusion : autant de paramètres que l'art cinématographique emblématise aux yeux des nouveaux romanciers. Robert Pinget, pourtant bien plus intéressé par le théâtre et la radio que par le cinéma, n'hésite pas à employer de façon litannique, dans son texte *Cette voix*, deux expressions issues du vocabulaire cinématographique : « Coupez » et « Manque un raccord »⁵. Leur choix est significatif : elles dénoncent la facticité d'une narration pleine et entière, en soulignant le caractère asyndétique et aporétique de toute représentation et de tout récit. La narration chez Pinget procède ainsi par ruptures et « coupes » ; par le truchement de techniques cinématographiques (montage, découpage), elle désigne ses

¹ Claude Simon, *L'Herbe*, Paris, Minuit, 1958, p. 99.

² Claude Simon, *Le Palace*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1971 [Minuit, 1962], p. 53-54.

³ *Ibid.*, p. 68-69.

⁴ La question du cinéma chez Claude Simon a déjà été abondamment étudiée. Nous nous permettons de renvoyer à ces nombreux travaux. Citons, exemplairement, *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, édités par Mireille Calle-Gruber (*op. cit.*) et les essais de Bérénice Bonhomme : *Claude Simon, l'écriture cinématographique* (Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2005) et *Claude Simon. Une écriture en cinéma* (Berne, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », 2010). Rappelons que *Le Jardin des plantes* se clôt sur le découpage technique d'une adaptation prévue de *La Route des Flandres*.

⁵ Robert Pinget, *Cette voix*, Paris, Minuit, 1975. On note presque une vingtaine d'occurrences de l'expression « Manque un raccord » et treize fois l'impératif « Coupez ».

propres manques, son incomplétude fondamentale. Nous retrouvons une utilisation similaire de la successivité problématique des plans et du montage cinématographique dans certains textes de Jean Thibaudeau, notamment *Une cérémonie royale*¹ et *L'Amérique : roman*². Chez Alain Robbe-Grillet, le cinéma est moins explicitement présent que chez Ollier ou Simon ; il est néanmoins bel et bien convoqué, sous la forme d'allusions, d'arrière-plan para-culturel (films d'horreur, cinéma pornographique, films de série B, codes génériques)³ et dans l'organisation des descriptions (importance des cadres, du déplacement des regards, de l'organisation de la lumière, de l'arrière-fond sonore). Une fois de plus, cela conduit le lecteur à un sentiment d'indécision quant au statut ontologique de tel ou tel fait relaté, comme dans cet extrait de *La Maison de rendez-vous* :

Les deux hommes traversent ensuite le salon où les derniers invités semblent avoir été oubliés par petits groupes irrésolus ; et sans doute se séparent-ils presque aussitôt, puisque la scène suivante montre le plus grand des deux [...] debout près d'une des larges baies aux rideaux fermés, en conversation avec cette jeune femme blonde dont le prénom est Lauren [...]. Dans la scène suivante, ils sont en train de gravir l'immense escalier d'apparat [...].⁴

Alors que nous pensons être dans le récit d'une réception mondaine, l'intrusion du vocabulaire cinématographique (« scène »), spectatorial (« montre », « sont en train de »), et du procédé du montage (à travers la successivité : « scène suivante ») le transforme en description d'une séquence filmique qu'un spectateur pourrait faire depuis son fauteuil de cinéma. Ce que l'on pensait être une scène « réelle » devient une image ; l'illusion référentielle est alors dénoncée. Le cinéma devient un outil métatextuel, qui réfléchit et commente les enjeux de cette modernité littéraire d'après-guerre.

Pour résumer, nous dirons que le Nouveau Roman, de la fin des années 1950 à la fin des années 1970, a tenté de véritables expérimentations intersémiotiques. Au-delà des œuvres hybrides (scénarios, ciné-romans, « texte-théâtre-film » durassien⁵) et des diverses collaborations ou réalisations, ce sont les textes *en eux-mêmes* qui dialoguent plus ou moins explicitement avec le cinéma. Claude Simon, Claude Ollier, Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet ou Jean Thibaudeau ont vu dans le septième art un instrument critique

¹ Jean Thibaudeau, *Une cérémonie royale*, Paris, Minuit, 1960.

² Jean Thibaudeau, *L'Amérique : roman*, Paris, Flammarion, coll. « Digraphe », 1979.

³ *Projet pour une révolution à New York* (Paris, Minuit, 1970) est un bon exemple de cet assemblage para-culturel qui donne une large place au cinéma ; le texte est constitué de « [...] séquences pastichant le film de série noire américaine, de peinture *ready made*, utilisant les schèmes du polar, du roman pornographique, de la B.D., les éléments d'affichage publicitaire, les techniques du peep-show, du film d'horreur, du feuilleton [...] » (Mireille Calle-Gruber, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle ou Les repentirs de la littérature*, Paris, Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2001, p. 101).

⁴ Alain Robbe-Grillet, *La Maison de rendez-vous*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972 [Minuit, 1965], p. 83-84. Nous soulignons.

⁵ *India Song* (Paris, Gallimard, 1973) est sous-titré « Texte, théâtre, film » et peut virtuellement passer d'un *medium* à l'autre.

efficace pour leurs propres recherches textuelles, minant les notions de représentation et de réalisme en littérature. Les surréalistes se focalisaient la dimension onirique et créatrice de l'image filmique ; un auteur comme Malraux tentait de structurer des « scènes » romanesques à la manière de celles d'un film, pour créer une émotion et un « effet de présence » similaires à ceux provoqués par la projection cinématographique ; bien loin de vouloir aboutir à un quelconque « effet de présence » (illusoire selon eux), les nouveaux romanciers, s'intéressent davantage au cinéma comme dispositif expérimental et formel. Montage, cadrage, sonorisation ou découpage : autant de procédés cinématographiques qui investissent la fiction littéraire et la subvertissent, en montrant l'aspect morcelé et lacunaire, disruptif et hétérogène.

Même si nous n'avons pu que survoler la complexité des rapports entre cinéma et littérature pour le Nouveau Roman, nous pouvons d'ores-et-déjà remarquer que ce dernier a posé des jalons importants pour notre problématique. Sans anticiper outre mesure sur nos analyses ultérieures, force est de constater que la littérature française contemporaine est en partie issue du Nouveau Roman, notamment pour ce qui est de sa dimension critique et de sa remise en cause des illusions romanesques. Cet héritage, parfois conflictuel, concerne également la question intersémiotique : le cinéma est toujours un outil critique qui questionne la représentation littéraire et nous relevons une continuité dans son utilisation formelle sur les plans narratifs et descriptifs. Néanmoins, nous devons également souligner les ruptures et les changements qui sont apparus au terme de l'effervescence avant-gardiste du Nouveau Roman, notamment à travers la question de la reconquête d'une certaine narrativité, comme celles du sujet, de la mémoire, de la perte. Une œuvre comme celle de Claude Simon, qui travaille abondamment le cinéma, est exemplaire de cette évolution : si des textes comme *Les Corps conducteurs* ou *Triptyque* introduisent en leur sein le cinéma pour réaliser des expérimentations formelles très ardues, les dernières œuvres des années 1980-1990 n'hésitent pas à relier la question du septième art à des problématiques existentielles et référentielles (voire plus explicitement autobiographiques) : le souvenir, la trace, l'enfance, la mélancolie, etc. Il en va de même chez Claude Ollier qui, sans renoncer à la description littéraire de dispositifs optiques complexes (la mystérieuse projection dans *Wanderlust et les oxycèdres*¹) et à ses réflexions

¹ Claude Ollier, *Wanderlust et les oxycèdres*, Paris, P.O.L, 2000, p. 33 et suivantes.

sur la fiction, publie en 1981 ses *Souvenirs écran* qui intriquent fiction cinématographique, mythe et enfance¹.

Toutefois, avant d'en venir directement à notre contemporanéité littéraire, nous postulerons l'existence de « figures de transition » qui, à côté des avant-gardes littéraires versées principalement dans la recherche formaliste, ont développé un rapport original au cinéma, affectif et cinéphilique, et en ont nourri leurs textes.

D. LES INITIATEURS D'UNE CINÉPHILIE LITTÉRAIRE – QUENEAU, PEREC ET MANCHETTE

Dans la généalogie que nous voulons constituer, il nous a paru nécessaire d'évoquer enfin quelques noms d'écrivains qui se situent relativement en marge des lignes précédemment exposées. Ne manifestant ni suspicion, ni rejet, ni sentiment ambivalent d'aucune sorte vis-à-vis du cinéma, ne voyant en lui ni un utopique art libérateur et magique, ni un instrument essentiellement formel et intellectuel, ils l'ont avant tout considéré comme une pratique artistique à part entière, intellectuellement et émotionnellement fascinante. Ils l'ont surtout abordé en tant que spectateurs plus ou moins éclairés, plus ou moins compulsifs et maniaques, suivant en cela la cinéphilie française naissante aux tournants des années 1950-1960. Le cinéma, trop marginalisé selon eux dans les discours du monde littéraire (y compris par ceux qui s'y intéressaient – souvenons-nous de Giono, Gracq, Ricardou, Robbe-Grillet...), leur est apparu comme une source inépuisable de fictions d'une dignité égale à celle fournie par la bibliothèque multiséculaire. Non seulement sa dimension populaire n'est pas gommée ou méprisée, mais elle est au contraire soulignée, à rebours des goûts et des tentatives cinématographiques qui ont été ceux d'une partie des surréalistes et surtout des nouveaux romanciers. Quand Alain Robbe-Grillet ou Marguerite Duras conspuent le cinéma narratif, qu'il soit hollywoodien ou français, en tant que résurgence d'un modèle réaliste conservateur et dépassé, certains écrivains vont défendre les films classiques ou les films de genre. Nous devons en effet remarquer que le cinéma fait partie au premier chef de cette « contre-culture » pour la reconnaissance de laquelle ils militent activement, aussi bien à travers des textes critiques, des essais et des entretiens, qu'à travers leur œuvre

¹ Claude Ollier, *Souvenirs écran*, *op. cit.*

romanesque : nous parlons du cinéma comme nous pourrions parler ici du jazz, de la bande-dessinée, de la chanson, voire de la paralittérature elle-même. Cette reconnaissance du cinéma en tant qu'art s'accompagne de la construction d'un rapport *intime* avec lui, qui engage une inscription identitaire : il est un lieu d'élections et de rejets, de positionnements singuliers comme collectifs. Totalement intégré dans le quotidien, pierre angulaire d'une culture à égalité avec la littérature, la musique ou les beaux-arts, le cinéma fait parler et, par conséquent, *fait écrire*. L'intrication du septième art au cœur même de la constitution culturelle et affective d'un écrivain conduit naturellement ce dernier à le faire jouer dans son propre travail littéraire, au-delà de toute méfiance et de tout radicalisme sémiologique, sur un mode non exclusivement formaliste ou, irait-on jusqu'à dire, techniciste. Nous aimerions examiner les trois noms qui nous semblent représentatifs de cette appréhension particulière du cinéma : Raymond Queneau, Jean-Patrick Manchette et Georges Perec.

Les rapports de Raymond Queneau (1903-1976) avec le cinéma ont été à plusieurs reprises soulignés. Sa « filmographie » est loin d'être anecdotique : il est l'auteur du malicieux poème en alexandrins qui accompagne les images d'Alain Resnais pour le court-métrage *Le Chant du styrène* (1958), mais également celui de plusieurs scénarios et adaptations ; citons principalement *Monsieur Ripois* (1954) de René Clément, *La Mort en ce jardin* (1956) de Luis Buñuel, *Un couple* (1960) de Jean-Pierre Mocky, ainsi que *Le Dimanche de la vie* (1967) de Jean Herman, le futur Jean Vautrin en littérature, et *On est toujours trop bon avec les femmes* (1971) réalisé par Michel Boisrond (ces deux derniers étant adaptés de ses propres textes – le second publié sous son pseudonyme de Sally Mara). Toutefois, c'est surtout pour la place non négligeable du cinéma dans son œuvre littéraire que nous retiendrons ici son nom.

Dès sa jeunesse et son adolescence, le cinéma a été une véritable passion pour l'auteur de *Zazie dans le métro*. Il suffit de feuilleter ses premiers journaux¹ pour s'apercevoir que la séance de cinéma tient une place remarquable parmi les multiples éléments suscitant sa curiosité. Dans son premier roman, *Le Chiendent* (1933), Queneau considère le cinéma comme une pratique quotidienne, pourvoyeuse de divertissement, de rêves et d'émotions. *Les Enfants du limon* (1938) poursuivent dans cette veine ; le cinéma devient un objet de conversation pour les personnages, notamment à travers de savoureux

¹ Raymond Queneau, « Journal du Havre. 1914-1920 », et « Le journal d'un jeune homme pauvre. 1920-1927 », in *Journaux. 1914-1965*, édités par Anne-Isabelle Queneau, Paris, Gallimard, 1996.

débats sur la rivalité cinéma muet/cinéma parlant¹ – de la part de Queneau qui revendique pour une part l'héritage surréaliste, nous y verrons volontiers la reprise ironique des anathèmes lancés par le groupe de Breton contre le film sonore. L'écrivain met en scène le cinéma comme un objet culturel à part entière, qui nourrit profondément les discours et les identités :

Pandroche conservait de la médiocrité de ses origines l'habitude de ne devenir brillant qu'après bibition de quelques verres de vin. Sa verve naquit juste au moment où s'épuisait le stock commun de littérature, de théâtre et de cinéma.²

Ce qui est intéressant dans cette courte citation, c'est précisément la brève énumération finale, qui met sur le même plan, à égalité, les deux arts multiséculaires du discours et le dernier-né cinématographique. Tous font partie du même « stock commun », qui sert de socle aux conversations banales et sans importance comme aux discussions intellectuelles de haut vol.

Dans une filiation clairement surréaliste, le cinéma entretient pour Queneau un rapport étroit avec le rêve (notion dont on connaît l'importance majeure pour lui) : à la fois générateur mais aussi similaire d'un point de vue esthétique et visuel. Toutefois, et contrairement aux surréalistes, la dimension onirique du film n'est pas incompatible avec le grand cinéma narratif populaire ; chez Queneau, la pensée d'une « cinémathèque » personnelle et collective est bien présente, au-delà de tout avant-gardisme radical. Si, dans sa pratique littéraire, le cinéma est un procédé formel et narratif qui met en jeu le rêve, l'artifice, les rapports entre le virtuel et le réel³ (Queneau faisant ici jonction entre surréalisme et Nouveau Roman !), il ne se coupe jamais de la référence et de l'allusion, ainsi que du pur plaisir spectatoriel que l'écran suscite. C'est sans doute dans *Loin du Rueil*⁴ que cela est le plus poussé ; ce roman publié en 1944 narre la transformation de Jacques L'Aumône en James Charity, vedette de westerns. Le cinéma y est le support des rêves ; il multiplie les niveaux d'existence ; sur l'écran, cette « peau des rêves » (le titre initialement prévu par Queneau), défilent les vies imaginaires des personnages. Le

¹ Raymond Queneau, *Les Enfants du limon*, in Henri Godard (éd.), *Œuvres complètes II (Romans I)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 [1938], p. 640.

² *Ibid.*, p. 798.

³ « La projection cinématographique donnant lieu à une illusion optique est tout indiquée pour métaphoriser le pouvoir du rêve, l'homme en général et le lecteur de ce roman en particulier [*Loin de Rueil*] n'étant jamais assuré de l'authenticité de ce genre de spectacle. Mais si cette vision tremblante matérialisée sur une toile tendue reste du domaine du virtuel sensible, elle a pour autant une influence psychologique déterminante, plus effective que maint stimulant tangible. » (Frank Wilhem, « Queneau fait son cinéma dans *Loin de Rueil* », in Daniel Delbreil et Astrid Bouygues (dir.), « Raymond Queneau et les spectacles », *Les Amis de Valentin Brû* n° 28-31 ; *Formules* n° 8, Noésis, 2003-2004, p. 251).

⁴ Raymond Queneau, *Loin du Rueil*, in Henri Godard (éd.), *Œuvres complètes III (Romans II)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 [1944].

septième art est envisagé sous l'angle de sa réception ; la salle devient un lieu de désir et d'élection pour les individualités qui s'y trouvent, un lieu de plaisirs coupables :

- Oui ppa. Il y va deux fois par semaine.
- Des Cigales ?
- oui ppa. Et ça lui plaît beaucoup par-dessus le marché. Ce qu'il préfère c'est les films du farouest et après, ceux où l'on montre un beau crime bien sanglant. Il me l'a dit.
- Hé bien ! Je n'aurais jamais cru ça de Des Cigales.¹

Onirisme et films de genre classiques ne sont donc pas incompatibles ; ils rendent compte d'une profonde affection populaire et d'une volonté d'appréhender le cinéma par son versant spectatorial. Jean-Pierre Martin a étudié cela dans un article intitulé « Le spectacle est dans la salle »². Le film est tour à tour reflet, écho, miroir du sujet dans l'instant de sa projection, mais également bien après, dans le souvenir qu'il fait naître. Dans les romans comme dans les journaux de Queneau, il s'inscrit dans une mémoire ; associé à l'enfance et plus généralement au passé, il provoque euphorie aussi bien que mélancolie :

Le spectacle est dans la salle, mais aussi dans l'enceinte de la mémoire. Le cinématographe dans le roman de Queneau, la séance de cinéma reconvertie en scène romanesque, c'est une recherche du temps perdu. Du côté du Kursaal. [...] Dans un article qui date de 1945, à propos d'un livre de Nicole Vedrès, *Images du cinéma français*, Queneau évoque cette mémoire affective du cinéma : « Pour ceux qui, comme moi, [...] fréquentent assidûment les salles obscures au moins trois fois par semaine depuis plus de trente-cinq ans, il y a émotion supplémentaire à remémorer des films tels que *Les Vampires*, *Fantomas* [*sic*] ou le *Voyage dans la lune*, que j'ai vus dans toute leur nouveauté et toute leur fraîcheur. »³

Ce que Jean-Pierre Martin pointe à travers ces réflexions, c'est une sensibilité pré-cinéphilique qui émerge à travers l'écriture. La référence au cinéma selon Queneau, qu'elle soit exacte, inventée, mélancolique ou ironique, induit un dialogue intersémiotique original ; c'est tout une « contre-culture » qui investit ainsi le texte :

Dans cette mémoire du cinéma muet-parlant, se loge un des secrets de son écriture : la salle du cinématographe a été la chambre noire de son imagination, le lieu idéal, utopique, synchrétique, comique, d'une histoire présente et abolie, d'une encyclopédie en acte, d'un roman de langues, de bruitages, de rumeurs et de pâmements.⁴

À travers l'œuvre littéraire de Queneau, nous pouvons donc lire, avec une importance inédite selon nous, non seulement une empreinte formelle et narrative laissée par le cinéma, mais également une empreinte thématique et référentielle, que nous

¹ *Ibid.*, p. 47.

² Jean-Pierre Martin, « Le spectacle est dans la salle », in « Raymond Queneau et les spectacles », *op. cit.*, p. 263-269.

³ *Ibid.*, p. 266. Le Kursaal était l'une des salles que fréquentait le jeune Queneau au Havre.

⁴ *Ibid.*, p. 269.

retrouverons plus tard chez Georges Perec et dans une grande partie de la littérature contemporaine.

Georges Perec justement. C'est le second auteur que nous souhaiterions citer ici. Qu'il vienne après celui de Queneau est logique, tant l'on connaît les connexions intimes entre les deux œuvres, au-delà de la commune appartenance à l'OULIPO. Si Queneau a été l'un des écrivains qui assumait le plus sa cinéphilie, quelques vingt années avant l'apparition et l'essor du terme, Georges Perec (1936-1982) nous semble être véritablement l'écrivain de la cinéphilie « officielle » naissante, à l'orée des années 1960. Comme son prédécesseur, il a eu très tôt une passion dévorante pour le cinéma qui a duré de nombreuses années¹. Sa correspondance avec son ami Jacques Lederer² témoigne avec éclat de cette boulimie filmique – plusieurs films par semaines, voire par jour, telle est la consommation moyenne de l'aspirant écrivain de la fin des années 1940 jusqu'à la fin des années 1960. Il faut néanmoins préciser que cela était tout à fait courant pour les membres de sa génération et de sa catégorie socioculturelle – pour simplifier, la petite bourgeoisie intellectuelle parisienne. Si nous nous focalisons à présent sur les traces que cette passion a laissées dans les textes eux-mêmes, le moment décisif à nos yeux se produit dès le premier roman publié de Perec, *Les Choses*³, à la fin du quatrième chapitre :

Il y avait, surtout, le cinéma. Et c'était sans doute le seul domaine où leur sensibilité avait tout appris. Ils n'y devaient rien à des modèles. Ils appartenaient, de par leur âge, de par leur formation, à cette première génération pour laquelle le cinéma fut, plus qu'un art, une évidence ; ils l'avaient toujours connu, et non pas comme forme balbutiante, mais d'emblée avec ses chefs-d'œuvre, sa mythologie. Il leur semblait parfois qu'ils avaient grandi avec lui, et qu'ils le comprenaient mieux que personne avant eux n'avait su le comprendre.

Ils étaient cinéphiles. C'était leur passion première ; ils s'y adonnaient chaque soir, ou presque. Ils aimaient les images, pour peu qu'elles soient belles, qu'elles les entraînent, les ravissent, les fascinent.⁴

Ce passage célèbre est remarquable à plus d'un titre. Profession de foi explicite d'une posture cinéophile, il est tout à la fois le portrait d'une génération indissolublement

¹ Cette passion, on le sait, a pu se muer en « pratique ». Perec a ainsi co-réalisé avec Bernard Queysanne *Un homme qui dort* (1974), à partir de son propre texte, mais aussi les *Récits d'Ellis Island* co-réalisé avec Robert Bober. Il a également écrit les dialogues de *Série noire* d'Alain Corneau (1979). Sur les rapports de Perec avec le cinéma, signalons le neuvième numéro des *Cahiers Georges Perec*, dirigés par Cécile de Bary et consacrés au « Cinématographe » (Bordeaux, Le Castor astral, 2006), ainsi que le précieux article de Matthieu Rémy, « Une écriture cinématographique ? Perec, Echenoz, Modiano », in Lise Sabourin (dir.), *Conversations entre les Muses*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006, p. 205-218.

² « *Cher, très cher, admirable et charmant ami...* ». Correspondance Georges Perec – Jacques Lederer (1956-1961), Paris, Flammarion, 1997.

³ Georges Perec, *Les Choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Julliard, coll. « 10/18 – domaine français », 2006 [1965].

⁴ *Ibid.*, p. 52.

liée au cinéma et celui, en creux, d'un écrivain qui, en s'identifiant pour une fois à ses protagonistes, Jérôme et Sylvie¹, affirme la place déterminante du septième art dans sa formation culturelle et intellectuelle. De plus, au sein d'un roman qui met en scène la prédominance des stéréotypes et l'aspect pavlovien des comportements, les lignes consacrées au cinéma font significativement figure d'exception, en ce qu'elles relatent l'un des seuls domaines où s'exerce une indépendance d'esprit et de jugement de la part des deux personnages. Il ne faut pas sous-estimer ici l'importance de ce passage en ce qui concerne l'affirmation de *l'évidence* du cinéma au sein du champ culturel. Si *Les Choses*, comme les œuvres ultérieures de Perec, manifestent une intertextualité livresque foisonnante (Flaubert au premier chef), le cinéma n'est pas en reste dans ce réseau de renvois, de micro-plagiats et d'inter-écritures. De manière bien plus prononcée que chez Queneau, cette présence passe par les biais de l'allusion et de la référence extratextuelles² ; l'encyclopédie culturelle qui nourrit le texte littéraire contient désormais le cinéma. Si ce dernier peut intervenir comme schème formel (souvenons de cet « œil [qui] glisserait » dans l'incipit des *Choses*, possible transposition scripturale d'un lent panoramique latéral³), l'aspect référentiel n'est plus quantité négligeable. Georges Perec, très critique vis-à-vis du formalisme du Nouveau Roman qui lui est contemporain, marque ici, sur ce point, sa différence ; et la pique contre Robbe-Grillet dans ce même passage des *Choses* prend une dimension significative :

¹ Le narrateur maintient tout au long du roman une distance avec ses deux personnages, par le biais de divers procédés stylistiques, au premier rang desquels l'ironie. Or il nous semble que ce passage fait exception en marquant une complicité, que nous pouvons lire par exemple dans cette remarque incidente : « Ils n'étaient ni trop sectaires, comme ces esprits obtus qui ne jurent que par un seul Eisenstein, Buñuel, ou Antonioni, ou encore – il faut de tout pour faire un monde – Carné, Vidor, Aldrich ou Hitchcock [...] ». (*Ibid.*, p. 52. Nous soulignons) Le discours axiologiquement marqué du narrateur ne s'exerce pas, pour une fois, aux dépens de Jérôme et Sylvie ; il reflète une discrète mais ferme prise de position cinéphile, comme si la discussion passionnée sur la grandeur de tel cinéaste l'emportait ici sur le fil de la narration à proprement parler. Enfin, faisons allègrement fi des prudences narratologiques de base : ici, Perec et le narrateur ne font qu'un, et c'est selon nous l'auteur lui-même qui exprime ses goûts cinématographiques.

² Il n'y a pas que dans *Les Choses* que nous relevons des références filmiques : nous en décelons régulièrement tout au long de l'œuvre, notamment dans *La Disparition*, *W ou le souvenir d'enfance*, *Espèces d'espaces* ou *La Vie mode d'emploi*, et bien sûr dans le « Dictionnaire des cinéastes » de *Vœux* (Paris, Seuil, « La Bibliothèque du XXème siècle, 1989, p. 129-147). Nous pourrions ajouter les nombreuses définitions de mots croisés ayant trait au cinéma, ainsi que le court texte intitulé « J'aime, je n'aime pas », publié dans la revue *L'Arc*, n° 76, 1979, repris chez Inculte en 2005.

³ *Les Choses*, *op. cit.*, p. 9. Perec signalera un exemple similaire dans *La Vie mode d'emploi* (1978) : « Il y a des côtés cinématographiques de la narration, des sortes de travellings avant : ainsi, un petit garçon, sur une marche de l'escalier, lit *Le Journal de Tintin* ; la caméra s'avance, et insère dans le livre l'histoire qu'il est en train de lire. » (Georges Perec, *Entretiens et conférences ; Volume I (1965-1978)*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., 2003, p. 238).

Ils avaient une forte prévention contre le cinéma dit sérieux, qui leur faisait trouver plus belles encore les œuvres que ce qualificatif ne suffisait pas à rendre vaines (mais tout de même, disaient-ils, et ils avaient raison, *Marienbad*, quelle merde !) [...].¹

Hasardons l'hypothèse que ce ne sont pas seulement les expériences filmiques des avant-gardes littéraires qui sont visées (Percé admire d'ailleurs l'autre œuvre-phare de ce courant, *Hiroshima mon amour* de Resnais et Duras), mais plus largement les postures excessivement formalistes et intellectualistes du Nouveau Roman, ainsi que son élitisme culturel ; la cinéphilie perequienne, que l'on perçoit dans les textes, se nourrit de films et de genres populaires : westerns, comédies musicales, comédies, films noirs et polars, etc. L'âge d'or hollywoodien des années 1940-1950 se présente comme un trésor inépuisable², à égalité avec les grands films muets ou le cinéma d'auteur plus confidentiel.

D'autre part, ces références continues au cinéma dans les textes de Percé se manifestent majoritairement sous un angle spectatorial et mémoriel : les personnages et les narrateurs de son œuvre se souviennent des films qu'ils ont vus ; le cinéma est lié au passé et fonctionne selon le paradigme de la trace ou de l'empreinte. Cela est présent dès *Les Choses* :

[...] ces aventures étonnantes, gonflées d'envolées lyriques, d'images somptueuses, de beautés fulgurantes et presque inexplicables, qu'étaient, par exemple – ils s'en souvenaient toujours – *Lola, La Croisée des destins, Les Ensorcelés, Écrit sur du vent*.³

Mais c'est surtout dans les célèbres *Je me souviens*⁴, sur lesquels nous reviendrons dans le chapitre X, que ce rapport entre cinéma et mémoire, construit par le texte, prend toute son importance. Sur un strict plan numérique, nous nous apercevons que près d'un souvenir sur cinq concerne le cinéma, sous toutes ses déclinaisons (films, acteurs et actrices, réalisateurs, noms de salles, etc.). Or nous savons que *Je me souviens* introduit une connivence entre le « je » du narrateur et les propres souvenirs des lecteurs. Chaque élément égrené au fil du texte se voit investi d'une puissance d'évocation qui résonne pour tout le monde. À travers les très nombreuses références cinématographiques de cette

¹ *Ibid.*, p. 53. Nous soulignons.

² Citons à titre d'exemples deux articles rédigés par Percé : « Évidence du western » (1966), « Cyd Charisse m'était contée » (1978), in Georges Percé, *Entretiens et conférences ; Volume I (1965-1978)*, op. cit. L'écrivain a souvent déclaré sa passion pour ce cinéma populaire et classique : « J'aime le cinéma qui se faisait à l'époque où je l'ai découvert, c'est-à-dire le cinéma américain des années cinquante : les westerns, les comédies américaines, les comédies musicales, les « mélos flamboyants » (Sirk, Minelli), les thrillers, les films de cape et d'épée, etc. » (*Entretiens et conférences ; Volume II (1979-1981)*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., 2003, p. 100). Nous renvoyons enfin au document transmis par Paulette Percé pour le dossier consacré aux *Choses* et à *Un homme qui dort*, dans la revue *Roman 20/50* : il s'agit des « Films vus par Georges Percé pendant la composition des *Choses* (août 1963-mars 1965) » (in Florence de Chalonge et Christelle Reggiani (dir.), Dossier « Georges Percé. *Les Choses* et *Un homme qui dort* », *Roman 20-50*, n° 51, juin 2011, p. 39-58).

³ *Ibid.*, p. 53. Nous soulignons.

⁴ Georges Percé, *Je me souviens*, Paris, Hachette, coll. « P.O.L », 1978.

« autobiographie collective », Perec démontre que le souvenir de cinéma est concomitamment intime et collectif, sésame mémoriel d'un individu comme de toute une génération. Comme nous le verrons ultérieurement, de nombreux écrivains contemporains ont utilisé la référence au cinéma dans un but similaire. Nous pouvons alors affirmer que, pour ce qui est de l'avènement des rapports intersémiotiques contemporains entre littérature et cinéma, Georges Perec a été un jalon décisif. Sans parler d'un initiateur au sens strict du terme, il peut être considéré rétrospectivement comme un précurseur, celui qui a inauguré une certaine relation littéraire au cinéma, relation plus ou moins inconsciemment prolongée depuis près de trente années dans la littérature française¹.

Dans le prolongement de ces deux auteurs, chez qui la référence cinématographique acquiert un véritable rôle, nous voudrions enfin faire place à une dernière figure d'écrivain qu'il nous paraît important de citer, même si son influence concrète sur la littérature contemporaine est plus marginale que celle de l'auteur des *Choses* : il s'agit de Jean-Patrick Manchette (1942-1995). Chroniqueur, traducteur et essayiste, mais avant tout célèbre auteur de polars et de romans noirs, il est l'écrivain emblématique du tournant politique que prennent ces genres dans les années 1970. Manchette a connu lui aussi de plain-pied la vague cinéphilique des années 1960 et 1970 et déclare aimer en particulier « le cinéma hollywoodien »². En plus d'avoir écrit de très nombreux scénarios³, il a été le remarquable chroniqueur de cinéma pour l'hebdomadaire satirique *Charlie Hebdo* d'août 1979 à janvier 1982. Ses chroniques mordantes et souvent désopilantes⁴ témoignent d'une connaissance extraordinaire de l'histoire du cinéma, notamment du cinéma hollywoodien, muet comme parlant. En plus d'écrire sur les films qui sortent en salle, Manchette aime à conseiller telle reprise, tel festival confidentiel ou telle télédiffusion d'une rareté cinématographique dans l'émission « Le Cinéma de Minuit » de Patrick Brion.

¹ Sur l'influence plus ou moins explicite de Perec sur les écrivains actuels, pour ce qui est des rapports entre cinéma et littérature, nous nous permettons de renvoyer à notre article « Perec, ou les débuts de la cinéphilie littéraire », in Maryline Heck (dir.), *Filiations perrecciennes, Cahiers Georges Perec*, n° 11, Bordeaux, Le Castor Astral, 2011, p. 61-72.

² Jean-Patrick Manchette, « L'auteur par lui-même », in *Romans noirs*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2005 [octobre 1978], p. 8. Cette petite notice d'auto-présentation a été rédigée à la demande de la Série Noire. En dépit de la brièveté du texte, Manchette insiste, non sans ironie, sur ses activités en lien avec le cinéma : écriture de « films libidineux », « retapage de scénarios », « films pour la prévention des accidents du travail », etc. (*Ibid.*, p. 7). Il préfère d'ailleurs citer ses collaborations cinématographiques (avec Chabrol, Pirès, Boisset) que les titres de ses romans !

³ La liste est longue, hétérogène, allant de scénarios écrits pour Max Pécas (!) à son auto-adaptation de *Nada* (1974) pour Claude Chabrol. Manchette a également écrit pour Gérard Pirès, Yves Boisset, Philippe Labro...

⁴ Jean-Patrick Manchette, *Les Yeux de la momie. Chroniques de cinéma*, Paris, Payot, coll. « Écrits noirs – Rivages », 1997.

Cette cinéphilie radicale, tour à tour enjouée ou contestataire, se retrouve dans les romans. Le néo-polar tel que Manchette le développe s'accompagne, littérairement, d'une ouverture intersémiotique des textes, comme l'écrit Dominique Rabaté : « Héritier du militantisme gauchiste, tourné naturellement vers les formes de ce qu'on appelait alors la « contre-culture » - c'est-à-dire la bande dessinée, les genres littéraires mineurs, les films B – le roman noir peut dire la violence des conflits sociaux, des oppositions de classe dans un style percutant et nouveau. »¹ Il s'agit de reprendre, recycler et citer non seulement des titres de la littérature noire, mais aussi des films et des codes cinématographiques. Sur cette question de la réécriture, nous aimerions citer la réflexion que Manchette écrit dans son journal, le mardi 20 août 1974, en pleine rédaction du *Petit bleu de la côte ouest* :

[...] je crois avoir atteint un collier, avec la rencontre entre Gerfaut et Charlotte Raguse. Il est bien difficile d'écrire une histoire d'amour. J'ai choisi des formes hollywoodiennes (Vidor, Sternberg), recadrées dans un style quotidien. Je crois que ça devrait fonctionner.²

Les romans de Manchette instaurent une pratique en deux temps, reprise et détournement (pastiche ou parodie), qui se prolonge abondamment dans la littérature depuis le début des années 1980. Jacques Migozzi parle ainsi, au sujet du roman populaire en général et de l'œuvre de Manchette en particulier, du « plaisir jubilatoire du "charivari vertical" (selon la belle formule de Roland Barthes) déclenché par le jeu de l'intertextualité. »³ Citant une chronique de Manchette consacrée au néo-polar, Migozzi poursuit en notant que cette intertextualité se déploie « référentiellement », par jeu citationnel. Le roman chez Manchette perd en réalisme⁴ – dans le sens, que Philippe Hamon donne à ce terme⁵, de projet littéraire spécifique idéologiquement marqué – ce qu'il gagne en distanciation critique et en reconnaissance du caractère médiatisé de notre environnement. Citons en guise d'exemple ce passage de *Que d'os !*, dans lequel la référence cinématographique vient rompre l'illusion référentielle : le personnage d'Haymann explique que le milicien Fanch Tanguy, impressionné par *M le Maudit* de Fritz Lang, avait coutume de siffler la *Danse macabre* comme Peter Lorre dans le film ; survient alors une note de bas de page, intervention inopinée de l'auteur :

¹ Dominique Rabaté, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998.

² Jean-Patrick Manchette, *Extraits du journal de J.-P. Manchette*, in *Romans noirs*, op. cit., p. 703.

³ Jacques Migozzi, *Boulevards du populaires*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2005, p. 177.

⁴ Manchette a en haine l'illusion référentielle sous toutes ces formes : « encore un mauvais coup de notre vieil ennemi, le naturalisme » (*Les Yeux de la momie*, op. cit., p. 137), ou encore : « Mon goût n'aime guère ce réalisme, et mon esprit s'en méfie. Je préfère les singes géants, les chevauchées fantastiques et les ballets nautiques. » (*Ibid.*, p. 61).

⁵ Philippe Hamon, « Un discours contraint », in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982 [*Poétique*, n° 16, 1973], p. 119-181.

1. Ce n'est pas la *Danse Macabre*, mais un thème de Grieg, que siffle compulsivement Peter Lorre dans *M le Maudit*. Haymann s'est trompé, ou bien Tarpon rapporte inexactement ses propos.¹

La métalepse surprend le lecteur ; la nécessité pointilleuse de l'exactitude cinéphilique brise ironiquement le schéma narratif (le roman étant narré à la première personne par le commissaire Tarpon). Dans ce jeu constant de parodie et de pastiche, la référence – notamment cinématographique – tient donc une place prépondérante ; elle accuse le caractère fictionnel de l'œuvre, la confronte avec l'artifice et le déjà vu, et l'inscrit dans un réseau complexe :

Chez Manchette, les femmes ont « une bouche un peu tombante, comme Jeanne Moreau » ou des cheveux bruns « taillés à la Louise Brooks »... Si le nom d'un acteur ne suffit pas à décrire un personnage, les références cinématographiques peuvent se superposer jusqu'à saturation. [...] De telles références réclament une grande culture « cinéphilique » : recomposer un puzzle morphologique aussi étrange s'avère impossible pour peu que l'on ne connaisse pas les films cités.²

Les textes de Manchette présentent énormément d'exemples de cette énonciation au « second degré », utilisant la référentialité, par laquelle le narrateur joue avec l'encyclopédie de ses lecteurs. Ce jeu d'emprunts définit une nouvelle période artistique en général et fonctionne en littérature comme au cinéma ; ainsi pouvons-nous élargir les propos que Manchette lui-même écrit au sujet de *Tess* de Polanski :

Le cinéma est formellement épuisé. Le grand cinéaste moderne est seulement celui qui [...] refait le retour des formes, cinéphiliquement, sans ignorer le vide amer et ironique qui préside à cette circulaire trajectoire-ci.³

Ce qui vaut pour le cinéma vaut pour la littérature en ce début des années 1980 : nous assistons à un mouvement de retour conscient et distancié vers des formes passées, qu'il faut à présent réemployer, dans une sorte de geste que d'aucuns qualifieraient de postmoderniste, tout en sachant que ce réemploi ne peut être naïvement opéré.

Si nous avons voulu évoquer rapidement le nom de Jean-Patrick Manchette dans cette proposition généalogique, c'est d'une part pour les nombreuses professions de foi cinéphiliques que nous lisons aussi bien dans ses chroniques que dans ses romans, et d'autre part pour l'usage distancié et quasiment « métafictionnel » qu'il en fait. La référence cinématographique chez Manchette est donc quelque peu différente, dans son insertion comme dans ses fonctions, de celle qu'emploie Perec, même si toutes les deux s'inscrivent dans un arrière-plan culturel similaire. L'influence de Manchette, sur ce point,

¹ Jean-Patrick Manchette, *Que d'os !* [1976], in *Romans noirs*, op. cit., p. 618.

² Benoît Mouchard, *Manchette, le nouveau roman noir*, Biarritz, Séguier Archimbaud, 2006, p. 75-76.

³ Jean-Patrick Manchette, *Les Yeux de la momie*, op. cit., p. 103.

se lit sensiblement dans l'œuvre de Jean Echenoz, mais aussi de Patrick Deville ou Éric Laurent.

Au terme de ce parcours forcément lacunaire, nous aimerions pourtant avoir posé quelques jalons pour analyser l'intersémiotité entre littérature et cinéma dans la littérature française contemporaine. En effet, cette dernière conserve pour une part le goût formel et la posture critique des avant-gardes (surréalisme et Nouveau Roman), pour lesquelles le cinéma était un instrument de sape de la représentation réaliste traditionnelle ; elle continue à enregistrer dans les textes l'avènement d'une nouvelle visualité, issue de la multiplication des écrans et des images. Pour une autre part, elle s'éloigne d'une certaine distanciation intellectualiste qui travaillait quasi exclusivement sur la désorientation visuelle, en employant dorénavant le cinéma sous un angle plus directement référentiel, avec les implications narratives et thématiques que cela suppose : reprises, déplacements, jeu sur la stéréotypie, mais aussi interrogations sur la mémoire et la constitution identitaire. Si toute méfiance vis-à-vis de l'image (*a fortiori* de l'image cinématographique) n'a pas disparu dans la littérature, si l'orthodoxie sémiologique continue à se faire entendre, le cinéma dialogue plus librement avec le texte. Envisagé comme pratique et comme technique, il l'est aussi sous l'angle spectatorial, engageant désormais le sujet littéraire lui-même. Avant d'entrer dans les détails de l'analyse et du corpus, il nous faut à présent tourner notre objectif vers cette littérature contemporaine, et examiner les conditions qui président à ce dialogue intersémiotique assumé entre les mots et les films.

CHAPITRE III. LA FIN D'UNE RIVALITÉ ?

Il s'agit d'en venir à présent à la période littéraire qui nous occupe, et qui s'étend de la fin des années 1970 jusqu'à nos jours. La littérature française – qu'on dit alors « contemporaine », « extrême contemporaine » ou « d'aujourd'hui » – voit la fin des expérimentations formelles du Nouveau Roman. Les nouveaux romanciers eux-mêmes se dirigent vers une écriture moins hermétique, que l'on pense à la trilogie des *Romanesques* de Robbe-Grillet, aux grandes sommes à tonalité autobiographique de Claude Simon, à *Enfance* de Nathalie Sarraute ou encore à *L'Amant* de Marguerite Duras qui rencontre un immense succès. Le tournant des années 1970-1980 est aussi, si l'on reprend notre chronologie spécifique, le moment où Manchette arrête d'écrire des romans : *La Position du tireur couché*, son ultime opus publié, paraît en 1981¹, dix ans seulement après son arrivée dans la Série Noire avec *Laissez bronzer les cadavres !* et *L'Affaire N'Gustro* ; c'est aussi celui où disparaît Perec, puisque ce dernier meurt au début du mois de mars 1982. Des écrivains très légèrement postérieurs, qui publient depuis le milieu des années 1960, prennent alors le relais – Le Clézio, Modiano –, ainsi qu'une nouvelle génération, appelée parfois « jeunes auteurs de Minuit »² en raison de leur appartenance à la maison de Jérôme Lindon : Echenoz, Toussaint, Bon, Redonnet, Chevillard, Gailly, Serena, Deville, Oster, etc. En ce qui concerne précisément notre sujet, nous voulons montrer que cette borne temporelle représente un moment de dédramatisation des conflits, voire d'affection manifeste, dans les rapports entre monde des lettres et monde du cinéma. La cinéphilie des années 1960 et 1970 a fait son œuvre : le cinéma est devenu une référence non seulement assumée mais revendiquée, que ce soit dans les textes eux-mêmes ou bien en entretiens. Le septième art apparaît désormais facilement dans la bouche des écrivains comme au bout de leur plume, et peut même devenir une deuxième forme d'expression pratiquée plus ou moins régulièrement. C'est ce mouvement quasi généralisé d'ouverture et de passage vers

¹ Nous signalons néanmoins que Manchette a laissé un roman inachevé, *La Princesse de sang*, paru de façon posthume en 1996.

² Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, CRIN, n° 27, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994. Cette première génération post-Nouveau Roman éclot sur une dizaine d'années : Echenoz fait paraître chez Minuit son premier roman en 1979, Bon en 1982, Toussaint en 1985, Redonnet en 1986, Chevillard, Deville et Gailly en 1987, Serena et Oster en 1989. La focalisation sur cette génération « Minuit », il est vrai remarquable, ne doit pas faire oublier les nouveaux auteurs, publiés dans d'autres maisons d'édition (Ernaux, Bergounioux, Michon, Camus, Carrère...).

le cinéma que nous allons examiner dans ce chapitre, qui a pour enjeu, de manière assez factuelle, de décrire le décor dans lequel vont s'inscrire les relations intersémiotiques entre les deux arts.

A. CINÉPHILIE ET CINÉPHAGIE AFFIRMÉES

Plus qu'un simple apaisement dans les relations entre les écrivains français et le septième art, c'est une véritable adhésion des premiers au second qui se manifeste depuis la fin des années 1970 : adhésion assumée, proclamée, dont la particularité est qu'elle s'inscrit dans la lettre même des textes. Les écrivains contemporains, à quelques exceptions près, semblent désormais considérer le cinéma comme un objet incontournable de la culture moderne et contemporaine ; ils le placent volontiers au même niveau que les beaux-arts, la musique et la littérature. À ce titre, non seulement ils ne sont plus à même de maintenir une cloison étanche entre leur propre travail littéraire et les images en mouvement qui s'interposent massivement, depuis plus d'un siècle, devant nos yeux, mais il semble qu'ils ne le veulent plus. Une telle coupure paraît désormais obsolète et injustifiée.

L'écrivain contemporain, comme ses prédécesseurs, est immergé dans l'histoire littéraire, qu'elle lui soit antérieure ou qu'elle soit celle de son époque : il écrit à partir de, avec ou contre les autres livres. La grande ronde de l'intertextualité est ainsi loin de s'achever – Barthes, Kristeva et d'autres ont d'ailleurs montré que cette dernière était consubstantielle à toute œuvre littéraire. Mais, aux côtés de cette relation désormais bien connue et largement étudiée, d'autres formes de relations extratextuelles ont été mises au jour. Si la maison de l'écrivain compte une bibliothèque fournie, elle comporte aussi une artothèque, une discothèque, ainsi qu'une cinémathèque (vidéothèque ou « dévédéthèque » dirions-nous aujourd'hui), dans lesquelles l'auteur puise également, plus ou moins inconsciemment, la matière et la forme de ses livres. Nous n'entendons pas avancer ce terme de *cinémathèque* gratuitement : le suffixe « -thèque » ne désigne pas simplement un lieu où l'on classe, range et ordonne des œuvres, mais également l'endroit où s'expriment des choix, des affinités électives, reflétant une mémoire, une identité et une culture : en somme, un lieu amoureux, un lieu mémoriel – une boîte à trésors culturels que l'on a remplie au fil du temps, récoltant les fruits hérités du passé pour nourrir le présent et l'avenir. C'est dire que la nécessaire fonction muséale et conservatrice d'un tel patrimoine

est bien loin de résumer ce qui se joue à travers ces différents bagages que porte l'écrivain contemporain.

Cela nous conduit à poser l'hypothèse suivante : si, depuis la fin des années 1970, les écrivains sont toujours de grands lecteurs (de littérature, de philosophie, mais également de sociologie, d'ethnologie, d'histoire, etc.), ils sont aussi – dans la majorité des cas – de véritables amateurs de cinéma, voire parfois d'authentiques cinéphiles. Cela ne signifie pas qu'il n'ait jamais existé aucun écrivain cinéophile auparavant : il suffirait de citer, entre autres, Cendrars, Audiberti, Sartre (qui raffolait des films noirs, policiers et autres westerns) ou encore, comme nous l'avons vu, Queneau. Néanmoins, ce qui semble changer au cours de la décennie 1970, c'est que ce rapport passionné au cinéma est *explicité et revendiqué* par la nouvelle génération d'auteurs, que ce soit dans leurs œuvres à proprement parler ou dans les entretiens que ces derniers accordent. Nous observons un glissement dans la parole de l'écrivain, dans les commentaires qu'il fait de son travail littéraire : le cinéma est désormais cité régulièrement, comme moteur ou source de l'écriture, comme moment fondateur pour la création ou comme répertoire de figures et de fictions. On peut aujourd'hui affirmer l'importance du septième art dans sa pratique littéraire sans essuyer les anathèmes d'un Duhamel ou, même, le scepticisme d'un Ricardou. La référence au cinéma s'est normalisée dans les discours des écrivains et nous pouvons sans crainte mettre en parallèle bibliothèque et cinémathèque, sans risquer de s'attirer les foudres du monde des lettres et d'être considéré comme un fossoyeur du Livre ou un écrivain naïvement figuratif.

Si l'on veut repérer, dans le champ littéraire français contemporain, des auteurs « cinéphiles », il nous faut auparavant définir ce que l'on entend par *cinéphilie*. Dans son acception stricte, la cinéphilie est un phénomène français, qui trouve son origine à la sortie de la Seconde Guerre mondiale, au début des années 1950, sous l'impulsion d'une partie de la jeunesse parisienne – parmi laquelle quelques personnalités fortes (qu'on appelait les « Jeunes Turcs ») qui deviendront les futurs cinéastes de la Nouvelle Vague (Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette, Rozier, etc.). Il s'agit de la prise en considération, tout à la fois affective et intellectualisée, du cinéma en tant qu'art, à travers deux affirmations principales : d'une part la nécessaire constitution d'une *histoire* du cinéma (comme l'on parlait, depuis la fin du XIX^e siècle, d'une histoire de l'art ou d'une histoire de la littérature) ; et d'autre part la revendication du qualificatif d'« auteur » à part entière pour désigner le metteur en scène de cinéma. En cela, la cinéphilie est avant tout un mouvement

de légitimation d'un champ artistique¹, résultant d'un double mouvement : rejet et réaction contre une certaine forme cinématographique conventionnelle (particulièrement le cinéma français d'avant-guerre – un cinéma de studio, de dialogues et d'acteurs), mais en même temps passion folle pour le cinéma hollywoodien (notamment Hitchcock et Ford), son ambition formelle, sa capacité à produire des mythologies et des images fétiches. Cette attention à la dimension iconique du cinéma, ainsi que l'élaboration de ce que l'on appelle une « politique des auteurs » (notamment au sein des *Cahiers du cinéma*), ont eu pour objectif de conférer au cinéma une dignité intellectuelle et un prestige esthétique qui en font l'égal des autres arts établis – en particulier la littérature. Même si elle intellectualise et analyse *a posteriori* les films, la cinéphilie est donc originellement une reconnaissance et une valorisation de tout un pan de la culture populaire de la première moitié du XX^e siècle – celui du cinéma de genre ou de l'*entertainment*, comme l'appellent les Américains. Serge Daney le rappelle :

C'était cela : choisir les westerns américains, le burlesque, ou tout ce qui est considéré comme faisant partie de la culture populaire, et les mettre à leur vraie place, c'est-à-dire très haut. [...] Je me suis reconnu dans ce pari-là, celui à la fois d'une reconnaissance d'un être-populaire du cinéma et d'un devenir illimité vers les cimes de la culture. Et je n'aurais pu faire ce pari ni avec l'opéra ni avec le théâtre.²

La cinéphilie est donc, en fin de compte, un *point de vue* spécifique sur la culture cinématographique, reposant sur des pratiques tout à la fois amoureuses et militantes. Il y a chez le cinéphile une boulimie de films qui confine parfois à une « cinéphagie », passant par des rituels (de vision, de commentaire, d'archivage, de remémoration) presque fétichistes³, qui constituent ces amateurs particuliers de cinéma en petites communautés. Louis Skorecki en fait ainsi le portrait :

Au début des années 60 [...], quelques dizaines de spectateurs vivent furieusement et *aveuglément* leur passion du cinéma [...]; en dépit de quelques différences qui nous singularisent, nous partageons deux ou trois choses : un amour fou du cinéma américain (contre vents et marées, critique officielle, bon goût), l'admiration inconditionnelle pour quelques réalisateurs (à chacun sa liste, ses préférences) et surtout un *même espace* : les trois ou cinq premiers rangs de la salle sont les nôtres, ceux d'où nous voyons les films,

¹ Cette légitimation s'est élaborée dans quelques lieux privilégiés – concrets comme symboliques : la cinémathèque française dirigée par Henri Langlois, mais également les deux grandes revues françaises de cinéma qui, bien que (toujours !) rivales et opposées sur de nombreux points, avaient pour dénominateur commun cette passion cinéphilique : les *Cahiers du cinéma* fondés en 1951 par André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze (dans lesquels vont écrire abondamment les « Jeunes Turcs » en question), et *Positif*, fondé à Lyon par Bernard Chardère en 1952.

² Serge Daney, *Persévérance*, *op. cit.*, p. 136.

³ On reviendra ultérieurement sur cette notion de « fétichisme ». Le lien entre celle-ci et la pratique cinéphilique a été avancé dès 1974 par Christian Metz dans *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma* (Paris, Christian Bourgois, 1984 [UGE, 1977], p. 101-102).

ceux où nous sommes en terrain de connaissance, où nous nous reconnaissons pour ce que nous sommes : *des cinéphiles avancés*.¹

Emmanuel Ethis décrit de manière similaire, quoique sur un mode plus analytique, la spécificité du positionnement cinéphilique, en tant que circulation(s) de discours et de références, passion collectivement partagée et entretenue :

Ce qu'on retiendra surtout de cet âge d'or [de la cinéphilie], ce sont des modalités d'échanges, des paradigmes de référencements et de conversations autour du cinéma qui vont définir un horizon où se reconnaissent les cinéphiles et où se rejoignent avec eux une certaine façon d'aimer le septième art, une certaine façon de le dire et une certaine façon de collecter et partager des connaissances sur le domaine, une certaine façon d'être au monde.²

Le cinéma devient un dénominateur commun qui réunit des individualités distinctes, une passion qui crée tout à la fois de la parole, de la mémoire et en définitive du lien. En ajoutant à sa fonction sociale de reconnaissance, sa dimension affective, sa valorisation de la culture populaire et son attirance pour des images et des fictions nouvelles, nous pouvons faire de la cinéphilie un phénomène décisif dans l'histoire culturelle de la France d'après-Guerre. Si, en toute rigueur, la première vague cinéphilique dite « historique » s'est peu à peu éteinte après le tournant de 1968, elle a néanmoins laissé des traces considérables dans le champ culturel qui sont, elles, loin de disparaître. Une cinéphilie existe toujours, bien que ses modalités ne soient plus exactement les mêmes (le DVD complète par exemple la vision en salle) et qu'elle souffre fortement des impératifs économiques et médiatiques qui l'étranglent : il s'agit toujours d'une pratique régulière (voire, chez certains, compulsive) et amoureuse du cinéma, prolongée par la parole ou l'écriture (privée ou publique), ainsi que de la reconnaissance, affirmée et revendiquée, du caractère fondateur du septième art dans la formation artistique de l'individu.

Si nous avons voulu préciser ce que nous entendions par cette notion de cinéphilie, c'est qu'elle semble précisément refléter le nouveau *point de vue* des écrivains français sur le cinéma, depuis les années 1970, dont nous avons relevé les prémices chez Queneau, Manchette et Perec. Nous ferons donc l'hypothèse que les générations d'auteurs qui se succèdent depuis cette décennie ont été marquées, plus ou moins consciemment, par la cinéphilie historique (qui était un phénomène français, rappelons-le), ou du moins ont

¹ Louis Skorecki, « Contre la nouvelle cinéphilie », in Antoine de Baecque (éd.), *Critique et cinéphilie*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2001, p. 135. L'article de Skorecki est initialement paru dans le numéro 293 des *Cahiers du cinéma* (octobre 1978). Plus généralement, pour détailler cette histoire de la cinéphilie, les travaux d'Antoine de Baecque font autorité, notamment *La Cinéphilie, invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2003. Plus récemment, signalons l'ouvrage de Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto : *Cinéphilie et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique* (Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 2010).

² Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2006, p. 113.

entretenu et entretiennent encore un rapport sans complexe avec le cinéma, en reconnaissant son importance, sa puissance fictionnelle et imaginaire, son efficacité et sa dimension archivistique. Avant d'aborder, dans les chapitres ultérieurs, la dimension cinéphilique des textes littéraires eux-mêmes (dans ses conséquences esthétiques et poétiques), il convient auparavant de mettre concrètement en avant cette cinéphilie chez une part non négligeable des écrivains des trente dernières années. Sans prétendre à l'exhaustivité de ce qui serait un véritable travail de sociologie de la littérature, il va s'agir plus modestement de repérer quelques faits et exemples qui attestent, chez les écrivains contemporains, cette affirmation, ouverte et assumée, du rôle décisif du cinéma dans leur formation intellectuelle, artistique et identitaire.

C'est précisément à partir de ce constat qu'Antoine de Baecque a publié, en 1995, *Le Cinéma des écrivains*, un livre réunissant trente-deux contributions d'écrivains (majoritairement français), étonnamment mais significativement intitulées « Nouvelles », qui évoquent chacune un film qui a marqué leur auteur. Dans sa préface, Antoine de Baecque insiste sur :

[...] la façon dont une génération d'écrivains – nos contemporains – a été « traversée » par certains films, a été nourrie de cinéma jusqu'à en faire parfois la matière de ses pensées et de ses mots. [...] Aller au cinéma, voir des films, cela ne se comprend pas sans le plaisir d'en prolonger l'expérience par la parole, la conversation, puis l'écriture. [...] Il s'agissait donc d'offrir [aux écrivains] un lieu d'écriture pour y entamer une conversation sur des émotions partagées.¹

Le projet ainsi défini relève donc d'un geste littéralement cinéphilique, auquel des auteurs contemporains pourtant très différents les uns des autres ont accepté de participer. Frédéric Boyer évoque Charlot, Thierry Jonquet *Freaks* de Tod Browning, Linda Lê *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang ; Leslie Kaplan choisit pour sa part *Paris nous appartient* de Jacques Rivette, alors que Georges-Olivier Châteaureynaud opte pour *Une aussi longue absence* de Henri Colpi. Citons également, entre autres, la participation d'Éric Marty, Anne-Marie Garat, Bernard Comment, Jean-Philippe Domecq, ainsi que celle de François Bon qui, sept ans avant l'inauguration de sa trilogie sur les groupes mythiques du rock américain, écrit un texte sur deux films prenant pour sujet les *Rolling Stones* : *One + One* de Jean-Luc Godard et *Gimme Shelter* de David et Albert Maysles et Charlotte Zwerin. Si plusieurs écrivains ayant participé à ce livre ne se revendiquent pas directement comme « cinéphiles » au sens premier du terme, ils admettent tous le pouvoir de

¹ Antoine de Baecque (éd.), *Le Cinéma des écrivains*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p. 9.

fascination et de rémanence de l'image filmique dans la constitution de leur identité. Georges-Olivier Châteaureynaud écrit ainsi : « Je ne suis pas cinéophile. J'aime, au fil du temps et de la vie, un film, puis un autre, puis un autre, parce qu'ils s'adressent à moi personnellement. »¹ Dans le même ordre d'idée, Éric Marty n'est pas allé au cinéma depuis quatre années lorsqu'il écrit son texte (il n'a par ailleurs ni magnétoscope, ni télévision), ce qui ne l'empêche pas d'exprimer une sorte de nostalgie propre à la cinéphilie radicale :

Je suis donc, face à l'image animée, comme un aveugle qui se souviendrait du seul flot d'images qu'il a enregistré du temps qu'il voyait : immense nostalgie, mais peut-être – au travers de la remémoration – passion brûlante pour des scènes qui continuent de s'animer dans un coin de mémoire et qui, soudainement parfois, envahissent tout le champ visuel aujourd'hui déserté.²

D'autre part, au sein de cette parole cinéphilique des écrivains contemporains, il faut remarquer l'aspect narratif et souvent très populaire des films qu'ils convoquent. Western, films noirs, films de gangsters, films en costumes, cinéma d'aventure : autant de genres qui les ont, semble-t-il, davantage marqués que les expérimentations cinématographiques les plus avant-gardistes. Cela revient à dire que, si inflexion dans le discours des écrivains il y a, celle-ci ne se joue pas uniquement sur un plan quantitatif, mais porte également sur la nature des références citées. Symptomatique est cette réflexion d'Alain Robbe-Grillet, lancée dans le cadre d'une discussion portant sur le thème « Récit et matériau filmique » lors du colloque qui lui a été consacré à Cerisy en 1975 :

Paradoxalement, le premier penseur qui a vraiment essayé de formaliser d'une façon précise les problèmes du cinéma [Christian Metz] est malheureusement un penseur qui ne s'intéressait qu'à un type de cinéma, celui qui reproduisait les structures romanesques du XIX^e siècle. La grande syntagmatique de Christian Metz est un objet magnifique et inutile dans la mesure où, justement, il ne peut parler que du cinéma qui n'a pas d'intérêt.³

Le même Robbe-Grillet a pu parler perfidement des fers de lance de la Nouvelle Vague que sont Truffaut et Chabrol comme de « célèbres cinéastes du XIX^e siècle »⁴ ! Le « pape » du Nouveau Roman, pourfendeur du récit traditionnel et lui-même réalisateur de films expérimentaux assez peu « grand public », congédie ainsi d'un revers de main le cinéma tel qu'il est vu par la majorité des spectateurs et que la cinéphilie originelle s'efforçait de défendre (celle-ci n'ayant d'ailleurs jamais vraiment goûté les œuvres expérimentales de Duras et de Robbe-Grillet). Ce jugement démontre néanmoins

¹ *Ibid.*, p. 124.

² *Ibid.*, p. 214.

³ Ces propos sont retranscrits dans Jean Ricardou (dir.), *Robbe-Grillet : analyse, théorie. Colloque de Cerisy. 2. Roman/Cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976, p. 137.

⁴ Alain Robbe-Grillet, *Nouveau Roman : hier/aujourd'hui* (tome 1), Paris, UGE, 1972, p. 211.

paradoxalement une continuité dans la posture dédaigneuse et « aristocratique » du Lettré¹ face au cinéma traditionnel : Georges Duhamel, Anatole France et Alain Robbe-Grillet participant en fin de compte – ironie du sort – au même combat critique contre cet « art de masse » ! Ce sont de telles prises de position qui ont majoritairement disparu depuis la fin des années 1970, au profit d'une parole moins marquée par la radicalité des avant-gardes et davantage accueillante à l'égard des formes filmiques les plus traditionnelles et communément partagées. Désormais, c'est le cinéma dans son ensemble qui bénéficie de la part des écrivains d'une « reconnaissance comme langage artistique » à part entière, pour reprendre l'expression de Marina Salles lorsqu'elle décrit le tropisme cinématographique de Jean-Marie-Gustave Le Clézio².

Il faut expliquer cette évolution des paradigmes culturels avant tout par un effet générationnel : si le cinéma a été un art de masse dès les vingt premières années de son existence, ce n'est véritablement qu'après la Seconde Guerre mondiale, par le biais des instances de légitimation de la cinéphilie (la Cinémathèque, les cinéclubs, les revues spécialisées, la création de l'IDHEC – aujourd'hui la FÉMIS – en 1943, etc.) et – plus largement – de la modification des pratiques de loisirs au cours des Trente Glorieuses, que le cinéma a pu acquérir une authentique dimension artistique auprès de toute une partie de la jeunesse. Dès la fin des années 1940, et jusque dans les années 1970, les cercles étudiants (notamment parisiens) fréquentent assidûment les salles obscures, en font des moments d'échanges, de débats et d'émulation intellectuelle. C'est d'ailleurs au cours de ces années que les salles d'art et d'essai parisiennes du Quartier Latin fleurissent : le Studio Cujas en 1957, le Reflet Médicis en 1964, le Racine-Odéon en 1965, la Filmothèque et Les Luxembourg en 1966, le Bilboquet en 1969, le Grand Action en 1970, le Saint-André-des-Arts en 1971³... C'est précisément cet « esprit du temps » que décrit

¹ De même, si l'on excepte quelques lignes (certes capitales) de son autobiographie *Les Mots* (1964), nous ne nous serions jamais douté que Jean-Paul Sartre fût un cinéphage, féru de petits films noirs, de westerns ou de série B, sans le témoignage (indirect, donc) de Simone de Beauvoir et sans la parution posthume (en 1983) de ses écrits intimes : les *Carnets de la drôle de guerre* et les *Lettres au castor et à quelques autres* où les références au cinéma abondent – comme si la parole publique de l'Intellectuel par excellence qu'était Sartre cherchait à éviter un tel sujet, vraisemblablement marginal ou du moins considéré peu sérieux. L'un des spécialistes éminents de l'auteur, Jean-François Louette, le remarque peut-être involontairement, lorsqu'il écrit que Sartre « fut (avec sa mère) un acharné cinéophile des premières heures – quand tant d'autres méprisaient un art tardif et populacier –, et il le restera aussi longtemps que la gloire et la politique lui laissèrent des loisirs ; sur ce point, on relira les minutieux relevés de spectacles que donnent les mémoires de Simone de Beauvoir. » (*Anthologie du cinéma invisible, op. cit.*, p. 574 [nous soulignons]).

² Marina Salles, *Le Clézio notre contemporain*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2006, p. 160.

³ Cette liste ne doit pas occulter pour autant le fait que la salle mythique du Champollion, qui était presque une seconde maison pour les Jeunes Turcs de la Nouvelle Vague, date de 1938. De même, précisons que, si le phénomène est majoritairement parisien, un développement semblable des cinéclubs et des salles d'art et

Georges Perec dans *Les Choses* en 1965, lorsque le narrateur aborde la passion de Jérôme et Sylvie pour le septième art, en faisant d'eux un couple de cinéphiles courant avec leurs amis les salles parisiennes et les rétrospectives. Dans ces années se conjuguent effervescence cinéphilique, constitution d'un patrimoine cinématographique mondial, (re)découverte et réévaluation du classicisme hollywoodien, autant d'éléments combinés au développement de la Nouvelle Vague – à titre de symptôme parmi d'autres de cette conjonction, notons la parution en 1966 des mythiques *Entretiens* entre Hitchcock et Truffaut. C'est dans ce contexte culturel que les écrivains nés juste après la Guerre et dans les années 1950 et 1960 ont vu se dérouler leur jeunesse et les premières années de leur vie d'adulte. Jean Rolin, né en 1949, évoque la place fondamentale du spectacle cinématographique à cette époque, pour le jeune homme qu'il était :

Quand j'étais jeune, j'ai vu un nombre considérable de films de « répertoire », comme on dit. [...] Bref, un des seuls bons souvenirs de cette époque c'est que ce foutu lycée [Louis le Grand] était près de la rue Champollion où on passait tout le cinéma moderne : le cinéma tchèque, le cinéma de l'Est, ou japonais... [...] Le cinéma d'Antonioni, je l'ai vu quand il sortait du four, je pense au *Désert rouge*, par exemple, qui est un film qui m'avait beaucoup marqué, d'autant plus que j'avais conçu une vive passion pour Monica Vitti. À l'époque, je devais voir un film par jour, voire deux.¹

Ici encore, le cinéma semble représenter une sorte de rituel quasi vital pour une grande partie des jeunes générations : il est perçu concomitamment comme une respiration, une évasion, mais aussi comme l'un des instruments privilégiés de leur formation intellectuelle, politique voire érotique. C'est bien un tel arrière-plan cinéphilique – conçu presque comme une fatalité générationnelle à laquelle l'on ne pouvait se soustraire – qui sous-tend cette affirmation Patrick Modiano :

Il se trouve en effet que j'ai une imagination essentiellement visuelle. Je suis d'une génération qui a été intoxiquée par le cinéma. Il est normal qu'elle soit beaucoup moins rhétorique que la précédente.²

Le cinéma est souvent présenté par les auteurs actuels comme une sorte de sésame de l'enfance ou des prémices de la vie d'adulte : puissant marqueur générationnel – subsumant parfois les lectures de jeunesse –, il est devenu le lieu privilégié des révélations,

d'essai affecte la plupart des villes de province (le Cinéma National Populaire de Lyon a été inauguré en mars 1968, entre autres).

¹ « Entretien avec Jean Rolin », *La Femelle du requin*, n° 29, été 2007, p. 26.

² Cette remarque se trouve dans le livre d'entretiens avec Jean-Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains ?* (Paris, Flammarion, 1978), citée par Annie Demeyère, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, l'Harmattan, 2002, p. 38. Autre preuve de cette passion cinéphilique précoce : le récent *Cahier de l'Herne* qui lui est consacré donne comme document inédit un texte écrit à chaud après une projection de *Loulou* de Pabst : il date du 2 février 1960, Modiano n'avait alors que quinze ans (« Notes sur *Loulou* de Pabst », in Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (dir.), *Patrick Modiano*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 2012, p. 258-264).

des apprentissages et autres épiphanies fondatrices. Cela est très souvent souligné par les auteurs, qui aiment significativement à rappeler de tels souvenirs filmiques. C'est le cas de Claude Ollier qui, s'il appartient à la génération précédente (il est né en 1922), témoigne d'une véritable sensibilité cinéphilique en avance sur son temps, et se singularise du même coup par rapport à plusieurs de ses camarades du Nouveau Roman. Sans même citer ici son ouvrage au titre éloquent – *Souvenirs écran* (paru en 1981) –, nous nous référerons par exemple à ce qu'il écrit encore tout récemment en 2002, dans *Niellures* :

J'y allais pour la lumière.

Dans la salle obscure. Pour la lumière.

Elle seule jaillissait de l'écran quand j'étais enfant, s'y imprimait et jaillissait, par différence en somme, ses plages absence d'ombre, je n'avais pas idée d'un négatif à l'époque, qui aurait inversé ma vision du monde. [...]

Bien plus tard, ce furent Messine, Ulm et Chaillot, quelque quinze ans durant, lieux de tropisme, de confluence et de rencontre, de confrontation aussi, et d'une réelle fraternité tacite, de gens qui ne savaient rien les uns des autres, sinon qu'ils se retrouvaient là, de plain-pied avec l'assouvissement d'une passion vivace. Mon cerveau primitif s'irriguait dans la caverne, tétanisé par le clair-obscur et les soleils des cinq parties du monde. Il fallait ça pour l'appâter, sans doute.

Espaces ritualisés que ces salles, chacun y avait place attirée, élisait son siège, en déterminait instinctivement l'emplacement selon son angle de prédilection souvent oblique, la proximité du plan des images [...].¹

Nous assistons ici à la description condensée d'une expérience cinématographique fondatrice, inscrite dans le temps long des premières années de vie, et divisée en deux plans successifs : la « lumière » magique de l'enfance puis le rituel cinéphilique passionnel des étudiants. Nous pourrions presque superposer exactement ces quelques remarques d'Ollier aux témoignages de Truffaut, Chabrol, Daney, Skorecki ou de Baecque : tous décrivent un amour pour le cinéma, avec ses codes, ses discours, ses enthousiasmes et ses disputes, participant à la constitution d'une génération. C'est la même dimension épiphanique de l'expérience filmique que nous remarquons dans les paroles que Didier Daeninckx a prononcées lors d'une conférence à la Maison Française d'Oxford en 1995 :

Le refuge, c'était les salles obscures, ces cavernes modernes et leurs dessins d'ombre. Nous arpentions Paris à quelques-uns, du samedi matin au dimanche soir, à la recherche du *Mister Freedom* de William Klein, du *Garçon aux cheveux verts* de Joseph Losey, de *La Chinoise* de Jean-Luc Godard, ou du *Socrate* de Robert Lapoujade dialogué par Jean-Patrick Manchette. En ces temps d'avant les cassettes vidéo, le cinoche était un art sans mémoire vive, sans Cd-rom, et nous découvriions les premiers impressionneurs de pellicule au hasard des hommages et des festivals. Profitant de la sortie d'un film et demi de Luis Buñuel, *La Voie lactée* et *Simon du désert* resté inachevé, une salle proposait une rétrospective du cinéaste espagnolo-mexicain. On est entré pour voir *Los Olvidados* en ignorant que chaque séance s'ouvrait sur un court-métrage, et *Le Chien andalou* nous a sauté à la gorge sans crier gare. Je n'ai jamais revu ces deux films, et s'il ne me reste, un

¹ Claude Ollier, *Niellures*, Paris, P.O.L., 2002, p. 107-108.

quart de siècle plus tard, qu'un vague souvenir des gosses perdus de Mexico, il me suffit de baisser les paupières pour retrouver le visage de Luis Buñuel affûtant son coupe-choux qu'en Espagne on appelle avec plus de détermination *una navaja barbera* ou le Christ à cran d'arrêt, et qui sert là, en propre, à ouvrir les yeux !¹

René Belletto fait le même constat lorsqu'on l'interroge sur la cinéphilie qui émane de ses romans ; le cinéma a constitué pour lui un marqueur essentiel, qui a travaillé son imaginaire culturel dès l'enfance :

Je suis beaucoup allé au cinéma quand j'étais jeune. C'était l'époque où il y avait encore des cinémas de quartier et en allant à l'école je rêvais devant les affiches des films d'aventure. Je me souviens par exemple du *Corsaire Rouge*, de je ne sais quelle version de *L'Île au trésor*...²

Cette admiration enfantine est sans doute, en partie, mythologisée *a posteriori* par les auteurs : cela n'empêcherait pas de voir dans cette volonté même de « mythologisation » le signe d'un crédit spécifique porté au cinéma. De façon peut-être plus inattendue, Christian Gailly insiste sur l'importance du septième art dans la formation de sa sensibilité, en en faisant discrètement l'un des moments privilégiés de respiration et de découverte au cours de son enfance très modeste :

Le cinéma a beaucoup compté et j'y suis allé très tôt. Chez moi, c'était trop petit... On ne pouvait pas jouer tout le temps dans la rue. Quand j'étais tout petit, ma mère me laissait aller au cinéma et je voyais tout et n'importe quoi. Tout ce que je n'ai pas eu en livres, je l'ai eu en films. Cela a été une véritable formation. On peut parler de culture cinématographique : j'ai tout appris au cinéma !³

On trouve des propos d'affection et de reconnaissance similaires chez Hubert Lucot⁴, Bernard-Marie Koltès, Dominique Noguez⁵, Jean Echenoz, Jean Rouaud, Leslie Kaplan, Jean-Bernard Pouy et Thierry Jonquet⁶, Martin Winckler, Anne-Marie Garat⁷ ou encore Alain Fleischer, ardent cinéophile dans les années 1960, pour qui la première vraie déflagration artistique, toutes formes d'art confondues, a été *Nuit et brouillard* d'Alain

¹ Didier Daeninckx, « L'écriture des abattoirs », conférence prononcée à la Maison Française d'Oxford en février 1995. URL : <http://www.editions-verdier.fr/v3/auteur-daeninckx-13.html>.

² « Romans d'un cinéophile », entretien avec René Belletto, *Cahiers du cinéma*, n° 341, novembre 1982, p. XIV.

³ « Qu'est-ce qu'écrire ? Comment écrire », entretien avec Christian Gailly, mené par Elisa Bricco et Christine Jérusalem, in Elisa Bricco et Christine Jérusalem (dir.), *Christian Gailly, « l'écriture qui sauve »*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Lire au présent », 2007, p. 174-175.

⁴ Sur ce point, on renvoie à *Lucot, H.L.*, rencontre avec Didier Garcia, Paris, Argol, 2008, p. 74-81.

⁵ « Le cinéma est l'un de mes plus anciens plaisirs. [...] Mon premier vrai souvenir de cinéma : une image en noir et blanc de femme en longue robe à fourreau sombre qui chantait "Amor ! Amor ! Amor !" ». (Dominique Noguez, *Les Plaisirs de la vie*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Manuels Payot », 2000, p. 127-128).

⁶ Nous renvoyons, pour ces deux auteurs, à leurs propos dans le numéro spécial consacré au « film policier » des *Cahiers du cinéma* (n° 490, avril 1995, p. 79-80). Nous attirons aussi l'attention sur un petit livre de Pouy, au titre en partie antiphrastique : *Je hais le cinéma* (Paris, Les Contrebandiers Éditeurs, 2004), chant d'amour adressé à la cinéphilie des années 1960-1980.

⁷ En témoigne son texte intitulé « Voir sans être vu » (*Siècle 21*, n° 5, automne-hiver 2004, p. 143-146).

Resnais¹. Par le biais d'une sorte d'intuition immédiate (face à une certaine force d'évidence des films), les auteurs de cette génération sont donc les premiers à avoir – collectivement – considéré le cinéma comme faisant jeu égal avec les autres arts, notamment la littérature. La fiction et le récit, mais également la puissance d'élaboration mythique, ne sont plus l'apanage des écrivains, des peintres et des musiciens. Les cinéastes ont imposé à tous leurs propres œuvres et, avec elles, des images, des codes, des visages, des lieux, qui s'inscrivent considérablement et durablement dans les mémoires individuelles et collectives. La nouveauté réside dans le fait que ces éléments apportés par le cinéma ne sont plus regardés avec méfiance ou désintérêt, mais au contraire avec un intérêt profond, une réelle curiosité et une attention réflexive. Bien que le septième art soit quasiment absent de ses écrits, Pascal Quignard l'affirme sans ambages :

Je n'aime pas le mépris à l'égard du cinéma. Dès l'enfance, dès le lycée du Havre, j'ai été un passionné de ciné-club. Au lycée de Sèvres de même. Pour rien au monde je n'aurais manqué une séance. [...] Sur le cinéma, je pense que c'est un art, un vrai art, c'est-à-dire un art, Dieu merci, impur. Et que cet art est l'un des plus proches de la source. [...] Je crois que certains films de Mizoguchi, de Kurosawa, de Stroheim, d'Eisenstein, de Bergman, de Kazan, de Visconti, de Satyajit Ray, d'Oshima, de Coppola, de Lars Von Trier, de Kiarostami, de Wong Kar-wai peuvent déjà être mis au nombre des plus belles choses qui soient.²

Connu pour son érudition livresque et picturale, Pascal Quignard fait également la monstration, dans cet entretien, de sa grande cinéphilie, à la fois exigeante et très diversifiée. Cet auteur, qu'on aurait pu considérer *a priori*, au regard de ses textes, comme l'un des tenants d'une culture essentiellement littéraire, reconnaît et défend la puissance artistique du cinéma. Face à la montée en force des multiples formes d'images pendant le XX^e siècle, le réflexe de rejet ou d'affrontement laisse donc la place à une forme d'accueil de celles issues de cet art. « Cette démarche est celle d'un écrivain cinéphile qui entend qualifier, à tous les sens du terme, l'art du roman et celui du cinéma en jouant de leur appartenance à une catégorie anthropologique commune [...] » : si cette remarque de Bruno Blanckeman concerne directement Jean Echenoz³, elle peut s'appliquer à bon nombre d'auteurs contemporains. Elle atteste d'une reconnaissance qui déplace assurément la question des influences de l'écriture : celles-ci ne se limitent plus aux livres. Les écrivains affichent désormais explicitement l'élargissement de leur corpus matriciel au

¹ « [...] je dois à un film d'Alain Resnais, *Nuit et brouillard*, un choc moral, affectif, idéologique, concernant pourtant un sujet qui m'a touché directement au plus près, mais dont aucune autre approche n'avait jusque-là produit en moi une aussi radicale évolution de la conscience. » (Alain Fleischer, *L'Art d'Alain Resnais*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1998, p. 17).

² Pascal Quignard *le solitaire. Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Galilée, 2006, p. 197-198.

³ Bruno Blanckeman, « Jean Echenoz ou le roman comme ciné/cure », *art. cit.*, p. 173.

cinéma. Jean-Philippe Toussaint tient des propos en ce sens : « Pour moi, les influences sont autant littéraires que cinématographiques. Je suis influencé par certains cinéastes, dont David Lynch, mais aussi beaucoup par Michelangelo Antonioni. »¹ Au cours d'un entretien donné à Saint-Étienne en 2007, alors qu'il devait répondre à la traditionnelle question portant sur les livres qui ont nourri sa propre œuvre, Antoine Volodine déjoue significativement le cadre attendu de sa réponse :

On parle toujours de ce qui m'a marqué comme à partir de la littérature. Or il y a bien d'autres moyens d'être marqué que de lire des livres. Cela dit, j'ai été énormément marqué par des lectures, mais j'ai été énormément marqué par le cinéma, beaucoup plus fortement sans doute que par des livres. Par exemple, le cinéma expressionniste allemand est à la base de beaucoup de visions intérieures, d'images, à partir desquelles je construis des histoires, des atmosphères, des morceaux d'histoire, des passages. Le cinéma est certainement ce qui marque le plus [...]. Je pense que cette technique d'images à laquelle je tiens énormément dans la fabrication de mes livres est influencée beaucoup plus par le cinéma que par la littérature. Maintenant, la littérature, au fil de soixante ans de lectures, m'a apporté toute ma culture évidemment, mais, en même temps, ce qui s'est accroché le mieux à ma mémoire, ce sont des images de films.²

Quelques temps plus tôt, il avait déjà avancé des propositions similaires, qui témoignent en outre de la grande palette cinéphilique de l'auteur :

J'aimerais ajouter que ma culture est une culture d'images, que ma mémoire est une mémoire d'images, et que, pour lourd qu'il soit, l'apport de la littérature reste assez relatif dans la construction post-exotique. En dehors de la littérature, en dehors aussi des expériences de voyages et de vie réelles et de celles qui m'ont été transmises par délégation ou témoignage, il faut prendre en compte également d'autres formes artistiques, en particulier le cinéma. Je ne développe pas ici ce point, mais le cinéma asiatique, chinois, coréen, hongkongais, et, j'oserais dire, le cinéma en général, ont exercé et exercent une influence de premier plan dans l'esthétique que mettent en place, livre après livre et sans s'éparpiller dans des divagations théoriques, les écrivains post-exotiques.³

On attendait le nom de Kafka, mais c'est le cinéma expressionniste allemand et les films de Hong-Kong qui font leur apparition. Ce que Volodine souligne ici, c'est l'émergence de ces nouvelles sources d'inspiration au sein de la littérature actuelle. Par goût propre comme par nécessité face à une iconosphère en expansion continue, l'écrivain contemporain ne limite plus son champ culturel aux volumes de la bibliothèque⁴.

¹ Cité par Beate Ochsner, « Littérature minimaliste – cinéma minimaliste ? Jean-Philippe Toussaint et la déviance minimale », in Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 263.

² Extrait d'un entretien entre Antoine Volodine et Lionel Ruffel réalisé à la Comédie de Saint-Étienne le 5 décembre 2007. À paraître in Jean-Bernard Vray et Jutta Fortin (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », automne 2012.

³ Antoine Volodine, « La littérature du murmure », entretien avec Jérôme Schmidt, in *Devenirs du roman*, Paris, Éditions Naïve-Inculte, 2007, p. 264-265.

⁴ Nous trouvons un témoignage similaire sous la plume de Christine Montalbetti, au sujet de son roman *L'Origine de l'homme* : elle pensait que l'incipit de ce texte avait une origine intertextuelle, avant de s'apercevoir que la véritable source en était un film de Nikita Mikhalkov, *Quelques jours dans la vie d'Oblomov* (1979) : « C'est cette scène cinématographique, sans aucun doute, qui a innervé, sans même que

Cinéphilie et cinéphagie trouvent ainsi un prolongement particulier en participant au travail d'écriture ; la culture cinématographique fonctionne désormais, ouvertement et explicitement, de la même manière que la culture livresque. L'écrivain contemporain, « recycleur » et/ou « pirate », pille allègrement les différents champs artistiques, sans distinction hiérarchique ni *a priori* axiologique. Le sincère et profond attrait pour le cinéma que nous observons chez nos auteurs, sans cesse réaffirmé au fil des entretiens, aboutit à la construction d'une « communauté intertextuelle et intersémiotique » dans laquelle œuvres littéraires et cinématographiques sont sur un pied d'égalité, formant d'étonnants plis référentiels, riches de surprise et de sens. Ainsi, chez Jean Echenoz, Stevenson côtoie Minnelli, Roussel voisine avec Hitchcock ; chez Tanguy Viel, Flaubert se trouve apparié à Mankiewicz, Hitchcock et De Palma. « Entre bibliothèques et cinémathèques, entre Baudelaire et Ed Wood, il ne saurait bien sûr être question de choisir, pas plus qu'il n'est ici question de choisir entre le prestigieux et le trivial, entre l'extraordinaire et le nul [...] », écrit François Berquin au sujet de l'œuvre de Pierre Alferi¹. Il ne faut pas voir ici de provocation facile ni d'antiélitisme militant (et démagogique) dans cette dé-hiérarchisation des sources ; il n'est pas question de dire qu'un film d'Ed Wood est aussi profond ou riche que *Les Fleurs du mal* : il s'agit plutôt d'une reconnaissance de la diversité et de la diffraction du champ culturel contemporain, ainsi que de la force affective, mémorielle et « démocratique » de certaines formes d'art. C'est admettre que la capacité de résonance intime et de rémanence d'une œuvre n'est pas nécessairement proportionnelle à sa valeur artistique objective et que des *minores* filmiques marquent parfois autant que des *majores* picturales ou littéraires. Les partitions entre disciplines sont frappées d'obsolescence : une pensée de la porosité succède à celle des nomenclatures fixes. L'écrivain ne peut plus s'ériger en censeur missionné par les Belles Lettres : il est désormais, *aussi*, un enfant du jazz et du cinéma, comme – sans doute chez les représentants de la dernière génération – il commence à être celui des séries télévisées et du monde numérique.

Ces remarques, qui s'appliquent majoritairement à des auteurs nés après la Seconde Guerre Mondiale, valent également pour les générations ultérieures : si la cinéphilie au sens « historique » du terme s'est achevée dans les années 1970, les jeunes écrivains n'en reconnaissent pas moins, dans les entretiens qu'ils accordent, l'importance du *medium*

je le sache, l'écriture de la scène dans *L'Origine de l'homme*. Cette même scène, qu'il m'a été donné, dans cette salle obscure, d'un coup, de reconnaître (la scène de mon roman). » (« Du Western au roman : essai de transposition d'un genre, ou rencontre ? », in Matteo Majorano (dir.), *La Caméra des mots. Dans le spectacle du roman*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Margini critici », 2007, p. 83).

¹ François Berquin, « Un mauvais souvenir de Pierre Alferi », *Roman 20-50*, n° 42, décembre 2006, p. 155.

cinématographique dans leur formation générale. Olivia Rosenthal¹, Tanguy Viel², Nathalie Quintane³, Mathieu Riboulet⁴, Arno Bertina, François Bégaudeau et d'autres encore aiment à le rappeler. Plus près de nous, Pierric Bailly (né en 1982) dit admirer le cinéma américain et un certain cinéma d'auteur français contemporain⁵, tout comme Cécile Coulon (née en 1990), qui affiche ses goûts et ses influences dans sa courte page de présentation sur le site de son éditrice⁶. Depuis cinquante ans, le cinéma est devenu la forme culturelle par excellence, celle qui peut marquer et fasciner avant même les chocs causés par certaines lectures, qui nécessitent parfois une maturité acquise plus tardivement. Plus que d'en faire simplement le constat, les écrivains contemporains le vivent concrètement, le proclament et le considèrent comme une richesse pour leurs propres œuvres. L'infléchissement en ce sens des discours épitextuels tenus autour des livres en est une preuve éclatante.

À côté de ces protestations cinéphiliques voire « cinéphagiques », d'autres éléments contribuent à montrer l'évolution des relations entre littérature française et cinéma. L'un des plus visibles, assurément, réside dans la multiplication des collaborations entre écrivains et cinéastes, mais aussi dans les tentatives personnelles d'écritures de critiques cinématographiques, sans oublier les projets de réalisation. C'est ce contexte général qu'il faut à présent dessiner.

¹ Olivia Rosenthal s'interroge ainsi sur son activité d'écriture à partir de deux films vus plusieurs années auparavant, mais qui l'ont à jamais marquée : « *Le Village des damnés* et *Le Voyage fantastique* que j'ai dû voir à la télévision durant mon enfance. Vous me direz qu'on est bien loin du roman. Il se trouve pourtant que certaines images de ces deux films me viennent à l'esprit immédiatement quand je pense à l'écriture romanesque. » (« Science fiction », in Laurent Zimmermann (éd.), *L'Aujourd'hui du roman*, Nantes, Cécile Defaut, 2005, p. 157-158).

² La cinéphilie de Tanguy Viel, maintes fois réaffirmée par l'auteur, se retrouve ainsi dans cet argumentaire significatif qu'il a fourni pour un atelier d'écriture lors de sa résidence au Grand R de La Roche-sur-Yon en octobre 2009 : « Je vous propose de travailler autour de la cinéphilie, du patrimoine d'images qui nous habitent et viennent construire ou reconstruire nos récits. De travailler cette mémoire-là, des films et des figures de cinéma, leur rémanence en nous. » (URL : <http://www.legrandr.com/spip.php?article279>).

³ Nathalie Quintane décrit ainsi son adolescence : « Je désirais – c'était vital – voir des films, des expositions. [...] Pour aller voir un film, je faisais une heure de bus aller une heure de bus retour, de banlieue à banlieue. Je me suis construite comme ça. » (Entretien dans le cadre de l'atelier d'écriture « Écrire la ville » organisé par François Bon à la BNF, URL : <http://classes.bnf.fr/ecrirelaville/rencontres/quintane.htm>).

⁴ Voir Thierry Guichard, « Architecte du verbe », in « Dossier Mathieu Riboulet », *Le Matricule des anges*, n° 97, octobre 2008, p. 28.

⁵ « J'ai beaucoup aimé le cinéma américain de Raoul Walsh ou de Howard Hawks. Quand je vois un film comme *La Graine et le mulet*, je trouve que c'est quelque chose d'incroyable. » (« Le Péril jeune : entretien avec Pierric Bailly », *Le Petit Bulletin*, n° 674, septembre 2008).

⁶ « [...] elle est passionnée de cinéma (Pasolini, *La Nuit du chasseur*, *The Big Lebowski*, *L'Année dernière à Marienbad*, etc. [...]) », (sur le site des Éditions Viviane Hamy, URL : <http://www.viviane-hamy.fr/fiche-auteur.asp?A=94&lapage2=1&Collection=&Thematique>). Dans une autre interview, Cécile Coulon n'hésite pas à dire que « le cinéma et la littérature américaine [l']ont énormément marquée » et que, pour elle, « lecture, musique et cinéma sont indissociables, que ce soit pour l'écriture ou dans la vie. » (*Bibliosurf*, juillet 2010, URL : <http://www.bibliosurf.com/Interview-de-Cecile-Coulon>).

B. PRATIQUES MULTIPLES ET AVENTURES EXTRA-LITTÉRAIRES

[...] il dit jeune homme, il ne dit pas écrivain, il ne dit pas jeune cinéaste, il dit fou et j'entends crétin, parce que je suis le crétin de cette table, pas assez écrivain pour qu'on prenne la peine de lire mes livres, certainement pas cinéaste puisqu'on interroge devant moi un autre, un cinéaste certifié, afin de déterminer si je suis bien apte à mener ce genre de projet, bien légitime.¹

Christophe Honoré décrit avec une ironie acide une émission de télévision à laquelle il participe aux côtés d'une écrivaine et d'un cinéaste. Venu pour promouvoir un livre, il est interpellé par le présentateur sur sa volonté d'adapter Georges Bataille au cinéma – projet qui donnera le film *Ma Mère*, avec Isabelle Huppert. Le passage est satirique mais n'en dépeint pas moins le statut indécidable de certains artistes qui ne choisissent pas entre la littérature et le cinéma. Dans ses travaux fondateurs, Jeanne-Marie Clerc s'est intéressée aux « migrations professionnelles » plus ou moins temporaires que les écrivains français ont effectuées au cours du XX^e siècle. Écrivains-critiques, écrivains-scénaristes, voire écrivains-cinéastes : ces doubles emplois sont sans doute les baromètres les plus visibles pour mesurer la santé des relations entre littérature et cinéma. Il s'agit en effet de souligner la porosité des frontières entre les deux modes d'expression, non plus dans la confidentialité de la lettre même des textes ou la semi-confidentialité des entretiens, mais dans la signature ouverte et publiquement visible d'œuvres et d'articles. Nous faisons l'hypothèse quelque peu tautologique qu'il est fort probable qu'un écrivain qui rédige des analyses filmiques, qui écrit ou réalise un film, soit intéressé par la chose cinématographique ! Si nous suivons le raisonnement esquissé précédemment, nous dirons que l'intensification de l'attention portée par la littérature au cinéma devrait, en toute logique, se traduire chez les écrivains contemporains par une intensification de ces pratiques duelles, de ces « aventures extralittéraires ».

Que constatons-nous grâce aux études de Jeanne-Marie Clerc ? Nous y apprenons que, très tôt, des écrivains ont voulu frayer – concrètement – avec le cinéma, que ce soit par le biais de l'écriture critique, celui de l'écriture scénaristique, voire celui de la réalisation. Toutefois, dans la plupart des cas (que cela relève de la volonté de l'écrivain ou de circonstances diverses), ces expériences ont été soit avortées, soit confidentielles et/ou ponctuelles : c'est notamment ce qui s'est passé avec les poètes de l'Esprit Nouveau et les Surréalistes, dont les rapports avec le septième art ont souvent tourné court. Certes, nous

¹ Christophe Honoré, *Le Livre pour enfants*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2005, p. 12-13.

avons quelques cas de pratiques suivies, mais elles restent rares. Dans son étude qui porte sur cette question, *Écrivains et cinéma*¹, les trois noms sur lesquels Jeanne-Marie Clerc s'étend le plus – Malraux, Giono et Cocteau – sont finalement révélateurs, comme nous l'avons vu, d'une relation marquée par la réticence : Malraux est l'homme d'un seul film (*Espoir – Sierra de Teruel*, 1945), Giono également (*Crésus* en 1960, auquel s'ajoutent quelques scénarios, qui n'ont pas tous été tournés)² – Cocteau faisant alors figure d'exception, avec six long-métrages réalisés, ainsi que plusieurs scénarios et dialogues. De même, pour ce qui est de l'écriture critique, si Colette est une sorte de précurseur (écrivant des comptes-rendus de films dès le milieu des années 1910), suivie par quelques autres comme Jacques Audiberti, le tandem Robert Brasillach – Maurice Bardèche (avec leur célèbre *Histoire du cinéma* publiée dans sa version définitive en 1943) et, plus près de nous, Claude Mauriac et Claude Ollier, rares sont les écrivains « de profession » qui ont durablement écrit *sur* le cinéma. Si l'on aborde les cas de participation effective à l'élaboration de films, la liste des noms est là encore assez courte : quelques figures notables comme Marcel Pagnol ou Jacques Prévert dans les années 1930-1950, puis Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet dans les décennies 1960-1970³, ne doivent pas faire oublier que Paul Claudel, Paul Valéry, André Gide, François Mauriac, André Breton, Louis Aragon, Louis-Ferdinand Céline, Albert Camus, Julien Gracq, Michel Leiris, Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar, Nathalie Sarraute, Albert Cohen et bien d'autres grands noms de la littérature française du XX^e siècle, n'ont jamais véritablement franchi (ou souhaité franchir) le pas vers une *pratique* cinématographique concrète et achevée. À titre d'exemples, nous pourrions citer deux éléments significatifs. Tout d'abord, le cas de Jean-Paul Sartre : amateur de cinéma, il sera l'auteur de quelques scénarios qui n'aboutiront jamais. *L'Engrenage* (1948) devient une pièce de théâtre, *Les Faux nez* est seulement publié dans la *Nouvelle Revue du cinéma* en 1947 sans jamais avoir

¹ Voir notamment les chapitres II, III et IV de la première partie (*Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-romans, op. cit.*, p. 41-160).

² Parmi ces « hommes d'un seul film », nous pensons également à Jean Genet, scénariste avec Marguerite Duras de *Mademoiselle de Tony Richardson* (1966), mais surtout auteur d'un marquant – mais unique – court-métrage : *Un chant d'amour* (1950), ainsi qu'à Samuel Beckett, qui a écrit et co-réalisé avec Alan Schneider un court-métrage intitulé *Film* (1965) dans lequel joue Buster Keaton.

³ La mise en parallèle de ces quelques noms ne doit pas faire oublier les différences qu'ils manifestent : si Prévert a écrit bon nombre de scénarios et de dialogues originaux, Pagnol a eu une grande activité cinématographique en explorant les allers-retours d'une même œuvre entre théâtre et cinéma (c'est le cas de *Topaze*, *Marius*, *César*, *Fanny*). Duras et Robbe-Grillet voyaient dans la réalisation cinématographique l'occasion de poursuivre leurs recherches narratives et figuratives, mais leurs films, plutôt expérimentaux et ardues, tiennent une place marginale dans le cinéma français des années 1960-1980 (exception faite de *Hiroshima mon amour* et de *L'Année dernière à Marienbad*, certes écrits par Duras et Robbe-Grillet, mais réalisés par Alain Resnais).

été tourné par la suite, tout comme *Joseph le Bon* en 1956 (qui voulait traiter de la Révolution française) ; il retirera son nom du projet intitulé *Le Scénario Freud* (qui devait constituer une collaboration inédite et alléchante avec John Huston) après s’y être considérablement investi¹, et il faudra attendre 2007 pour que Gallimard édite *Typhus*, écrit en 1943 et là encore jamais réalisé en l’état. Il est ainsi étonnant de voir que l’un des écrivains les plus célèbres et les plus influents des décennies 1940-1970, par ailleurs cinéphile (et dont on imagine qu’il n’aurait pas eu trop de peine à obtenir des financements), n’ait finalement – presque² – pas pu inscrire son nom dans le générique d’une œuvre cinématographique d’envergure, en dépit de ses quelques tentatives. L’autre exemple que nous aimerions avancer ici est, à nouveau, le gros ouvrage intitulé *Anthologie du cinéma invisible*³, dans lequel Christian Janicot a réuni une centaine de scénarios, synopsis ou *story-boards* inédits rédigés par des écrivains. Ce recueil repose sur une ambiguïté certaine : démontrant un intérêt pour le cinéma chez de grandes figures littéraires comme Apollinaire, Bataille, Claudel, Gide, Martin du Gard, Supervielle, Jabès, etc., l’ouvrage ne fait au final que souligner le double échec de ces tentatives cinématographiques : d’une part, suivant la belle formule du titre, il est bien question d’un « cinéma invisible », c’est-à-dire de projets esquissés ou avortés, jamais tournés : autant de fantômes de films qui disent en creux la difficulté de passer concrètement de la page à l’écran pour tous ces noms pourtant prestigieux ; d’autre part, pour passionnants qu’ils sont, ces textes se donnent avant tout comme des objets extrêmement marginaux (la plupart étant quasiment inconnus ou inédits) au sein des œuvres complètes de chacun des auteurs en question – tentatives parfois uniques, souvent dilettantes, initiatives privées commencées sans véritable volonté d’aboutir à un véritable film, passe-temps expérimentaux d’écrivains à la recherche de formes verbales originales, etc.⁴ Cette

¹ *Freud, The Secret Passion* sort en 1961, mais Sartre n’est pas crédité au générique – ce refus étant dû à des divergences avec John Huston. Gallimard ne publie le volumineux scénario original qu’en 1984.

² Une exception notable, mais unique : sa participation (aux côtés de Delannoy et Bost) au scénario du film *Les Jeux sont faits*, adapté de son roman en 1947 par Jean Delannoy. Sartre participera aussi à d’autres adaptations épisodiques de ses pièces ou romans (pour la télévision notamment), sans jamais que cela ne constitue une réelle et marquante collaboration cinématographique. *Typhus* aboutira certes au film d’Yves Allégret, *Les Orgueilleux*, mais près de dix ans plus tard et sous une forme modifiée (le scénario est réécrit par Allégret, Aurenche et Bost).

³ Christian Janicot (éd.), *Anthologie du cinéma invisible. 100 scénarios pour 100 ans de cinéma, op. cit.*

⁴ Ainsi, dans les trente premières années du siècle, les scénarios des poètes, « tous théoriques », « n’avaient de cinématographique que le nom, emprunté au jargon du septième art, et une technique de juxtaposition d’images escamotant toutes relations causales et même parfois temporelles. » (Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma témoin de l’imaginaire dans le roman français contemporain, op. cit.*, p. 368-369).

Anthologie ne fait finalement que révéler l'inaboutissement des migrations entre le cercle littéraire et le cercle cinématographique durant une grande partie du XX^e siècle.

C'est le caractère erratique de ces relations passées entre cinéma et lettres qui nous permet de repérer une évolution depuis la décennie 1970, évolution qui va en s'intensifiant depuis une quinzaine d'années. Il y a certes toujours des échecs, des expériences inachevées ou décevantes ; mais si nous observons les phénomènes dans leur globalité, la porosité entre les deux domaines artistiques est désormais devenue une réalité concrète et réactualisée en permanence. Le rêve d'une sorte de réciprocité parfaite entre cinéastes et écrivains, formulé dans les années 1950 par Alexandre Astruc à travers son concept de « caméra-stylo » et les Jeunes Turcs de la future Nouvelle Vague, trouve une certaine effectivité aujourd'hui. Jan Baetens rappelle cette « utopie » de la perméabilité des pratiques :

La notion de « caméra-stylo » a pris rapidement la forme non pas d'une *fusion* de la littérature et du cinéma, mais d'une *relance réciproque*, le véritable « auteur » étant celui qui pratiquait aussi bien l'écriture cinématographique que l'écriture littéraire. Plus que d'abandonner la littérature au profit du cinéma, les « auteurs » littéraires étaient enjointes à passer du côté de la réalisation alors que les « auteurs » du cinéma étaient encouragés à se faire écrivains (la trajectoire de Truffaut est ici exemplaire, qui va le conduire du journalisme à la réalisation, puis de la réalisation à la novellisation entre autres).¹

La « relance réciproque » est désormais chose commune dans le paysage culturel français contemporain. Les itinéraires des écrivains passent régulièrement par la case cinéma, que ce soit par le biais de l'écriture critique, de la scénarisation ou de la réalisation.

1. Critique

Tout d'abord, si bon nombre d'auteurs ne manifestent pas (encore ?) le désir de passer derrière la caméra ou d'écrire *pour* le cinéma, ils pratiquent néanmoins, plus ou moins occasionnellement, l'exercice de la critique cinématographique – à savoir écrire *sur* le cinéma, que ce soit sous la forme traditionnelle d'une évaluation argumentée (nous sommes alors du côté de la critique journalistique) ou sous celle d'études plus ou moins longues (nous nous rapproche alors du court essai, tel que nous pouvons en lire dans les revues spécialisées). Dans la longue tradition des écrivains-journalistes, collaborateurs de

¹ Jan Baetens, « La novellisation contemporaine en langue française », in « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°2, 1^{er} décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Baetens.html>.

périodiques et de revues, rares sont ceux qui participaient à la rubrique « cinéma » jusque dans les années 1950-1960. Ce qui est aujourd'hui remarquable, c'est donc le non-confinement des écrivains dans la rubrique « littérature », ce qui prouve que le cloisonnement entre livres et films n'a pas perduré. Le fait qu'ils soient sollicités (ou prennent d'eux-mêmes la plume) pour écrire sur le cinéma démontre que les deux arts appartiennent bien à un champ culturel et intellectuel commun, dans lequel il est loisible de naviguer. C'est donc moins la nature de l'objet commenté qui compte (livre ou film) que sa participation à une même sphère créative subsumante. Au début de la Nouvelle Vague, les critiques des *Cahiers du cinéma* choisissaient, assez logiquement, le cinéma pour exprimer leur créativité propre ; aujourd'hui, ceux qui écrivent sur le cinéma, nourris par ce dernier, se lancent également dans l'aventure littéraire – restant ainsi dans les mots, sans pour autant délaisser le rapport aux images. Il n'est pas question ici d'en faire un catalogue exhaustif (ce qui serait impossible et vain). Nous nous limiterons plutôt à citer quelques noms, comme celui de Gérard Guégan, qui a écrit sur le cinéma dans *L'Humanité*, *La Marseillaise* ou les *Cahiers du cinéma*, qui a fondé la revue spécialisée *Contre-Champ* en 1961 et qui a participé au célèbre *Dictionnaire du cinéma* de Bellour et Brochier en 1966¹, avant de se lancer dans la littérature à proprement parler². Hélène Frappat a également écrit dans les *Cahiers du cinéma* (elle a même été membre du comité de rédaction de la revue) et a rédigé un essai sur le cinéaste Jacques Rivette avant de publier un premier texte de fiction en 2004, suivi depuis par deux autres titres³. René Belletto a travaillé comme critique de cinéma entre 1976 et 1982 pour l'hebdomadaire *Lyon Poche*, sous le pseudonyme de François Labret, parallèlement à la publication de ses premiers livres. Aux côtés de ses romans, nouvelles, pamphlets et autres textes génériquement instables, Dominique Noguez s'est imposé comme l'un des grands spécialistes en France du cinéma expérimental et *underground* : il a rédigé plusieurs ouvrages théoriques et historiques sur la question qui font autorité⁴. Spécialiste du cinéma français des années 1940-1950 ainsi que de l'œuvre d'Éric Rohmer, Noël Herpe a récemment publié un récit autobiographique,

¹ Raymond Bellour, Jean-Jacques Brochier, Gérard Guégan et Claude-Jean Philippe (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Éditions universitaires, 1966. Guégan participera à nouveau à deux autres entreprises similaires : le *Dictionnaire mondial des films* (Paris, Larousse, 1991) et l'*ABCdaire du cinéma français* (Paris, Flammarion, 1995).

² Son premier roman, *La Rage au cœur*, paraît en 1974 aux Éditions Champ Libre.

³ Hélène Frappat, *Sous réserve*, Paris, Allia, 2004 ; *L'Agent de liaison*, Paris, Allia, 2007 ; *Par effraction*, Paris, Allia, 2009. Elle a également écrit un texte pour le catalogue de l'exposition « Brune/Blonde » qui s'est tenue à la Cinémathèque Française (octobre 2010 – janvier 2011) : « Brève histoire des mutations de la blondeur au XX^e siècle ».

⁴ *Éloge du cinéma expérimental* (Paris, Centre Pompidou, 1979) en est un exemple parmi d'autres.

Journal en ruines, qui est présenté comme une conclusion logique à son travail de critique et de journaliste¹. Plus récemment, avant d'entamer une carrière de traducteur et d'écrivain à part entière, Johan-Frédéric Hel-Guedj a été l'auteur d'une étude sur Orson Welles intitulée *Orson Welles. La règle du faux*². L'exemple le plus frappant reste sans doute celui d'Emmanuel Carrère : critique cinéma à *Télérama* et à *Positif* au début des années 1980 (jusqu'en juin 1989 pour cette dernière revue), il publie une monographie consacrée à Werner Herzog en 1982, qui est donc son premier livre à proprement parler³. Ce n'est qu'un an après qu'il écrit sa première fiction littéraire, *L'Amie du jaguar*. On pense enfin à Didier Daeninckx qui, avant de se consacrer à l'écriture, a été animateur culturel dans un cinéclub⁴. Plus près de nous, de jeunes critiques de cinéma comme Claire Vassé (*Positif*)⁵, Sophie Avon (*Sud-Ouest*)⁶, Diastème (*Première*)⁷, François-Guillaume Lorrain (*Le Point*)⁸, Patrice Blouin (les *Cahiers du cinéma*, *Les Inrockuptibles*)⁹ ont publié leurs premiers récits littéraires dans les années 2000. L'attention critique portée aux fictions cinématographiques semble fonctionner, dans ces différents cas, à la manière d'une propédeutique à l'écriture littéraire. Le premier roman de Johan-Frédéric Hel-Guedj, *Le Traitement des cendres*¹⁰, met en scène un cinéaste, Stan Milanesco (qui n'est pas sans ressemblance avec Orson Welles), qui orchestre tout un jeu de faux-semblants autour de sa propre disparition, prenant la forme d'un suicide simulé : « la règle du faux » a donc été éprouvée par l'essayiste cinéophile avant de l'être par le romancier, comme si l'intérêt pour

¹ Noël Herpe, *Journal en ruines*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète », 2011. La quatrième de couverture précise : « J'ai voulu que ce journal décrive à sa manière un désir de récit : celui qui m'a traversé pendant toute ma jeunesse, pendant toutes ces années où je ne savais écrire que sur les œuvres des autres. »

² Johan-Frédéric Hel-Guedj, *Orson Welles. La règle du faux*, Paris, Michalon, coll. « le bien commun », 1997.

³ Emmanuel Carrère, *Werner Herzog*, Paris, Edilig, 1982.

⁴ « Pendant cinq ans, j'ai fait un travail d'animateur culturel. J'ai animé les ciné-clubs, j'ai pris la parole devant des jeunes des cités pour défendre des films. Je faisais des Nuits du cinéma avec les premiers rôles de Jack Nicholson, dans les films de Monte Hellman : *L'Ouragan de la vengeance*. [...] Je me baladais dans la région avec un écran, un projecteur et les bobines du film et puis j'allais dans les lycées. J'étais une sorte de forain du cinoche avant d'être journaliste localier. » (« Visite du chantier. Entretien avec Christine Cadet », in *Écrire contre*, Vénissieux, Éditions Paroles d'Aube, 1997, p. 54).

⁵ Claire Vassé, *Quand la bête sera morte*, Paris, Seuil, 2006 ; *Le Figurant*, Paris, Éditions du Panama, 2008 ; *Lili Terrier, 7 rue de la Lune*, Paris, Albin Michel, 2010.

⁶ Sophie Avon, *La Bibliothécaire*, Paris, Arléa, 2006 ; *Ce que dit Lili*, Paris, Arléa, 2007 ; *Le Silence de Gabrielle*, Paris, Arléa, 2009 ; *Les Belles années*, Paris, Mercure de France, 2010.

⁷ Diastème, *Les Papas et les mamans*, Paris, Éditions de l'Olivier, 1997 ; *In Paradisium*, Paris, Éditions de l'Olivier, 1999 ; *107 ans*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2003 ; *Un peu d'amour*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2003. Il est aussi dramaturge, metteur en scène, parolier, scénariste et réalisateur !

⁸ À ce jour, il est l'auteur de cinq romans, dont le dernier en date est *L'Homme de Lyon* (Paris, Grasset, 2011).

⁹ Patrice Blouin, *Tino et Tina*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète », 2009 ; *Baltern*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète », 2011.

¹⁰ Johan-Frédéric Hel-Guedj, *Le Traitement des cendres*, Paris, Calmann-Lévy, 1999.

le réalisateur de *Vérités et mensonges* (*F for Fake*, 1973) avait facilité et inspiré la construction fictionnelle du personnage de Milanescu. De manière plus remarquable encore, nous pourrions gloser longtemps sur l'attention portée à Werner Herzog par Emmanuel Carrère, avant qu'il n'inaugure sa carrière littéraire : quoi de plus logique, en un sens, que d'écrire sur un cinéaste de l'excès, de la folie, de la perte de contrôle et du basculement dans l'horreur, pour le futur auteur de *La Moustache*, de *L'Adversaire* et de *La Classe de neige* ? N'est-ce pas une même hostilité géographique, propice à de brusques et violents débordements, qui caractérise la forêt amazonienne d'*Aguirre* et la ville perdue de Kotelnitch dans *Un roman russe* ? La logique cinéphilique personnelle anticipe l'univers littéraire et, *a posteriori*, l'éclaire et l'enrichit.

Inversement, nous devons noter les exemples d'écrivains chevronnés qui se mettent à pratiquer la critique cinématographique. Avec pour prédécesseurs, dans les années 1950-1970, des personnalités comme Claude Roy (qui a écrit occasionnellement dans *L'Écran français* et les *Cahiers du cinéma*) ou surtout Claude Ollier (qui rédige des analyses de films dès 1959 pour la *NRF* et dès 1962 pour le *Mercur de France*, *Les Lettres françaises* et les *Cahiers du cinéma*), ce genre de pratique critique se poursuit intensément ces dernières décennies. Celle-ci peut être une activité durable et suivie ; après les « précurseurs » Philippe Labro et Frédéric Vitoux qui y ont écrit dans les années 1960-1970, Jean-Philippe Domecq a participé quasi mensuellement à la revue *Positif* au début des années 1980¹. François Bégaudeau a été membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* de décembre 2003 à décembre 2007, période pendant laquelle Pierre Alferi était conseiller éditorial pour la même revue (ce qui s'est poursuivi, pour ce dernier, jusqu'en mars 2009), les deux ayant été précédés par Christophe Honoré qui a fait partie de la rédaction en 1996-1997. Citons également le cas des écrivains Sorj Chalandon et Éric Neuhoff, qui rédigent une partie des critiques cinéma pour, respectivement, *Le Canard Enchaîné* et *Le Figaro* (Neuhoff participant également à la célèbre émission radiophonique *Le Masque et la plume*). La participation peut être plus épisodique, en fonction des envies et des demandes. Ainsi, il est arrivé à Hervé Guibert², René Belletto³, Leslie Kaplan, Anne-Marie Garat, Aurélie Filipetti, Jean-Marie Laclavetine ou Marie Darrieussecq d'écrire des

¹ Aboutissement logique de cette aventure cinéphilique et critique, l'écrivain ira d'ailleurs jusqu'à rédiger la première monographie française consacrée à Martin Scorsese : *Martin Scorsese. Un rêve italo-américain* (Paris, Hatier, 1986).

² Hervé Guibert, « Le mort qui parle (à propos de *Sunset Boulevard*) », *Cahiers du cinéma*, n° 319, janvier 1981, p. 35-39.

³ René Belletto, « Le genre et sa grimace », *Cahiers du cinéma*, n° 434, juillet-août 1990, p. 46-48.

textes pour les *Cahiers du cinéma*¹, tout comme Jean-Charles Masséra l'a fait pour *La Lettre du cinéma*. Bien que l'aura intellectuelle en soit bien moins prestigieuse que celle des *Cahiers*, Marie Darrieussecq a récidivé pour le magazine *Première*, mensuel qui a aussi fait appel à Camille Laurens, Emmanuel Carrère ou Marc Weitzmann². Auteur de plusieurs courts textes divers portant sur le cinéma, Patrick Modiano s'est intéressé au film *Une éducation* de Lone Scherfig pour *Libération*³ ; de même, Annie Ernaux a pu rédiger un texte⁴ au sujet du film de Claire Simon *Les Bureaux de Dieu*, qui se déroule dans une structure parisienne du planning familial : la thématique de la sexualité féminine et de la parole qui l'accompagne, tout comme son traitement mi-documentaire mi-fictionnel, ont semble-t-il interpellé l'auteur de *L'Événement* et de *La Honte*. De leur côté, Marie Redonnet, Anne-Marie Garat, Gérard Macé, Alain Fleischer, Pierre Pachet, Éric Rondepierre, Nathalie Quintane, Mathieu Riboulet, Pierre Alferi, Christine Montalbetti, René Belletto, Leslie Kaplan (présente, elle, dès le premier numéro), etc., ont donné ou donnent occasionnellement des contributions à l'importante revue de cinéma *Trafic*, fondée par Serge Daney en 1992, et devenue dès sa création une sorte de temple – confidentiel mais déterminant – de la cinéphilie⁵. Nous pensons, à nouveau, à Anne-Marie Garat, qui a étudié le cinéma et la photographie avant de les enseigner, intervenant dans un entretien figurant sur les *boni* du DVD de *Mère et fils* d'Alexandre Sokourov, ou

¹ Citons également le cas spécifique d'Emmanuelle Bernheim, qui a été responsable de la documentation visuelle pour la revue (de la fin des années 1970 jusqu'en septembre 1983) – et qui, à ce titre, a participé à une monographie sur Hitchcock dirigée par Jean Narboni (*Alfred Hitchcock*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1980).

² Marc Weitzmann a commenté des photographies d'actrices dans les numéros 394-395 (décembre 2009 – janvier 2010) ; les « sœurs ennemies » Marie Darrieussecq et Camille Laurens ont écrit toutes les deux – ironie du sort ! – autour d'Isabelle Huppert (respectivement dans les n° 383, janvier 2009 et n° 387, mai 2009).

³ Patrick Modiano, « Éducation sentimentale », *Libération*, 25 mars 2010. Modiano a également écrit un texte sur Catherine Deneuve pour le magazine *Elle* (« Deux ou trois choses que je ne sais pas d'elle », *Elle*, n° 3204, 28 mai 2007, p. 82). Il a participé au livre collectif dirigé par Michel Boujut *Stars : les incontournables*, en rédigeant une notice consacrée à Gene Tierney (Paris, Filipacchi, 1991, p. 224).

⁴ Annie Ernaux, « *Les Bureaux de Dieu* », *Images documentaires*, n° 65-66, 1^{er} semestre 2009, p. 125-126. Il faut noter que l'écrivain et la cinéaste étaient déjà en dialogue depuis quelques années ; en témoigne un entretien croisé datant de 2002, disponible sur le site du Groupement de Recherches et d'Essais cinématographiques, URL : http://www.grec-info.com/article.php3?id_article=44.

⁵ Signalons également que Serge Daney avait demandé à Jean Echenoz d'écrire pour *Trafic*. L'écrivain n'étant pas arrivé à produire un texte qui le satisfasse, la commande ne s'est pas concrétisée. Après la mort de Daney en 1992, Echenoz a définitivement abandonné ce projet. Néanmoins, les recherches qu'il avait entreprises à ce sujet, en particulier sur les personnages féminins chez Hitchcock, l'ont directement conduit aux *Grandes blondes* (1995). Le travail critique, mort-né, a significativement été à l'origine d'un projet romanesque, preuve de la porosité entre les pratiques : l'auteur, en quête de la « grande blonde », a narrativisé son interrogation et l'a déléguée au personnage fictionnel de Salvador. (Voir l'entretien avec Jean Echenoz paru dans *Les Inrockuptibles*, n° 27, 11 octobre 1995).

participant à un ouvrage collectif sur Robert Kramer¹. Autre exemple significatif : les rares textes que le très discret et peu prolixe Jean-Jacques Schuhl a rendus publics ces dernières années, outre ses quatre romans publiés en quarante ans, sont souvent de courts essais consacrés au cinéma, tournés sous la forme de petites narrations : paraissant en général dans *Libération* ou *L'Infini*, ils prennent pour sujet Jim Jarmusch, Jean Eustache ou Jean-Luc Godard². Tanguy Viel, lui, a écrit à deux reprises dans *Positif* : une fois à l'occasion d'un article sur *Le Limier* de Joseph Mankiewicz (dans le cadre d'un numéro spécial consacré au cinéaste)³, une autre fois pour le cinq-centième numéro de la revue⁴. Il est amusant de constater que ces deux collaborations font écho, chacune à leur manière, à deux textes « littéraires » de Viel : la première fait naturellement suite à *Cinéma*, dans lequel le narrateur est littéralement obsédé par le film de Mankiewicz, la seconde anticipe et inspire le feuilleton littéraire écrit en résidence au Triangle de Rennes, *Top Ten*, et publié en version brève et remaniée sous le titre *Hitchcock, par exemple*⁵, puisque Viel y expérimentait une méthode de classement de ses films préférés, tout comme le fera le narrateur de la nouvelle parue en 2009. L'écriture critique n'est pas véritablement distincte de l'écriture littéraire : elle la précède comme elle peut la prolonger sur une modalité différente. Tanguy Viel multiplie d'ailleurs les activités extra-littéraires en lien direct avec le cinéma : outre des participations à des travaux universitaires en études cinématographiques⁶, on fait aussi appel à lui pour présenter des séances spéciales⁷. Le cas de Tanguy Viel n'est pas isolé⁸. Cela démontre qu'aujourd'hui, la figure de l'écrivain est

¹ *Trajets à travers le cinéma de Robert Kramer*, Aix-en-Provence, Institut de l'Image, 2001.

² Voir, entre autres, Jean-Jacques Schuhl, « Jean Eustache aimait le rien », *Libération*, 6 septembre 2005 ; « JLG, rapports secrets », *Libération*, 12 juillet 2006.

³ Tanguy Viel, « Obtenir réparation », *Positif*, dossier spécial Mankiewicz, n° 469, mars 2000, p. 101-104.

⁴ Tanguy Viel, « Année 2000 », in « Cinquante ans de cinéma par 87 collaborateurs », *Positif*, spécial n° 500, octobre 2002, p. 180.

⁵ Tanguy Viel, *Top Ten*, Rennes, Le Triangle, 2009, (épisode premier : URL : http://www.letriangle.org/files/triangle/img_poesie/Top_ten_1_defin.pdf) ; *Hitchcock, par exemple*, (avec des illustrations de Florent Chavouet), Paris, Éditions Naïve, 2010.

⁶ Tanguy Viel, « La collision ou quand la puissance rencontre l'acte. *Les Chiens de paille* (Sam Peckinpah, 1971) », dans Jacques Aumont (dir.), *La Rencontre. Au cinéma, toujours l'inattendu arrive*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes / La cinémathèque française, 2007, p. 231-244.

⁷ Il a ainsi présenté *L'Homme qui tua Liberty Valance* de John Ford en octobre 2009 à La Roche-sur-Yon lors de sa résidence au Grand R, *L'Ombre d'un doute* d'Alfred Hitchcock à l'Institut Lumière de Lyon, dans le cadre du festival « Quai du Polar » en avril 2010, et *Mort à Venise* de Luchino Visconti pendant le Festival Lumière en octobre 2010.

⁸ Signalons la récente et significative initiative de la revue *Transfuge* (qui, dès son titre, envisage film et texte sur un même plan, engagés dans des relations permanentes) baptisée « La cinémathèque idéale de Transfuge : un écrivain, un film », qui consiste en une sorte de cinéclub animé par un écrivain (qui choisit également le film projeté). La justification du directeur de la revue, Vincent Jaury, est intéressante en ce qu'elle avance que le cinéma est devenu un objet qui concerne désormais davantage les écrivains que les critiques traditionnels : « Le paysage de la critique cinéma est en crise. Et les écrivains sont des gens qui parlent très bien de cinéma. » (URL : <http://www.lepoint.fr/culture/un-ecrivain-un-film-le-nouveau-rendez-vous-des->

jugée comme investie d'une compétence sur le cinéma qui ne fait pas – qui ne fait plus – problème et qui est même réclamée, comme si livres et films appartenait désormais, définitivement, à un même réseau fictionnel et devaient naturellement dialoguer ensemble.

2. Scénarios

Aux côtés du large spectre de l'écriture critique, qui va de la critique évaluative à l'analyse détaillée, en passant par le texte de réaction ou le portrait, une autre modalité de collaboration des écrivains avec le cinéma s'impose peut-être avec plus d'évidence : il s'agit de l'écriture scénaristique. Il n'est pas question ici de parler du cas de l'*adaptation* par un tiers d'un roman contemporain, car cela ne relève pas d'une co-implication effective entre auteur et cinéaste. Il s'agit plus précisément de traiter de ces films dont le scénario est le fait d'un écrivain (seul ou associé à d'autres, scénaristes « professionnels » et réalisateur). La chose, bien sûr, n'est pas nouvelle ; dès que la notion même de scénario a commencé à s'imposer et à se systématiser dans l'élaboration générale d'un film (dans les années 1920-1930), les producteurs ont souvent fait appel à des écrivains suivant un raisonnement simple : de tels professionnels de l'écriture, roués dans l'art du récit et des dialogues, étaient parmi les mieux placés pour construire de « bonnes histoires », efficaces et originales. Aux États-Unis, cela était monnaie courante et rares sont les grands écrivains américains de la première moitié du siècle qui n'ont pas travaillé, à un moment ou à un autre, avec Hollywood (Faulkner, Williams, Fitzgerald, Hemingway, Fante, etc.). En France, c'est sans conteste cette forme de collaboration-là qui a été la plus notable jusqu'à présent, sans pour autant qu'elle soit systématique : à l'exception des cas de Prévert et de Pagnol (et dans une moindre mesure de Giono), les écrivains importants du XX^e siècle n'ont fait que des tentatives ponctuelles d'écriture scénaristique. Cela évolue légèrement dans les années 1970, avec les figures de Perec (scénariste de la version filmique *d'Un homme qui dort* en 1974, dialoguiste de *Série noire* d'Alain Corneau en 1979) et de Manchette (auteur de multiples scénarios de films, téléfilms, séries, films érotiques... sous des pseudonymes divers comme sous sa propre signature). Depuis cette époque, en France, la rédaction de scénarios est une pratique de plus en plus commune pour un écrivain.

Tout d'abord, nous devons bien sûr aborder la configuration la plus classique, à savoir celle de l'auto-adaptation, dans laquelle l'écrivain scénarise sa propre œuvre littéraire. L'un des exemples les plus remarquables est sans doute celui de Pascal Quignard, habituellement peu disert sur le cinéma, méfiant quant à la possibilité du passage entre récit littéraire et récit en images, qui écrit lui-même l'adaptation de *Tous les matins du monde* pour Alain Corneau en 1991, et récidive en 1995, toujours pour Corneau, avec *Le Nouveau monde*, basé sur son roman *L'Occupation américaine* paru un an auparavant. Citons, dans un registre fort différent, Emmanuel Carrère qui adapte sa propre *Classe de neige* pour Claude Miller en 1998, François Bégaudeau qui transpose son récit *Entre les murs* pour Laurent Cantet, film dans lequel il tient également le rôle principal (2008, Palme d'or à Cannes), Didier Daeninckx qui a écrit les versions cinématographiques de plusieurs de ses textes (*Meurtres pour mémoire*, *Lumière noire*, *Play-Back* devenant *Héroïnes* pour Gérard Krawczyk en 1997, ou encore *La Repentie* pour Laetitia Masson en 2002), Jean-Bernard Pouy qui contribue à transférer à l'écran le personnage du Poulpe qu'il a créé en 1995 (*Le Poulpe* de Guillaume Nicloux, 1998), Emmanuèle Bernheim qui a adapté sa propre nouvelle *Vendredi soir* pour Claire Denis en 2002 ou bien encore Arnaud Cathrine¹.

Néanmoins, le travail scénaristique de l'écrivain peut être original, sans prendre appui sur une œuvre écrite préexistante, mais en étant volontairement envisagé comme la première pierre d'un futur film. C'est ainsi que des auteurs fort différents ont pu, ces trente dernières années, écrire directement pour le cinéma. Jean Echenoz ne s'y est véritablement risqué que de rares fois pour l'instant avec *Le Rose et le blanc*² en 1980 (réalisé par Robert Pansard-Bresson et interprété par Bulle Ogier, Raymond Pellegrin et Michael Lonsdale) et *Le Tueur assis* (1985), tout comme, plus récemment, Philippe Djian³, ou encore Marie NDiaye qui a écrit le scénario de *White Material* de Claire Denis (2010). D'autres se présentent comme des scénaristes et dialoguistes plus réguliers. Outre ses récentes collaborations avec Pascal Aubier (pour *Le Fils de Gascogne*, 1995) et Jean-Paul Rappeneau (pour *Bon voyage* en 2003), Patrick Modiano avait cosigné dès 1974 (avec Louis Malle) le scénario du très controversé *Lacombe Lucien*, ainsi que celui d'*Une*

¹ Il a adapté son roman *La Route de Midland* (Paris, Verticales, 2006 [Seuil, « Points », 2002]) sous le titre *Le Passager*, réalisé par Éric Caravaca (2006). Il a coécrit avec Julie Gavras un scénario adapté d'un texte de l'écrivaine italienne Domitilla Calamai, *La Faute à Fidel !* (2006).

² Il a également participé, plus marginalement, à l'adaptation de son propre roman *Cherokee* (Pascal Ortega, 1991). Le scénario de *Tueur assis* de Jacques-André Fieschi (1985), coécrit avec ce dernier, a abouti à un téléfilm.

³ Philippe Djian a coscénarisé avec Luc Bondy *Ne fais pas ça* en 2004, réalisé par ce dernier.

jeunesse (Moshe Mizrahi, 1981), adapté de son propre roman¹. Pour sa part, Hervé Guibert a travaillé pendant six années avec Patrice Chéreau pour aboutir à *L'Homme blessé* en 1983². Richard Morgiève, qui est également acteur à l'occasion, a été le scénariste de Serge Leroy (*Légitime violence*, 1983), Robert Kramer (*Diesel*, 1985), Patrick Grandperret (*L'Enfant lion*, 1993), Bernard Rapp (*Tiré à part*, 1996). Marc Cholodenko, écrivain qui poursuit une œuvre romanesque et poétique exigeante depuis le milieu des années 1970, a écrit le scénario d'*Oublie-moi* pour Noémie Lvovsky en 1994, mais est surtout entré dans une sorte de compagnonnage avec le non moins exigeant Philippe Garrel, en co-dialoguant près de dix films de ce dernier, des *Baisers de secours* (1989) à *La Frontière de l'aube* (2009) en passant par *Le Vent de la nuit* (1999) et *Sauvage innocence* (2001)³. Jérôme Beaujour, auteur de quatre livres depuis le début des années 1990, s'est associé avec Benoît Jacquot, en co-écrivant trois films de ce dernier⁴ ; il commence à construire une relation similaire avec Pascal Bonitzer (deux films depuis 2008 – *Le Grand alibi*, *Les Envoûtés*). Tonino Benacquista a travaillé à deux reprises avec Jacques Audiard, pour les scénarios de *Sur mes lèvres* (2001) et de *De battre mon cœur s'est arrêté* (2005). Des collaborations similaires sont en train de se construire entre Emmanuèle Bernheim et le cinéaste François Ozon, puisque la première a déjà écrit quatre films pour le second (*Sous le sable*, *Swimming-Pool*, *5x2*, *Ricky*), comme entre le poète (et ancien critique de cinéma) Stéphane Bouquet et le réalisateur Sébastien Lifshitz, pour lequel le premier a écrit six films ou téléfilms, etc. Ce sont donc des liens indiscutables (car souvent suivis, à la manière d'un rendez-vous régulier) qui unissent ici écrivains et cinéastes, à tel point que l'on pourrait avancer la notion d'« œuvre commune » dans quelques cas. En effet, l'écrivain investit durablement le monde imaginaire d'un cinéaste – et inversement – jusqu'à en être le co-auteur. C'est dire aussi, concrètement, la reconnaissance d'une conjonction profonde entre un univers littéraire et un univers filmique, l'un se mirant dans l'autre, l'un se nourrissant de l'autre. Le dérèglement minimal du quotidien qu'on lit dans les courtes fictions d'Emmanuèle Bernheim trouve un écho dans les films de François Ozon ; le thème du désir de l'autre, quel qu'il soit, présent dans les textes ardu de Marc

¹ D'autres projets alléchants de collaboration avec Christian de Chalonge, Volker Schlöndorff, Alain Cavalier ou Joseph Losey, n'ont pas abouti (voir Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (dir.), *Patrick Modiano, op. cit.*, p. 253-271).

² La sortie du film en 1983 a été accompagnée (fait assez rare à l'époque) par la publication du texte aux Éditions de Minuit – texte qui se présente d'ailleurs sous une forme davantage romanesque que strictement scénaristique.

³ Marc Cholodenko a « institutionnalisé » cette pratique, en intervenant comme professeur à la FEMIS, en section scénario.

⁴ *La Fille seule* (1995), *Le Septième ciel* (1997), *Pas de scandale* (1999).

Cholodenko, rencontre les histoires d'amours fous telles que Philippe Garrel aime à les filmer. De même, nous pouvons faire l'hypothèse que ce sont, entre autres, les portraits de ces « femmes puissantes » que dresse Marie NDiaye depuis plus de vingt ans qui ont amené Claire Denis à lui confier l'écriture du scénario de *White Material*, dans lequel une expatriée française tente de sauver sa plantation de café en pleine guerre civile. La puissance sensorielle du film, ses béances narratives, comme le caractère opiniâtrement buté de sa protagoniste entrent en parfaite conjonction avec plusieurs lignes de force de l'œuvre écrite de Marie NDiaye. Dans les cas les plus intéressants, faire appel à un écrivain pour écrire un scénario ne relève plus d'un seul calcul de producteur, mais bien d'un désir esthétique et poétique, qui trouverait sa concrétisation dans le film. Scénario et images filmiques ne se suivent pas mécaniquement mais reconnaissent leurs affinités, au-delà des *media*, et s'amalgament. Ces projets obéissent à de véritables désirs artistiques, qui conduisent à des regrets lorsqu'ils n'aboutissent pas, ainsi que le confesse Jean Rolin, au sujet d'un film sur Tolstoï qu'il envisageait :

Le cinéma est effectivement quelque chose qui m'obsède... [...] Ce regret du cinéma je l'ai toujours. Mais dans les films que j'aime, quand je vois les mouvements et placements de caméra, je constate bien que ce sont des idées que je n'aurais pas eues [...]. Alors je me suis dit que j'allais m'abriter derrière un cinéaste. [...] L'ensemble de tout cela faisait un sujet de film magnifique. Je connaissais Olivier Assayas et je pensais que cela pouvait l'intéresser. Il m'a ri au nez en disant qu'il était un cinéaste moderne et qu'il ne faisait pas de films en costumes...¹

3. « Action ! » (et inversement)

Au-delà de la multiplication de ces expériences scénaristiques ponctuelles ou régulières, le fait le plus remarquable dans ces allers-retours entre cinéma et littérature réside dans le passage d'écrivains à la réalisation tout comme, corollairement, le passage de cinéastes à l'écriture. Bien que ces transferts obéissent parfois à des logiques commerciales (un producteur cherchant à profiter de la notoriété médiatique d'un écrivain), ils révèlent dans la plupart des cas un profond désir de varier les modes d'expression, à partir d'un univers poétique singulier. Inaugurées dans les mots, les recherches narratives et poétiques contemporaines trouvent aujourd'hui naturellement l'un de leurs

¹ « Rencontre avec Jean Rolin », *art. cit.*, p. 25-26. On retrouve les mêmes hésitations et velléités chez Patrick Drevet : « Je me suis longtemps intéressé à la photographie et au cinéma. Il est arrivé un moment où, d'ailleurs, j'ai hésité entre faire du cinéma et écrire [...]. J'ai donc choisi, je me suis déterminé pour l'écriture parce que je me suis aperçu que si je voulais aller jusqu'au bout de l'expérience que je recherchais au cinéma, je ferais des films complètement invisibles ! » (« C'est-à-dire... », entretien avec Gervais E. Reed, in *Le Vœu d'écriture*, Paris, Gallimard, 1998, p. 131-132).

prolongements dans l'image filmique. La spécialisation cloisonnée des pratiques artistiques est ainsi fréquemment démentie. Ce mouvement de fond, qui émerge véritablement aujourd'hui, provient en toute vraisemblance de certains principes de la Nouvelle Vague, notamment de la notion d'« auteur », qui réclame qu'une même personne conduise toute l'élaboration du film, du scénario à la réalisation. Les écrivains contemporains qui franchissent le pas vers la mise en scène ne font que systématiser cette préconisation, en déployant leur statut d'« auteur » (le terme se rapportant encore, majoritairement, à la littérature) dans différentes pratiques artistiques, au premier rang desquelles le cinéma.

Un premier cas de figure est celui de l'écrivain qui tourne un film adapté de l'un de ses propres textes. Cela procède d'un double raisonnement : d'une part, l'on estime (pour des raisons aussi bien commerciales qu'artistiques) que l'auteur du livre est le mieux à même d'en faire une adaptation fidèle ; d'autre part, l'écrivain y trouve l'occasion de perpétuer la vie de son œuvre, d'en éprouver la plasticité et de répondre directement à un désir d'incarnation. Bien que les réussites artistiques de telles « auto-adaptations » soient très rares, leur grand nombre indique néanmoins une tendance que nous ne pouvons négliger. Elles sont la plupart du temps le fait d'écrivains à succès, et sont en général peu épargnées par la critique cinématographique : pensons à Vincent Ravalec (*Cantique de la racaille*, 1998), Yann Moix (*Podium*, 2004), Alexandre Jardin (*Fanfan*, 1993), Éric-Emmanuel Schmitt (*Les Aventures d'Odette Toulemonde* en 2007, *Oscar et la dame rose* en 2009), Michel Houellebecq (*La Possibilité d'une île*, 2009), Virginie Despentes (*Baise-moi*, 2000 ; *Bye Bye Blondie*, 2012)¹, Frédéric Beigbeder (*L'Amour dure trois ans*, 2012), David Foerks (*La Délicatesse*, 2012), etc. D'autres connaissent davantage de reconnaissance artistique dans leur changement de *medium* : Cyril Collard (*Les Nuits fauves*, 1992), Atiq Rahimi (*Terre et cendres*, 2004), Marc Dugain (*Une exécution ordinaire*, 2010), Fabienne Berthaud (*Pieds nus sur les limaces*, 2010). Gérard Mordillat, féru de cinéma et de littérature, ancien assistant de Roberto Rossellini, de Nicolas Philibert et de René Allio, publie son premier roman *Vive la sociale !* en 1981, qu'il adaptera lui-même au cinéma en 1984 ; depuis, il alterne romans, films de fiction² et documentaires (notamment la série *Corpus Christi* avec Jérôme Prieur, lui-même écrivain, documentariste, critique de cinéma et essayiste littéraire !) avec une polyvalence et une

¹ Signalons que Virginie Despentes a réalisé également un documentaire engagé intitulé *Mutantes*, réflexion sur le féminisme et ses relations avec la pornographie.

² Ces films sont soit des œuvres originales soit des auto-adaptations (*Les Vivants et les morts*, dernièrement, en est un exemple).

célérité qui en font actuellement l'un des auteurs à pratique duelle les plus notables. Il ne faut pas oublier, dans ces quelques noms, Jean-Philippe Toussaint qui fait passer à l'écran en 1989 son roman *Monsieur*, de trois années antérieur, ainsi que *L'Appareil-photo* (1989) qui, adapté pour le septième art, prend pour titre *La Sévillane* en 1992, avant de mettre en scène un court-métrage intitulé *Fuir/Travelling* (2008) à partir d'une scène de son roman *Fuir* (il laissera la réalisation de sa propre adaptation de *La Salle de bain* à John Lvoff en 1989). Enfin, Emmanuel Carrère livre en 2005 *La Moustache*, issu du roman paru en 1986, en en modifiant considérablement la fin sanglante initiale. Ce dernier exemple affirme la potentielle liberté de l'auteur, capable de jongler d'un mode d'expression à l'autre et faisant surtout du film une *relecture* de son propre travail littéraire (là où, il est vrai, la plupart des films d'écrivains suivent sagement la trame du livre antérieur). L'activité cinématographique se présente alors comme une sorte d'exploration des possibles de l'œuvre initiale. Film et livre sont deux éléments d'une même variation sur le motif, d'autant plus puissante que celle-ci explore des supports différents tout en gardant un fond commun. Toussaint et Carrère « essaient » leurs textes au cinéma, ce qui, loin de les figer dans une incarnation iconique, donne à ces derniers de nouvelles virtualités narratives, en complexifiant leurs enjeux.

Il arrive également que l'écrivain écrive et réalise un film sans s'appuyer sur l'un de ses livres ; un tel geste est d'autant plus significatif d'un désir de cinéma, qui n'est pas dicté par la logique (médiatique, commerciale, éditoriale ou esthétique) de l'auto-adaptation. Le cinéma devient alors un *medium* qu'il s'agit d'investir pleinement, sans que soit mis en avant un support littéraire préexistant. Certes, là encore, le succès médiatique d'un écrivain permet plus facilement de telles initiatives, les producteurs cédant aux caprices d'auteurs de *best-sellers* et n'évitant pas toujours les naufrages artistiques : que l'on pense par exemple à *Podium* (2004) et à *Cinéman* de Yann Moix (2009), à *Oui !* (1996) et au *Prof* (2000) d'Alexandre Jardin, *Nos amis les Terriens* (2007) de Bernard Werber, ou encore, sur un mode plus abouti, *Il y a longtemps que je t'aime* (2008) et *Tous les soleils* (2011) de Philippe Claudel. Mais des auteurs plus confidentiels opèrent également ce passage vers l'écran : après avoir publié plusieurs récits poétiques chez Michalon et Léo Scheer, Éric Vuillard met en scène *Mateo Falcone* en 2009, tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée ; Camille de Toledo réalise des documentaires sous le nom d'Alexis Mital (*Tango de l'oubli*, 2001) ; de même, nous pourrions citer à nouveau le nom de Christophe Honoré, réalisateur d'une dizaine de films très remarquables par la critique, car l'on oublie parfois qu'il est initialement un écrivain prolifique, auteur de livres de jeunesse,

de romans¹ et de pièces de théâtre. Honoré représente un cas de figure étonnant, à savoir celui d'un écrivain qui a trouvé sa véritable visibilité et reconnaissance artistiques par ses films. Plus récemment, il nous faut signaler l'expérience étonnante proposée par Olivia Rosenthal, à savoir un court-métrage intitulé *Les Larmes*. Si elle ne l'a pas réalisé elle-même (c'est Laurent Larivière qui l'a mis en scène), elle en a eu l'idée originale, en a écrit le texte de la voix-off et en est l'interprète principale. Le film est une enquête menée sur les causes des larmes que nous versons devant les films qui nous bouleversent ; il se donne comme la version cinématographique de plusieurs performances scéniques que l'auteur a proposées ces dernières années². Enfin, pour compléter les portraits esquissés ci-dessus, nous préciserons que Jean-Philippe Toussaint et Emmanuel Carrère ont également réalisé des films originaux, à savoir respectivement *La Patinoire* (1999) et *Retour à Kotelnitch* (2004). Ces deux derniers exemples attestent néanmoins, à nouveau, de la profonde continuité entre livres et films. Le traitement burlesque du récit d'un tournage, dans ce lieu blanc et froid (littéralement comme métaphoriquement) qu'est la patinoire, ainsi que le thème du choc des langues et des cultures (l'acteur principal du film dans le film étant américain, le réalisateur français, les figurants lituaniens) fonctionnent comme autant de renvois, globaux comme ponctuels, à l'œuvre écrite – telle *La Salle de bain*³. Comme nous le verrons plus en détails dans le chapitre IX, le documentaire de Carrère, pour sa part, sera l'une des lignes narratives d'*Un roman russe*⁴, le livre fonctionnant alors comme une sorte de *making-of* littéraire du tournage, qui dévoile les implications existentielles et intimes de l'auteur.

Ces passages de l'écrit à l'écran ne doivent pas faire oublier les cas de cheminements inverses, attestant tout aussi remarquablement du dynamisme des relations

¹ Citons, parmi d'autres, *L'Infamille*, Paris, Éditions de l'Olivier, 1997 ; *Le Livre pour enfants*, *op. cit.*

² Pour le générique et la note d'intention du film, voir URL : http://www.laurentlariviere.fr/Site/les_larmes.html. Le texte des *Larmes* est reproduit à la fin du récent *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* (Paris, Verticales, coll. « Minimales », 2012). Au sujet de ces écrivains qui tentent de petites expérimentations filmiques, on pourrait ajouter les noms de Pierre Alferi, auteur et réalisateur de deux objets hybrides : *Cinépoèmes et films parlants*, comprenant des textes et un DVD de dix courts-métrages (Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2003) et *Intime* (Paris, Inventaire/Invention, 2004) qui se décline en un film et en un scénario-poème, ainsi que celui de Jean-Charles Masséra, qui réalise petits clips et films courts pour son site (URL : <http://www.jean-charles-massera.com/>).

³ Pour une première comparaison entre livres et films de Toussaint, voir Gianfranco Rubino, « Le cinéma de Toussaint », in *Roman 20-50*, n° 42, décembre 2006, p. 161-169 ; Beate Ochsner « Littérature minimaliste – cinéma minimaliste ? Jean-Philippe Toussaint et la déviance minimale », in Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 261-273. Toussaint a également coréalisé en 1994 un film inédit en France intitulé *Berlin 10h46'*, ainsi que plusieurs courts-métrages expérimentaux (*Faire l'amour, une lecture japonaise* en 2005, *Hors du soleil, des baisers et des parfums sauvages* en 2007, tous deux centrés sur l'acte de lecture).

⁴ Emmanuel Carrère, *Un roman russe*, Paris, P.O.L., 2007.

qui s'instaurent entre le monde du cinéma et celui des lettres. Notre propos ne concerne pas tant ces innombrables livres d'acteurs et d'actrices – qui sont assez souvent, avant tout, des produits éditoriaux, sans grande valeur littéraire¹ – que ces bifurcations réfléchies de l'image vers la page. Nous précisons ainsi que Michel Houellebecq a été élève à l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière aux tournants des années 1970-1980, tout comme François Weyergans et Jean Herman l'ont été à l'IDHEC. Ces deux derniers ont d'ailleurs commencé leur carrière artistique comme cinéastes, avant de se tourner résolument vers l'écriture – Jean Herman adoptant symboliquement son pseudonyme de Jean Vautrin lors de ce changement. François Weyergans a ainsi réalisé son dernier film, *Couleur chair*, en 1978, alors que Jean Herman – qui fut l'assistant de Minnelli, Rossellini et Rivette – avait déserté les plateaux de cinéma depuis *L'Œuf* en 1972, après seulement cinq films. On oublie également que Catherine Breillat a commencé son œuvre par l'écriture (*L'Homme facile*, 1968) avant de passer à la réalisation, sans pour autant abandonner la première². Le cinéaste François Dupeyron est en train, pour sa part, de poser les premières pierres d'une œuvre littéraire parallèlement à son activité cinématographique³, tout comme Anne-Marie Miéville, compagne de Jean-Luc Godard⁴, et l'acteur et réalisateur Philippe Pollet-Villard⁵. Inversement, le documentariste Robert Bober, qui a été l'assistant de François Truffaut dans les années 1960 et a lui-même tourné de très nombreux documentaires depuis cette date (dont les *Récits d'Ellis Island* avec Georges Perec, en 1979), semble désormais privilégier presque exclusivement l'écriture : il est l'auteur rare mais régulier de quatre textes depuis 1993⁶. Plus près de nous, parmi ceux qui n'ont délaissé aucun de ces deux habits, nous citerons la cinéaste, vidéaste et documentariste Valérie Mréjen ainsi qu'Éric Rondepierre, un plasticien qui travaille sur la matérialité de l'image filmique, qui, tous deux, se sont attelés depuis quelques années l'écriture. Avant de devenir l'un des écrivains

¹ Une exception notable, pour confirmer la règle : Anne Wiazemsky. Actrice prolifique dans les années 1960 et 1970, elle a tourné pour Bresson, Godard (dont elle a été l'épouse), Pasolini, Ferreri, Garrel... À la fin des années 1980, elle quitte les plateaux de tournage pour se consacrer essentiellement à l'écriture. Son roman *Jeune fille* (Paris, Gallimard, 2007) évoque son premier rôle au cinéma, dans *Au hasard Balthazar* de Robert Bresson en 1966.

² En témoignent récemment *Bad love* (Paris, Léo Scheer, 2007) et *Abus de faiblesse* (Paris, Fayard, 2009).

³ Son premier roman s'intitule *Jean qui dort* (Paris, Fayard, 2002), suivi depuis par quatre autres titres ; le dernier, *Où cours-tu Juliette ?*, a été publié en 2010 (Paris, Léo Scheer).

⁴ Anne-Marie Miéville, *Images en parole*, Paris, Léo Scheer, 2002.

⁵ Auteur du célèbre court-métrage *Le Mozart des pickpockets* (2006), récompensé d'un César et d'un Oscar, Philippe Pollet-Villard a publié deux romans remarquables depuis 2006 : *L'Homme qui marchait avec une balle dans la tête* et *La Fabrique de souvenirs* (Paris, Flammarion, respectivement 2006 et 2008).

⁶ Son premier livre, *Quoi de neuf sur la guerre ?* (Paris, P.O.L., 1993), a obtenu le Prix du Livre Inter en 1994. Tout récemment, *On ne peut plus dormir tranquille quand on a une fois ouvert les yeux* (Paris, P.O.L., 2010) évoque, entre autres, sa rencontre avec François Truffaut.

les plus exigeants des quinze dernières années, Mathieu Riboulet était un cinéaste confidentiel, fondateur avec quelques amis d'un label, *Spy Film*, au sein duquel il aura réalisé plusieurs courts et longs métrages, dont une adaptation du *Rude hiver* de Queneau, avant d'abandonner cette activité en 1998. Terminons par l'un des cas les plus étonnants : il s'agit de celui d'Alain Fleischer. Bien que très tôt attiré par la littérature, il troque dès l'enfance la plume pour l'appareil photographique et la caméra¹. Sa carrière artistique débute ainsi par le cinéma, sous toutes ses formes : films expérimentaux (*Montage IV*, 1968), films de fiction (*Zoo zéro*, 1979), documentaires, films d'art et d'artiste (*Pierre Klossowski, portrait de l'artiste en souffleur*, 1982), installations cinématographiques, etc. Ce n'est qu'en 1987, à l'âge de quarante-trois ans, qu'il fait paraître son premier texte littéraire, *Là pour ça*² ; cette carrière est tardive, mais fulgurante, car elle approche maintenant la quarantaine de titres, génériquement variés (romans, essais, textes hybrides, « fragments autobiographiques », etc.). Alain Fleischer n'a pas cessé pour autant ses activités de plasticien et de cinéaste : il tourne ainsi, entre autres, *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard* en 2009. Cet artiste est sans doute un cas limite, tant sa polyvalence peut paraître étourdissante. Néanmoins, et cela bien qu'il aime à dissocier ses différentes pratiques, il illustre l'une des caractéristiques de l'artiste contemporain, à savoir le *nomadisme* d'une forme d'expression à une autre, qu'il faut comprendre moins comme une dispersion aléatoire ou hasardeuse que comme la constitution d'un réseau complexe, sémiotiquement hétérogène, mais poétiquement unifié, travaillant les mêmes thèmes (l'Histoire, l'érotisme, les objets, etc.) et les mêmes obsessions formelles (la projectabilité, les jeux de dédoublement, la prolifération...). Livres et films procèdent d'interrogations semblables ou convergentes, se répondent et forment un ensemble indivisible – une exploration de tous les possibles narratifs, figuratifs et médiatiques d'un seul et même questionnement artistique.

¹ L'acquisition de la première caméra est une scène récurrente dans les textes de Fleischer. Voir par exemple *L'Art d'Alain Resnais, op. cit.*, p. 20. L'écrit vient ici rappeler, *a posteriori* et obsessionnellement, le pas décisif accompli vers l'art cinématographique. Hommage de la littérature au cinéma, au moment où cette dernière a définitivement trouvé sa place dans l'œuvre globale ?

² Alain Fleischer, *Là pour ça*, Paris, Flammarion, 1987, repris en 2003 chez Léo Scheer.

C. L'ESSAI LITTÉRAIRE SUR LE CINÉMA : UN TEXTE HYBRIDE

Après avoir pointé les collaborations et pratiques effectives des écrivains contemporains dans le milieu du cinéma, nous voudrions terminer ce panorama introductif par un retour à l'écrit, mais non sous sa forme narrative (qui nous retiendra presque exclusivement par la suite) : il s'agit de nous intéresser à ces textes, rédigés par des écrivains, qui se présentent comme des études et des réflexions sur le cinéma. Prenant la forme de recueils de critiques ou d'articles, ou bien de courts essais, les textes de cette nature sont aujourd'hui plus nombreux qu'on ne l'imagine. Ils relèvent là encore, de la part des écrivains contemporains, d'un fort désir d'écriture quant à l'objet cinématographique et quant aux implications poétiques, réflexives, mais aussi intimes de ce dernier. En effet, par rapport aux comptes-rendus qui sont l'œuvre de critiques de cinéma « professionnels », les textes des écrivains présentent une certaine hybridité générique qui les constitue en objets complexes, difficilement définissables. Alors que la fonction principale de la critique cinématographique traditionnelle est de proposer une analyse argumentée et évaluative d'un film (ou d'un cinéaste, d'un courant, etc.), les essais cinématographiques des écrivains sont presque toujours ambivalents : faisant du cinéma un objet d'étude à part entière, ils opèrent également comme des chambres d'échos pour le travail littéraire principal, voire comme le lieu d'obliques et discrètes autobiographies. Cette forme d'écriture appartient à ce que Gérard Macé a pu appeler la « pensée questionnante »¹ et à ce que Dominique Viart définit comme une « articulation de la culture et de l'écriture, [...] proche de l'essai, sans doute, mais à condition de métisser ce terme d'une part de rêverie, de plaisir des mots et des méditations, et de la débarrasser de la fonction démonstrative qu'on lui prête parfois »². Dans ces textes, les films deviennent des objets doublement réfléchissants, qui renvoient aussi bien à l'œuvre écrite elle-même qu'à des préoccupations plus directement existentielles. L'essai cinématographique contemporain, tel que le pratiquent les écrivains, participe alors de cette écriture du détour chère à la littérature d'aujourd'hui (dont Perec, à nouveau, a été l'un des initiateurs) : parler de soi et de son œuvre à travers des dispositifs médiatisés, à travers des figures d'altérités et des formes indirectes. En introduction de son recueil d'essais sur la littérature et le cinéma, *Inventaire*, Bernard Pingaud avait déjà l'intuition d'un tel mouvement de pensée :

¹ Gérard Macé, *Colportage I. Lectures*, Paris, Le Promeneur, 1998, p. 98.

² Dominique Viart, « Littérature et culture », in *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 284.

Un écrivain s'intéresse d'abord à son œuvre. Qu'il se fasse critique, moraliste ou philosophe, qu'il parle de cinéma, de peinture ou de roman, c'est toujours, à travers tout, sa propre entreprise qu'il aperçoit. Mais ces échappées ne sont pas inutiles. En même temps qu'elles ramènent par un détour à l'œuvre et l'éclairent d'un jour inattendu, elles témoignent qu'il est difficile et presque impossible de s'enfermer dans les limites de la création. Car l'œuvre est elle-même une interrogation, un appel, et comment celui qui lance cet appel ne pourrait-il pas être tenté d'y répondre ?¹

Bien que nous ne nous situions pas pour le moment dans des textes narratifs, nous observons déjà dans ces formes réflexives l'importance de la sollicitation du cinéma envers les écrivains et la nécessité des détours par un autre art – nécessité d'autant plus forte pour notre modernité qui a rompu avec une conception autotélique et absolue de la littérature. À la manière de la torpille de Platon, le cinéma aiguillonne les écrivains, interroge leurs propres pratiques. Liliane Louvel évoque ainsi ce qu'elle nomme pour sa part les « écrits sur l'art » :

La catégorie implique une prise de risques et un engagement vers d'autres champs du savoir, pariant sur le futur, c'est-à-dire sur quelque chose ou quelqu'un. Elle marque aussi la position marginale des écrits sur l'art puisqu'ils se tiennent nécessairement en marge des œuvres et du travail propre à l'écrivain [...]. Le terme, employé au pluriel, montre aussi qu'il peut s'agir là d'un travail de laboratoire, d'un atelier en quelque sorte [...]. Les « écrits sur l'art » ne sont donc pas à proprement parler un genre mais une pratique, avec un corpus variable défini par chaque auteur selon les cas.²

Cette pratique, toutefois, n'est pas la même chez l'écrivain et chez le critique professionnel dans le sens où ce dernier ne ramène pas ses analyses vers ce point de fuite spécifique qu'est l'œuvre littéraire. L'écrivain, de son côté, envisage les films qu'il choisit en fonction de leurs répercussions sur son propre travail, qu'elles soient poétiques ou intimes. C'est ce que veut signifier Liliane Louvel lorsqu'elle remarque que c'est « la question de l'effet qui est au cœur de ce discours [les écrits sur l'art], celle des "pouvoirs de l'image" dont a si bien parlé Louis Marin, et de son action sur la sensibilité du spectateur. »³

Les textes d'écrivains portant sur le cinéma ne sont bien sûr pas une nouveauté brusquement apparue dans les trente dernières années. Claude Mauriac fait paraître *L'Amour du cinéma* en 1954 et sa *Petite littérature du cinéma* en 1957. Plus près de nous, le recueil hybride de Marguerite Duras, *Les Yeux verts*⁴, qui fait alterner entretiens (avec Elia Kazan notamment), textes critiques, notes d'intention et petits essais, en est un bel exemple. Pourtant, dans la plupart des cas, ces essais sont en fait des éditions posthumes,

¹ Bernard Pingaud, *Inventaire*, Paris, Gallimard, 1965, p. 11.

² Liliane Louvel, *Le Tiers pictural*, op. cit., p. 77.

³ *Ibid.*, p. 81.

⁴ Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers », 2006 [1987].

qui recueillent des textes jusque-là dispersés, que l'auteur, de son vivant, n'avait pas souhaité ou pu réunir. C'est le cas des écrits sur le cinéma d'Antonin Artaud (réunis définitivement en 1978 dans le troisième tome de ses œuvres complètes), des *Rayons et les ombres* de Robert Desnos (publié en 1992), tout comme du *Mur du fond* de Jacques Audiberti (l'édition date de 1996). Certes, ce type de publications anthologiques est souvent le lot réservé aux multiples articles divers rédigés par les écrivains au gré des commandes ou des envies pendant toute leur carrière. Néanmoins, il reste que le nombre d'ouvrages de ce genre est très limité – surtout en comparaison des recueils critiques portant exclusivement sur la littérature, voire sur la peinture –, y compris si nous y ajoutons ces sortes de miscellanées qui mettent le cinéma sur le même plan que d'autres objets (aux côtés de la littérature, de la musique, des beaux-arts...), comme pouvait l'être *Inventaire* de Bernard Pingaud, déjà cité. Dans tous les cas, cette rareté irréfutable contraste avec la relative importance des publications de cet ordre depuis une trentaine d'années, qui témoigne du prix que les écrivains accordent désormais à ces textes qu'on jugerait périphériques par rapport à l'œuvre littéraire principale. Si nous voulions définir un point de départ à ce renouveau, ce pourrait être, à l'orée des années 1980, les *Souvenirs écran*¹ de Claude Ollier. La courte introduction de cet important ouvrage, qui recueille dix années d'écrits sur le cinéma, a le mérite d'explicitier la double motivation (poétique comme existentielle) qui sous-tend ces différents articles consacrés à Hitchcock, Demy, Feuillade, Bergman, Mizoguchi, etc. :

Me demandant récemment pourquoi, au fond, j'avais écrit pendant dix ans sur les films, comme ça, au hasard des sorties en salle et des rétrospectives de la Cinémathèque – de courtes notes au début, puis des articles plus importants, certains très longs en fin de compte –, je me suis aperçu, relisant ces « papiers », que les deux derniers donnaient réponse exacte à la question : l'enfance, et l'écriture – l'écriture de fiction. Liées de toujours étroitement, il faut croire.

Le cinéma fut ainsi donnée d'enfance, familiale, et apprentissage des récits chez l'enfant, avant les livres assurément [...].²

Enfance, fiction, écriture : les trois termes sont ainsi convoqués au seuil de ce que l'on pourrait prendre pour un simple recueil critique, démontrant de fait l'importance réflexive (aux sens de « reflet » et de « réflexion ») du cinéma pour l'écrivain et la valeur

¹ Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Paris, Cahiers du cinéma - Gallimard, 1981. Du même auteur, nous trouvons également des textes sur le cinéma dans *Niellures* (*op. cit.*) et *Nébules* (Paris, P.O.L, 2002). Un an avant ces *Souvenirs écran*, Jérôme Prieur publiait *Nuits blanches. Essai sur le cinéma* (Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1980). Nous préférons néanmoins conserver le nom de Claude Ollier comme point de départ, dans le sens où Jérôme Prieur se positionnait à l'époque davantage comme critique à part entière que comme « écrivain ».

² *Ibid.*, p. 10.

opératoire de ces textes dits « secondaires ». Ces remarques de Claude Ollier peuvent s'appliquer à la plupart des essais critiques d'écrivains, consacrés entièrement ou partiellement au cinéma, qui ont paru par la suite : *Huit petites études sur le désir de voir* (tomes I et II) et *Le Vœu d'écriture*¹ de Patrick Drevet, *L'Art sans paroles*² de Gérard Macé (où le cinéma muet voisine avec le cirque et la pantomime), *Les Outils*³ de Leslie Kaplan, *Des enfants et des monstres*⁴ de Pierre Alferi, *Les Années Cannes* et *Ballaciner*⁵ de Jean-Marie-Gustave Le Clézio, *Interventions 2. Traces*⁶ de Michel Houellebecq, *King Kong Théorie*⁷ de Virginie Despentes, *Le Lieu du crime*⁸ de Didier Blonde, *Le Spectateur qui en savait trop*⁹ de Mark Rappaport, *Ruse et déni*¹⁰ d'Henri Raczymow, *L'Art d'Alain Resnais, Caméras, Les Laboratoires du temps, L'empreinte et le tremblement, La Pose de Dieu dans l'atelier du peintre*¹¹ d'Alain Fleischer¹², etc.

En dépit de leur forme analytique et non (principalement) narrative, l'enjeu de ces recueils réflexifs sur le cinéma excède le simple point de vue critique sur tel ou tel film, sur tel ou tel jeu d'acteur. Ils fonctionnent comme l'explicitation plus ou moins directe des thèmes ou de la poétique de l'œuvre littéraire principale. Le titre même de l'ouvrage de Leslie Kaplan, *Les Outils*, fait apparaître le caractère métalittéraire de ces études

¹ Patrick Drevet, « L'art de la nuit », in *Huit petites études sur le désir de voir*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1991, p. 25-49 ; « Une caméra sur des semelles de crêpe », in *Huit petites études sur le désir de voir II*, Paris, Gallimard, 1996, p. 41-54 ; « Le papillon et la fleur », in *Le Vœu d'écriture, op. cit.*, p. 85-102. À ces textes, on pourrait ajouter « La lévitation des amants » qui, au sein d'une réflexion plus générale sur le mouvement des corps amoureux et désirants, porte sur une scène du *Miroir* de Tarkovski (in *Mes images de l'amour*, Paris, Gallimard, 2001, p. 135-140).

² Gérard Macé, *L'Art sans paroles*, Paris, Gallimard, coll. « Le cabinet des lettrés », 1999.

³ Leslie Kaplan, *Les Outils*, Paris, P.O.L, 2003.

⁴ Pierre Alferi, *Des enfants et des monstres*, Paris, P.O.L, 2004.

⁵ Jean-Marie-Gustave Le Clézio, *Les Années Cannes. 40 ans de festival*, Paris, Hatier, 1987 ; *Ballaciner*, Paris, Gallimard, 2007.

⁶ Michel Houellebecq, *Interventions 2. Traces*, Paris, Flammarion, 2009.

⁷ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Le Livre de Poche, 2007 [Grasset, coll. « Essai », 2006].

⁸ Didier Blonde, *Le Lieu du crime*, Paris, La Pionnière, coll. « En Regard », 2009.

⁹ Mark Rappaport, *Le Spectateur qui en savait trop*, traduit de l'américain par Jean-Luc Mengus, Paris, P.O.L, 2008. Nous citons ce livre d'un cinéaste et critique non francophone car les textes qui y sont recueillis ont été majoritairement écrits pour deux revues françaises, *Cinéma* et *Trafic*, et l'ensemble est directement publié en français chez P.O.L. Rappaport s'est d'ailleurs installé à Paris récemment.

¹⁰ Henri Raczymow, *Ruse et déni*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2011. Le dernier des cinq essais constituant l'ouvrage porte entièrement sur un personnage de *La Femme au portrait* de Fritz Lang (1944).

¹¹ Alain Fleischer, *L'Art d'Alain Resnais, op. cit.* ; *Les Laboratoires du temps, L'Empreinte et le tremblement, La Pose de Dieu dans l'atelier du peintre*, Paris, Galaade, 2008, 2009 et 2011 ; *Caméras*, Arles, Actes Sud Junior, coll. « Atelier Cinéma », 2009.

¹² À cette liste, il faudrait assurément ajouter les critiques de Jean-Patrick Manchette réunies sous le titre *Les Yeux de la momie (op. cit.)*, ainsi que les *Articles intrépides (1977-1985)* d'Hervé Guibert (Paris, Gallimard, 2008), quand bien même la disparition prématurée de ces deux auteurs ait fait de ces ouvrages des recueils posthumes.

filmiques : le cinéma est l'un des « outils » de pensée que nous avons à notre disposition, pour construire nos sentiments, nos catégories intellectuelles, nos fictions :

On pense avec des livres, des films, des tableaux, des musiques, on pense ce qui vous arrive, ce qui se passe, l'Histoire et son histoire, le monde et la vie,

et cet *avec* signe une forme particulière de pensée qui tient compte de la rencontre, d'une rencontre entre un sujet et une œuvre, à un moment donné de la vie de ce sujet et de cette œuvre

C'est en ce sens, *avec*, qu'il est dans ce livre question d'*outils* d'outils pour penser

penser avec Dostoïevski, avec Faulkner, avec Kafka, avec Robert Antelme, avec Maurice Blanchot, avec Cassavetes, Rivette, Buñuel, Jean-Luc Godard...

penser avec une œuvre : avec un objet fini et infini, fabriqué par un homme ou des hommes, et qui, mis en circulation, va à la rencontre d'autres hommes, et pourra, ou non, effectivement en rencontrer certains [...].¹

La relation intersémiotique se joue donc ici sur un plan réflexif : l'analyse cinématographique ne vaut pas strictement pour elle-même, mais désigne toujours en creux les préoccupations qui animent l'œuvre écrite. Ni simples supports d'anecdotes, ni pièces entassées dans une culture muséale exhibée, les films ainsi regardés par les écrivains contemporains deviennent les interlocuteurs nécessaires d'une œuvre en construction perpétuelle ; le cinéma est alors, parmi les autres formes d'art, cet « objet particulier, tout à fait particulier, ouvert à l'autre, adressé / qui porte *du* sens, pas *le* sens mais *du* sens / qui établit des rapports entre les choses, les moments, les êtres, / des rapports avec ce que l'on pensait auparavant sans rapport [...] »². En réunissant sur près de mille quatre cents pages ses essais sur le cinéma, la photographie et plus généralement l'image, Alain Fleischer remarque *a posteriori* la connexion de tous ces textes réflexifs avec sa propre œuvre :

Ces exercices-là, dans le registre des *petites formes* et des *figures imposées*, ont même pu m'amuser ou m'intéresser, me permettre de retrouver certains de mes enjeux favoris, de parler de mes travaux personnels, ou encore de découvrir des sujets dont je ne savais pas auparavant qu'ils me concernaient et que j'avais quelque chose à en dire.³

L'essai se présente ici comme un miroir oblique. L'écrivain y exerce ou y découvre les éléments qui constituent son travail personnel. Dans le cas d'Alain Fleischer, ses textes sur Jean Renoir, Alfred Hitchcock, Jean-Luc Godard, Michael Snow, *Ascenseur pour l'échafaud*, etc., mais également ceux portant plus spécifiquement sur la technique cinématographique (sur le noir et la lumière, la projection et la projectabilité, la durée et le temps des images, etc.), sont à mettre en lien avec nombre de passages de ses livres, en ce qu'ils se rapportent tous à des narrations et des schèmes représentationnels communs. La

¹ Leslie Kaplan, *Les Outils*, op. cit., p. 9.

² *Ibid.*, p. 10.

³ Alain Fleischer, *Les Laboratoires du temps*, op. cit., p. 14.

métaphore du montage, si présente dans les œuvres narratives de Fleischer, en vient à désigner également le lien entre textes réflexifs et romanesques, puisqu'il s'agit « d'expérimenter une fois de plus ces faux raccords que j'affectionne entre l'essai, la fiction, la note autobiographique, dans le seul but de me faire avancer dans la recherche de mon propre point de vue [...] »¹. Le cinéma se place dans une logique « interfacielle »² par rapport aux textes.

De plus, la dimension autobiographique de ces essais n'est pas négligeable. En effet, contrairement à l'exercice critique traditionnel, écrire sur le cinéma n'est presque jamais détaché, pour les écrivains contemporains, d'un lien avec leur mémoire personnelle. Le petit ouvrage illustré d'Alain Fleischer, *Caméras*, qui est une sorte de texte technique et historique sur cet objet à destination d'un jeune public, débute significativement par le récit fondateur de l'acquisition de sa première caméra, à Londres, à l'âge de quatorze ans³, et s'achève sur un court chapitre intitulé « Épilogue : ma caméra » – le déterminant possessif désignant discrètement l'enjeu autobiographique fort qui a conduit Fleischer à rédiger ce livre pour les enfants et les adolescents : c'est que la caméra est elle-même, pour lui, l'un des objets fondamentaux de son enfance. De façon plus explicite encore, *Ballaciner* de J.M.G. Le Clézio fait sans cesse retour sur le sujet énonciateur au gré des textes sur Ozu, Vigo, Dreyer, Pasolini. Alors que la critique traditionnelle est mue par un effacement (ou du moins une tentative de désengagement) de celui qui s'exprime, c'est le contraire qui advient ici : en effet, les films ne sont jamais séparés de l'*expérience* de leur vision et du *ressenti* qui en a résulté. « Ballaciner », le néologisme forgé par Le Clézio, peut être compris comme l'activité, effectuée par un sujet, qui consiste à se « balader » au milieu des films, à en proposer une analyse sans que cette dernière échappe pour autant à la subjectivité. *Ballaciner* se donne donc comme le cheminement d'un écrivain parmi certains films, au sein d'une cinémathèque librement choisie, inséparable des circonstances autobiographiques ; l'ouvrage alterne réflexions générales sur le mode assertif, conformes

¹ *Ibid.*, p. 16.

² Nous empruntons le terme à Jean-Bernard Vray dans ses analyses sur les textes littéraires hybrides de Fleischer et sur les passerelles fictionnelles qui se nouent entre les différentes œuvres (voir URL : http://www.grec.uniba.it/index.php?option=com_content&view=article&id=449%3Ariassunti&catid=85%3Aromanzi-al-limite&Itemid=50&lang=it).

³ « Il suffit d'une caméra pour pouvoir faire du cinéma, me suis-je dit, vers l'âge de quatorze ans. Dès lors, j'ai tout fait pour en acquérir une : ma première caméra fut une petite Bell & Howell 8 mm, à remontoir mécanique, troquée à Londres chez un vendeur de matériels d'occasion, contre l'excellent appareil photo Rolleiflex de mon père... Médiocre affaire, mais changement de cap décisif... » *Caméras, op. cit.*, p. 4.

au discours analytique traditionnel (« Ozu nous montre les êtres humains dans leur admirable banalité »¹) et retours vers soi, par le biais d'anecdotes et de souvenirs :

J'ai aimé *À propos de Nice* et *Zéro de conduite* projetés au lycée, dans la petite salle où notre prof de philo, M. Woelffel, s'efforçait de nous faire apprécier les classiques dans un chahut indescriptible. *L'Atalante* est venu longtemps après, au hasard d'une séance d'art et d'essai, dans une cinémathèque. Ce qui m'a ému tout de suite, c'est l'audace de Vigo [...].²

L'écrivain ne s'astreint pas au ton impersonnel auquel on pourrait s'attendre, mais incarne au contraire ses réflexions à travers un itinéraire personnel, qui confère au cinéma une dimension fondatrice. *Ballaciner* est un livre génériquement indéterminé, à mi-chemin entre l'essai et le roman de formation, entre le mélange d'articles et l'autobiographie.

Pour finir, nous évoquerons le recueil de Pierre Alferi, *Des enfants et des monstres*, qui réunit un peu moins d'une quarantaine de textes, initialement publiés sur le site des *Cahiers du cinéma* et dans la revue *Vacarme*, portant sur des acteurs et des films (en général des séries B, de petites productions de genre des années 1940-1950, auxquelles s'ajoutent des œuvres plus récentes de Romero, Lynch ou Kitano). Les thèmes qui sont au cœur de l'œuvre poétique de Pierre Alferi, comme l'enfance, l'élaboration fantasmatique et ses bricolages, sont éclairés obliquement par le choix des films en question, ainsi que par les analyses qui en sont faites. L'écrivain présente son projet sous ces termes :

Tels seraient les thèmes, ou plutôt les figures, qui parcourent ce journal en formes de notices. Elles s'y reflètent régulièrement, trop brièvement chaque fois pour que leur réflexion soit cohérente. Mais elles finissent par un peu se ressembler. L'adulte qui voit le monde lui faire défaut ressemble à l'enfant regardant un monstre. L'impossible visible, au chaos qui entr'apparaît. Le monstre, à l'humain de sexe inconnu. Et le cinéaste, à l'enfant souverain.³

Ces quelques phrases font retour sur un roman précédent d'Alferi dont nous parlerons dans le chapitre VI, *Le Cinéma des familles*⁴, dans lequel un jeune enfant se lançait – en partie imaginativement – dans la réalisation compulsive de petits films et dans une fictionnalisation cinématographique de sa propre famille. L'écrivain est comme le cinéaste, qui est lui-même comme l'enfant fabulant et fantasmant. De même, le dernier texte de *Des enfants et des monstres* s'intitule significativement « Mon film préféré » ; Alferi décrit et analyse l'œuvre filmique qui l'a le plus touché, sans jamais en donner le titre ni le nom de ses comédiens (ce qui rend son identification presque absolument impossible). Son intérêt réside alors dans cette dissimulation, certes déceptive pour le lecteur, mais qu'il faut comprendre comme la préservation, pour l'auteur, d'un secret

¹ J.M.G. Le Clézio, *Ballaciner*, op. cit., p. 57.

² *Ibid.*, p. 59 (nous soulignons).

³ Pierre Alferi, *Des enfants et des monstres*, op. cit., p. 13-14.

⁴ Pierre Alferi, *Le Cinéma des familles*, Paris, P.O.L., 1999.

intime. Les derniers mots du texte – et donc du recueil lui-même – désignent explicitement le double enjeu, poétique et personnel, de ce film mystérieux, en conférant à ce dernier un rôle générateur : « Tel est le coloris mental de mon film préféré, tourné peu avant ma naissance. »¹ La phrase construit une sorte de relation fantasmatique : ce film qu'il décrit comme triste, naïf et fauché préside à la naissance de l'auteur, dans une sorte de transfert magique de sensibilité, du film vers l'enfant, et vers le futur écrivain en devenir.

Le cinéma est donc devenu un objet de réflexion critique à part entière pour les écrivains contemporains, au-delà de l'obstacle que pourrait représenter l'hétérogénéité sémiotique entre livres et films. Cela nous permet de constater à nouveau à quel point le septième art fait désormais partie intégrante de leur culture – et, plus encore, de leur champ d'investigations poétiques ; il questionne consubstantiellement leur propre pratique du style, du récit, de la fiction, ainsi que leur identité passé et présente : autant de pistes qu'il va nous falloir suivre.

Dans ce premier chapitre, nous avons souhaité décrire l'environnement dans lequel se développe l'intersémiotique cinématographique de la littérature française contemporaine. Tout d'abord, l'attention fondamentale portée au cinéma par les textes résulte, d'un point de vue diachronique, de la réconciliation quasi effective entre ces deux formes d'art. Le cinéma n'est plus le dernier-né vulgaire et abêtissant, ni l'ennemi menaçant la pureté du Texte (que cette pureté soit celle, académique, de la vieille garde de la première moitié du XX^e siècle, comme celle de l'autotélisme textuel professé par les avant-gardes). L'émergence d'un mouvement cinéphilique de fond, la reconnaissance du cinéma en tant qu'art – avec ses auteurs, son histoire, ses formes classiques et son pouvoir mythique – et l'évanouissement de la défiance vis-à-vis des formes artistiques dites « populaires » ont contribué à cette évolution. Désormais convoqué à titre de référence et d'allusion, d'élément diégétique ou de schème représentationnel, il est devenu depuis une trentaine d'années l'un des « autres » privilégiés de la littérature, avec laquelle cette dernière aime à se construire et se réfléchir. L'intersémiotique cinématographique est ainsi l'une des formes de la mise en relation dynamique de la littérature avec ses dehors, que la critique repère depuis la fin des années 1970. D'autre part, d'un point de vue synchronique, littérature et cinéma multiplient les échanges, jusqu'à constituer parfois, chez certains, les deux facettes d'une seule et même œuvre – là où un Alain Robbe-Grillet continuait, dans

¹ Pierre Alferi, *Des enfants et des monstres*, op. cit., p. 250.

ses discours du moins, à mettre une séparation nette entre travail verbal et travail cinématographique. Écriture critique, écriture scénaristique, réalisation sont autant d'activités que les écrivains contemporains, pourvu qu'ils en aient les moyens et la possibilité, se mettent à pratiquer : si ces doubles emplois relèvent, parfois encore, du passe-temps ponctuel ou du calcul commercial, ils attestent de plus en plus souvent d'une profonde réciprocité entre films et livres – les uns prolongeant ou problématisant les autres, et inversement. Il est à parier que cela aura des conséquences pour la critique universitaire future : pourrons-nous parler de Toussaint, Carrère, Fleischer, Despentes ou Daeninckx en passant sous silence leur œuvre filmique ? Cela est peu probable ; à ce sujet, les monographies ou les colloques consacrés à nos auteurs prennent garde à explorer chacune des branches de leur champ créatif. Cela nous conduit à reconnaître que l'écrivain contemporain est, de plus en plus, un artiste multiple – qui peint, qui chante, qui se lance dans la création numérique et qui filme. Jean-Philippe Toussaint a pu ainsi affirmer : « [M]es films sont en marge du cinéma francophone : on peut ne pas avoir vu mes films mais me connaître à travers mes livres. J'aimerais qu'on reconnaisse à la fois mon travail de cinéaste et d'écrivain. Il me semble malheureusement que c'est loin d'être le cas. »¹

Après avoir opéré cette nouvelle mise en contexte, il est alors possible d'entrer de façon détaillée dans les textes et dans l'étude de ces relations intersémiotiques entre le cinéma et la littérature d'aujourd'hui. La première question qui mérite examen est celle du *récit* littéraire contemporain : comment est-il travaillé par le cinéma, étant donné que ce dernier est considéré, parfois trop rapidement, comme l'art narratif par excellence au XX^e siècle ?

¹ Entretien avec Jean-Paul Tallon réalisé en mai 2002, cité par Beate Ochsner, « Littérature minimaliste – cinéma minimaliste ? Jean-Philippe Toussaint et la déviance minimale », *art. cit.*, p. 262.

DEUXIÈME PARTIE. LE RECIT LITTÉRAIRE

CONTEMPORAIN ET L'IMAGINAIRE

CINÉMATOGRAPHIQUE

À la suite du célèbre article d'Aron Kibédi Varga¹, le terme de « renarrativisation » est venu qualifier l'une des tendances les plus remarquables de la littérature française contemporaine. Après les différentes entreprises de déconstruction du récit proposées par les avant-gardes depuis la fin des années 1950 jusqu'aux années 1970, les notions d'intrigue, de narration, voire de romanesque font retour. Il s'agit moins de retrouver l'innocence d'une conduite narrative pure de toute distorsion que de jouer avec les codes du récit traditionnel, tout à la fois en s'y ressourçant et en les décalant, ce qui conduit à une « pratique renouvelée du récit, libératoire, ludique, [un] plaisir du double jeu »².

Ces « codes » du récit que la littérature contemporaine reprend de façon critique ne viennent plus exclusivement du fonds littéraire commun. Depuis plus de cent-dix années, l'art cinématographique a profondément ressourcé la manière de construire une histoire, apparaissant même aux yeux de certains, sur ce point, comme un concurrent pour la littérature – détrônant celle-ci en tant qu'« art du récit » par excellence. En voulant renouer avec une dimension narrative fortement critiquée par le Nouveau Roman, les textes contemporains ne peuvent faire l'impasse sur les nouvelles modalités du récit introduites par le cinéma, indépendamment de la différence sémiotique entre les deux arts. Au-delà même des cas relevant de la paralittérature (qui, globalement, n'a jamais mis en doute le récit³), ils empruntent à cet art populaire des formes de narration qui ont marqué

¹ Aron Kibédi Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77, février 1990, p. 3-22.

² Dominique Viart, « Mémoire du récit ; questions à la modernité », in Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, Paris-Caen, Minard, 1998, p. 18.

³ Daniel Couégnas considère que la paralittérature est « narrative avant tout » et qu'elle va jusqu'à marginaliser « tout ce qui ne contribue pas à l'élaboration du récit », notamment les descriptions et les interventions du narrateur (*Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1992, p. 131 et p. 141). Il affirme « qu'une œuvre tend vers le modèle paralittéraire dès qu'elle apparaît comme exclusivement narrative, dominée par le code herméneutique et conduite par les effets de suspens. » (*Ibid.*, p. 150). Par ses objectifs d'efficacité et ses buts commerciaux, la paralittérature se situe davantage dans la

considérablement les représentations collectives depuis le début du XX^e siècle¹. Quand bien même elle le souhaiterait (ce qui est de moins en moins fréquent comme nous l'avons vu), la littérature ne peut plus prétendre à une quelconque autonomie de ses moyens et de ses formes ; toujours et plus que jamais connectée à la culture humaniste traditionnelle, elle est également prise dans une « réalité polyculturelle »² qui comprend la culture populaire et les arts iconiques. C'est donc un emprunt tout à la fois diffus et généralisé que réalise la littérature aujourd'hui en direction du septième art ; elle investit aussi bien des techniques narratives propres à celui-ci (cadrage, montage, effet de « scène », focalisation...) que des lieux, des personnages, des objets, etc., popularisés par l'écran, qui se retrouvent à mi-chemin du stéréotype et d'une « mythologie actualisée et laïcisée »³. Le cinéma fonctionne comme une source narrative pour les écrivains, qui viennent y puiser de quoi redynamiser leurs propres fictions, tout en opérant sur cette matière un travail critique propre à l'énonciation littéraire : ainsi donc s'élaborent cette renarrativisation et cette resémantisation (corollaire de la première) des textes contemporains et extrême-contemporains, que nous ne pouvons envisager indépendamment d'une culture médiatique dans laquelle le cinéma tient une place éminente. Les récits littéraires actuels sont de ce fait travaillés de l'intérieur par des références, des allusions et des schèmes représentationnels qui excèdent la seule littérature.

répétition et la prolifération des formes narratives traditionnelles que dans leur contestation, afin de ne pas déstabiliser le pacte implicite passé avec son lectorat.

¹ Christine Jérusalem souligne ainsi, au sujet des nouveaux auteurs lancés par les Éditions de Minuit au début des années 1980, qu'« il s'agit de retrouver une certaine forme de romance flamboyante voire d'in vraisemblance, en puisant dans le répertoire littéraire ou cinématographique des images matricielles et/ou mythiques. » (« La rose des vents : cartographies des écritures de Minuit », in Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte Éditeur, 2004, p. 63-64).

² Nous reprenons l'expression qu'Edgar Morin propose dans *L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse* (Paris, Grasset, coll. « La Galerie », 1962, p. 13).

³ Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire, op. cit.*, p. 18.

CHAPITRE IV. TECHNIQUES NARRATIVES LITTÉRAIRES ET TECHNIQUES CINÉMATOGRAPHIQUES

Dans le premier chapitre, nous avons vu que le Nouveau Roman s'est intéressé au cinéma sous un angle essentiellement formaliste, en tant que technique permettant de mettre en crise la représentation littéraire traditionnelle. Montage, cadrage, jeu sur le champ et le hors-champ... autant de schèmes visuels proprement filmiques qui opéraient comme des moyens de problématisation d'un visible diffracté et parcellaire. Néanmoins, malgré la progressive perte d'influence des avant-gardes, les échanges entre techniques narratives cinématographiques et littéraires n'ont pas cessé pour autant. Le cinéma reste une donnée incontournable dans la modélisation de nos perceptions, à laquelle la littérature ne peut totalement se soustraire. Comme nous l'avons noté avec les figures privilégiées de l'*ekphrasis* et de l'hypotypose, la littérature a eu depuis longtemps, dans la plupart des cas, l'ambition de « faire voir », ou du moins de créer des images mentales et une forte sensation de « visibilité »¹ – selon cette hypothèse, le Nouveau Roman apparaît moins comme une exception à ce principe que comme sa contestation, car il cherche à ne plus faire voir quoi que ce soit, ou du moins à *limiter* et *miner* ce « voir ». Or, cette volonté de création d'« images-en-texte », pour reprendre l'expression de Liliane Louvel, ne peut faire l'économie des trouvailles de l'œil mécanique de la caméra et du projecteur. Par rapport aux expérimentations sur la représentation des années 1960 et 1970, nous ne distinguerons donc pas, sur ce point, un revirement complet de la littérature contemporaine, mais plutôt un prolongement de ces recherches sous un angle moins critique et moins polémique, visant moins à attaquer la représentation littéraire de l'intérieur qu'à l'enrichir suivant une perspective intersémiotique.

À cette première recontextualisation de la question, il faudrait ajouter l'affinité naturelle que nourrit le cinéma à l'égard de la littérature au sens où tous les deux s'inscrivent – avec certes des différences de degrés et de positionnements – dans une

¹ Wolfgang Iser rappelait ainsi que « lorsque nous lisons un texte de fiction, nous devons toujours produire des images mentales (*Vorstellungen*) parce que les *aspects schématisés* du texte se contentent de nous faire savoir dans quelles conditions l'objet imaginaire doit être construit. Le caractère visuel de la représentation exploite ainsi un savoir présenté ou évoqué à l'intention du lecteur. » (*L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique, op. cit.*, p. 248).

narrativité. En cela, et bien qu'il leur emprunte son essentielle dimension monstrative et présentative (selon les analyses d'André Gaudreault¹), le cinéma tiendrait moins des arts de la scène que du roman : comme pour ce dernier, la représentation filmique passe par le biais d'un regard intermédiaire, c'est-à-dire une instance narrative qui organise, construit et mène le récit. De nombreux ouvrages publiés pendant les trois dernières décennies témoignent d'ailleurs de ces affinités². Au regard de cette narrativité fondamentale qui leur est commune, récit écrit et récit filmique entrent dans un jeu de relations et d'échanges au niveau de leurs procédés respectifs. Il nous revient alors d'examiner ce que la littérature française contemporaine retient des *techniques* de narration du cinéma et de la façon dont ce dernier construit ses intrigues. Comment l'écriture se modalise-t-elle par rapport au cinéma³ et par rapport à ses outils grammaticaux ? Cela signifie qu'il nous faut prendre au sérieux et en considération des propos comme ceux que tient régulièrement Jean Echenoz, afin d'en examiner plus généralement les implications narratives et stylistiques :

[...] l'efficacité avec laquelle le cinéma s'empare d'une fiction m'intéresse énormément. J'essaie souvent d'importer des éléments du travail cinématographique : créer du mouvement par l'écriture, construire un récit de la façon la plus visuelle et la plus sonore possible [...].⁴

C'est une préoccupation qui s'est toujours imposée, que celle d'écrire des scènes, des situations les plus visibles et les plus sonores possibles, autant que je puisse. [...] Je m'étais posé beaucoup de questions pour avoir passé pas mal d'années à regarder beaucoup de

¹ « [...] le cinéma a réussi à développer un mode de transmission du narrable qui lui est tout à fait spécifique puisqu'il combine allègrement et organiquement, par ses propres moyens, l'équivalent filmique des deux modes respectifs du récit scriptural (la narration) et du récit scénique (la monstration) : un film est fondé sur la prestation de personnages en acte, comme la pièce de théâtre, mais par diverses techniques, dont au premier chef le montage, parvient à s'inscrire en creux, dans les interstices de l'image, la figure d'un narrateur qui, même s'il est tout à fait distinct de son équivalent scriptural, se présente avec la plupart de ses attributs. » (André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 55).

² Outre le livre de Gaudreault, on peut citer *Cinéma et récit. Récit écrit / récit filmique* de Francis Vanoye (Paris, Nathan Université, coll. « Cinéma et image », 1989), François Jost, *L'Œil-caméra, entre film et roman* (Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes », 1989) et, plus précocement encore, le numéro spécial des *Cahiers du cinéma* : « Films et roman. Problèmes du récit », n° 185, décembre 1966 (néanmoins, situé en plein contexte avant-gardiste, ce numéro est très axé sur le Nouveau Roman avec des contributions de Simon, Le Clézio – celui de la première période –, Ricardou...).

³ Cette notion de « modalisation » de la littérature en fonction des autres et notamment du cinéma a été avancée par Tanguy Viel, lors d'une table-ronde avec Pierre Senges et Arno Bertina, à l'occasion du colloque « Fins de la littérature », organisé par Laurent Demanze et Dominique Viart (ENS de Lyon, 26 novembre 2010).

⁴ « Dans l'atelier de l'écrivain », entretien avec Jean Echenoz (réalisé le 28 octobre 1999 pour l'ouvrage *Français Seconde*, Paris, Bréal, 2000), repris dans Jean Echenoz, *Je m'en vais*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2001 [1999], p. 243. Dans un entretien filmé, l'écrivain réaffirme qu'il s'agit pour lui de « trouver des équivalences de certains paramètres du cinéma ; trouver quelque chose qui corresponde dans le champ romanesque [...]. Comment est-ce qu'on peut traiter un champ-contrechamp dans un roman, un mouvement de caméra, un travelling. [...] J'étais en train de déborder, d'utiliser d'autres outils. » (*L'Atelier d'écriture de Jean Echenoz*, film de Pascal Bouhénic, Centre Georges Pompidou, coll. « Les ateliers d'écriture », 1997).

films de façon assez systématique, non pour en réaliser moi-même mais pour y dénicher ce que je pourrais en retirer dans l'optique d'une construction romanesque à venir.¹

C'est donc par le biais schématico-formel que nous entamons l'examen des rapports intersémiotiques entre les deux arts.

A. CADRAGES ET FOCALISATIONS

Parmi les indices de visualité cinématographique présents dans les textes, les notions de focalisation et de cadrage doivent être étudiées en priorité. En effet, dans toutes les études consacrées à la narrativité au cinéma, la question du point de vue est absolument centrale. Le récit filmique est un récit fondamentalement orienté, au sens géographique et spatial du terme. En effet, l'image que l'on perçoit au cinéma a été captée par une caméra qui a un angle de saisie limité et qui est elle-même localisée dans l'espace. En cela, la caméra fonctionne comme un œil² – et plus précisément comme un regard, c'est-à-dire un effort de vision porté *sur* quelque chose. L'image filmique est donc toujours une *vue* singulière, qui délimite une portion dans l'espace et entretient une distance particulière avec cette portion (c'est d'ailleurs le sens de formules caractéristiques de l'écriture scénaristique telles que « on voit » ou « on distingue »). La nécessité d'un point de vue spécifique au cinéma a même conduit certains théoriciens à remplacer la notion genettienne de « focalisation » (telle qu'elle est présentée dans *Figures III* en 1972) par celle d'ocularisation³ : chez Genette, la focalisation n'a pas une dimension seulement perceptive (qui voit ?) mais également – et surtout – cognitive (comment sait-on et que sait-on ?) ; au cinéma, le *voir* est prééminent et peut difficilement s'accompagner d'un savoir psychologique, intellectuel, etc. que le verbe peut expliciter, à la différence de l'image (à moins de compléter celle-ci par des dialogues, une voix-off). Le point de vue défini par la caméra peut se confondre avec celui d'un personnage présent dans le récit (on est alors dans le cas de figure de ce que l'on nomme une « caméra subjective »⁴) comme il peut être dégagé de tout « support » humain défini et se positionner comme celui d'un

¹ « L'éducation des regards », entretien avec Jean Echenoz, *Le Matricule des anges*, n° 70, février 2006, p. 19 et p. 23.

² Sur ce point, nous renvoyons au livre de François Jost précédemment cité, dont le titre est éloquent.

³ Voir là encore l'ouvrage de François Jost, auquel on peut ajouter, du même auteur et avec la collaboration d'André Gaudreault, *Le Récit cinématographique* (Paris, Nathan, 1990).

⁴ Gaudreault et Jost parlent en ce cas d'« ocularisation interne primaire » (*ibid.*, p. 105-106).

observateur non impliqué diégétiquement (un « grand imagier », comme le nomme André Gaudreault à la suite d'Albert Laffay¹).

Si nous revenons aux textes, il ne peut donc y avoir de véritable indice de visualité cinématographique sans le marquage fort d'un point de vue (au sens visuel du terme) – que ce soit par le biais du vocabulaire (verbes de vision, etc.) ou bien par des traits descriptifs qui délimitent une portion de l'espace et qui visent un « objet » de la diégèse. C'est ainsi que Liliane Louvel traite de la question de la perspective – qui rejoint celle du point de vue – telle qu'elle est « écrite » littérairement ; si son propos concerne toujours majoritairement la peinture, il peut ici s'appliquer également au cinéma :

Quid de la notion de perspective quand elle est mise en texte ? Elle s'appliquera en priorité à ce qui est de l'ordre de la vision d'un narrateur ou d'un personnage, de son point de vue et ensuite de la représentation de l'espace. [...] Le terme même de focalisation utilisé par Gérard Genette voire celui de « Showing » opposé à « Telling », dans la critique américaine ou comme chez Wayne Booth [...] montrent à quel point le voir est lié au dire. En eux-mêmes ces termes sont révélateurs de l'utilisation de la métaphore de l'œil mais pas seulement, révélateurs aussi de ce qui se passe lorsqu'on lit un récit qui donne à voir souvent par l'intermédiaire d'un personnage ou d'un narrateur aussi effacé soit-il.²

Dans son travail mental d'élaboration d'« images-en-texte », le lecteur doit alors reconnaître, virtuellement, une image cinématographiquement marquée, correspondant à des schèmes visuels auxquels il a été familiarisé par le septième art. La visualité du roman contemporain adopte alors des codes popularisés par la visualité cinématographique, en opérant à son tour un « cadrage du visible »³. La narration littéraire conduit le récit à la manière d'une caméra imaginaire « présente » dans l'espace diégétique, qui fonctionne comme un relais pour le lecteur-spectateur⁴, semblable en cela au « porte-regard » dont Philippe Hamon a analysé la présence dans la plupart des descriptions des romans réalistes du XIX^e siècle⁵.

¹ André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, op. cit., p. 107.

² Liliane Louvel, *Le Tiers pictural*, op. cit., p. 176.

³ L'expression est de Marie-Pascale Huglo (*Le Sens du récit*, op. cit., p. 28).

⁴ Cette fonction de relais de la caméra a souvent été analysée, notamment par Jean-Louis Baudry : « Le spectateur s'identifie donc moins avec le représenté, le spectacle même, qu'avec ce qui met en jeu ou qui met en scène le spectacle ; avec ce qui n'est pas visible mais fait voir, fait voir du même mouvement que lui, le spectateur, voit – l'obligeant à voir ce qu'il voit, c'est-à-dire bien la fonction assurée au lieu relayé de la caméra. » (*L'Effet cinéma*, Paris, Albatros, coll. « Ça – cinéma », 1978, p. 25).

⁵ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette Université, coll. « Langue Linguistique Communication », 1981, p. 186.

1. Un point de vue cadré

Deux notions consubstantielles à celle de point de vue doivent être avancées : le cadrage et le couple champ/hors-champ. Le point de vue étant une découpe parmi la totalité du monde diégétique potentiellement disponible, il implique nécessairement ces deux éléments. La chose n'est pas nouvelle en littérature : à la suite des réflexions esthétiques d'Alberti, miroirs et fenêtres sont venus métaphoriser dans les textes la constitution de l'espace littéraire en tableau à contempler ; à ce titre, la caméra serait le dernier avatar – mobile et dynamique – de cette tradition. L'action même de cadrer est tout à la fois un geste de sélection, d'autonomisation, et un geste d'exclusion, délimitant un champ et un hors-champ. Toutefois, à la différence du cadre en peinture voire en photographie, le cadre de l'image cinématographique – obtenu par la caméra puis reproduit sur l'écran carré ou rectangulaire – ne fait pas disparaître ce qui n'y entre pas. Le champ appelle toujours un hors-champ (ou, parfois, un contrechamp) dans lequel l'action peut se prolonger, dans une « tension entre le vu et le non vu »¹. Philippe Dubois insiste sur ce point, qui constitue une différence majeure avec l'art photographique : « Le hors-champ cinématographique, parce qu'il s'inscrit dans le mouvement et qu'il est pris dans la durée [...] est un espace toujours actif diégétiquement, investi par le jeu du récit. »²

Le Nouveau Roman travaillait beaucoup cette notion de cadrage héritée de la visualité filmique dans la mesure où elle invalidait une conception de l'espace comme entité homogène et totalement appréhendable : la représentation littéraire se faisait alors parcellaire, toujours incomplète ; le sujet voyait sa perception irrémédiablement limitée. Aujourd'hui, l'utilisation littéraire des points de vue et cadrages semble moins signifier la perte de repères et le devenir-labyrinthe des choses qu'elle n'opère une stylisation de l'espace narratif, à la manière du cinéma, pour instaurer une connivence visuelle avec le

¹ Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, op. cit., p. 132.

² Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, coll. « Nathan – Université », série « Cinéma et Image », 1990, p. 172. Analysant le concept de cadre cinématographique chez Gilles Deleuze, Pierre Montebello aboutit à des remarques similaires : « Mais, au cinéma, à la différence de la peinture, comme les images sont en mouvement, ce qui n'est pas présent dans le cadre n'est pas pour autant absent. Le hors-champ désigne ce qui n'est pas cadré [...] et qui pourtant « insiste » ou « subsiste » dans le présent ; l'image qu'on voit a un lien avec un ensemble plus grand, à la limite avec le tout lui-même, non visible. Le hors-champ marque donc le fait qu'il n'y a pas de clôture absolue du visible au cinéma. Le cadre a toujours un dehors, ce sont les images passées, l'espace extérieur, en même temps que le changement qui s'opère dans le temps. Telle est la double fonction du hors-champ : faire communiquer l'espace du cadre avec un espace plus grand, faire communiquer cet espace avec le temps. » (*Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 2008, p. 30-31).

lecteur : il s'agit pour l'écrivain d'engendrer un espace que ce dernier peut intuitivement reconnaître. Ainsi, si le cadre renvoie forcément à une représentation discontinue des choses, il permet néanmoins d'appréhender et de cerner – même si cela est lacunaire – des portions du monde : la faiblesse peut ainsi être prudemment retournée en force. Gérard Macé donne cette fonction à l'opération intellectuelle du cadrage, qu'il nomme « photographie sans appareil » :

[...] ce que j'appelle la photographie sans appareil est bien plutôt cette curieuse façon, maniaque mais esthétique, de découper le réel sans laisser de traces ; de scruter un visage, de regarder une coiffure ou la bas d'une robe comme on regarde une œuvre d'art ; d'encadrer un paysage en disposant partout des fenêtres et des miroirs, ou leur équivalent mental ; de cerner le réel comme le ferait un vitrail, mais en effaçant les couleurs pour mieux mettre en relief l'éphémère construction des lumières et des ombres. Bref, les mille et une façons d'échapper au chaos des impressions visuelles, ce qui revient à faire du temps une succession d'images impossibles à fixer.

Choisir est la première opération du style, et dans le plaisir de cadrer il y a le plaisir d'organiser ce qui est informe, d'arrêter ce qui fuit dans tous les sens. En un mot de donner une ossature à la réalité [...].¹

Cette action de « cerner » est d'autant plus forte, dans les cas de référence à une visualité cinématographique de la littérature contemporaine, qu'il s'agit de construire des cadrages que le lecteur est censé *reconnaître*. Dans certains cas, la référence au cadrage filmique est évidente. Le passage suivant, tiré des *Évadés* de Christian Gailly, en est un bon exemple :

[Théo Panol] regardait la rue. Ce que se passait dans la rue principale.

Au premier plan, des gens, tous différents, ça ne laisse pas d'être étonnant, de provoquer tout à la fois tendresse et haine. Des voitures au second plan, toutes pareilles ou presque, se suivant, se croisant. Et puis au fond un décor de façades en couleur, seul côté agréable de cette ville. Le tout composait une image paisible.

Soudain, l'image se vida, il y eut un vide dans l'image. Un moment de vide. Un assez long moment. Pas long en soi mais qui parut très long. Plus rien ne passait dans la rue, ni voitures ni gens. Un moment de calme. Et alors brutalement la violence entra.

Elle entra dans le champ par la droite, dans le champ visuel de Théo Panol, sur l'écran fait de cette large ouverture, rectangulaire et vide, plan vide, format cinémascope.²

La référence à une visualité cinématographique dans ce passage est indubitable ; le cadrage est affirmé par l'intrication de trois éléments : par le regard du personnage, donné en amorce, qui construit un effet de champ-contrechamp (le voyeur / ce qu'il voit), par la vitrine rectangulaire du café dans lequel il se trouve, qui encadre la scène vue (suivant le motif traditionnel de la fenêtre comme délimitation), et enfin par les annotations techniques « champ » et « format cinémascope », qui développent le point précédent et

¹ Gérard Macé, *La Photographie sans appareil*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2000, respectivement p. 10 et p. 40.

² Christian Gailly, *Les Évadés*, Paris, Minuit, 1997, p. 59-60.

complètent la disposition cinématographique de la scène. Théo devient le porte-regard de la représentation, à la manière d'une caméra subjective. Il se trouve que « la violence » qui fait ici irruption dans le champ visuel de Théo – et celui du lecteur – constitue le tournant dramatique du roman (il s'agit d'une voiture de police percutant la bicyclette du fils Tod – ce qui conduira Théo à intervenir pour protéger ce dernier et à tuer par accident le policier agresseur). La scène de crise est donc saisie explicitement sous l'angle cinématographique, dans le but de la dramatiser : Gailly semble ici avancer que c'est désormais le cinéma qui est le mieux à même de chorégraphier ce genre de scène ; l'effet d'image recherché est donc presque nécessairement un effet cinématographique, avec lequel le lecteur est familier. La visualité de la scène représentée en est d'autant plus efficace. Dans son ensemble, le roman tourne son regard vers ce que Tiphaine Samoyault n'a pas hésité à nommer « une syntaxe cinématographique – découpage rigoureux, disposition précise des points de vues, cadrages selon plusieurs angles [...] ». ¹ Ce recours à la grammaire cinématographique permet à Gailly d'inscrire son texte dans une visualité et un cadre générique connus, ceux du film noir, en reprenant l'efficacité dramaturgique. Cette attention au cadre dans la représentation renvoie aussi, par glissement métaphorique et réflexif, à l'un des thèmes majeurs du roman : les questions de l'enfermement et du débordement : rentrer ou être dans le cadre, s'en « évader ». Nous pourrions également prendre exemple sur *Les Atomiques* d'Éric Laurent, qui se donne comme une variation littéraire, sophistiquée et parodique, autour des films d'espionnage façon James Bond ; le livre multiplie les effets d'ocularisation et de cadrage propres au cinéma :

Caron-Pang humecta un cigare, d'un claquement de doigts décoiffa son briquet-tempête ; sans en moucher la flamme, le tendit à sa droite. Surgi de nulle part, Larame avançait l'extrémité d'une cigarette dont il venait d'arracher le filtre. ²

Soudain un téléphone sonna. [...] qui allait bien pouvoir décrocher ? Ce serait une main. On la verrait se détacher d'un corps allongé, s'élever ensuite au-dessus des feuilles mortes dans un frêle froissement. Elle atteindrait un attaché-case, en longerait la tranche, tâtonnerait parmi les serrures, [...] en ferait basculer le couvercle ; la sonnerie du téléphone emplirait la forêt. Se haussant sur deux doigts, comme devenue bipède, la main ferait le tour du propriétaire [...] se saisirait enfin d'un combiné de téléphone, qu'elle porterait contre une oreille, allô ? j'écoute. ³

Ces deux exemples témoignent d'une pensée du cadre cinématographique, déployé en un champ et un hors-champ qui délimitent ce qui est visible et ce qui ne l'est pas. Dans

¹ Tiphaine Samoyault, « Alcatraz », *la Quinzaine littéraire*, n° 722, 1^{er}-15 septembre 1997, p. 11. La critique considère par ailleurs que les soixante-sept chapitres du roman de Gailly sont autant de « plans-séquences d'une à cinq pages » (*ibid.*).

² Éric Laurent, *Les Atomiques*, Paris, Minuit, 1996, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 32-33.

les deux cas, et sans l'aide d'un motif encadrant (fenêtre, vitre, lunette...), les éléments diégétiques sont sélectionnés – et « sectionnés » – en fonction d'une focalisation précise, qui relève davantage d'une prise de vue que d'une focalisation interne littéraire classique : suivant cette dernière hypothèse, le corps de Laramie comme celui de Pexoto allongé sur le sol seraient entièrement perçus et donc entièrement visibles ; or, le fait que l'espace diégétique soit violemment découpé indique que l'on se situe dans une logique visuelle différente, que le lecteur reconnaît comme filmique (le plan d'une seule main qui tâtonne à la recherche d'un téléphone a été vu des centaines de fois par tout spectateur moyen).

Jean Echenoz est également coutumier du fait dans la plupart de ses livres. Ses textes font largement place à des références explicites à une visualité cinématographique, qui organisent l'espace diégétique ; les deux exemples suivants, tirés de *Cherokee*, en témoignent : « Le chef porta sur Georges un regard attentif, incertain, presque douloureux. Ripert et Bock échangeaient des mimiques méfiantes en profondeur de champ »¹, « La jeune femme s'était enfin laissé aller contre l'épaule de Georges. Il leva les yeux vers le rétroviseur dans lequel, comme un très gros plan sur un tout petit écran, lui souriaient ceux de Fred »². Le vocabulaire issu de la technique du cadrage cinématographique vient caractériser les notations ayant trait aux regards des personnages. La « visibilité » des scènes s'organise suivant un jeu de caméra imaginaire (profondeur du plan dans le premier cas, champ-contrechamp dans le second). Un passage plus explicite encore se trouve dans *Je m'en vais*, lorsque Ferrer connaît un malaise cardiaque et s'écroule à terre :

[...] son champ visuel continua de fonctionner comme enregistre encore une caméra versée par terre après la mort subite de son opérateur, et qui filme en plan fixe ce qui lui tombe sous l'objectif : un angle de mur et de parquet, une plinthe mal cadrée, un élément de tuyauterie, une bavure de colle à l'orée de la moquette.³

¹ Jean Echenoz, *Cherokee*, *op. cit.*, p. 51.

² *Ibid.*, p. 231.

³ Jean Echenoz, *Je m'en vais*, *op. cit.*, p. 144. Signalons par ailleurs qu'Echenoz a écrit un court texte descriptif pour les *Cahiers de l'École de Blois* qui repose quasi intégralement sur une expérimentation figurative de type cinématographique, à savoir un complexe mouvement panoramique sur un paysage agreste, avec arbres, prés, fermes, vaches et fourmis. Ce petit texte très drôle et virtuose s'organise suivant une régie d'origine filmique : « Opérons à présent un mouvement de rotation depuis le sud vers l'est puis vers le nord, etc., dans le sens contraire des aiguilles d'une montre [...] », « [...] ensuite c'est d'abord en contre-plongée que nous devons nous tourner vers le nord. Et pour ce faire il faut se mettre en mouvement. » (*Caprice de la reine*, in Jean-Christophe Bailly (dir.), *Autour des friches, Les Cahiers de l'École de Blois*, n° 4, janvier 2006, p. 104-107). Echenoz commente ce court essai descriptif en ces termes : « J'ai pris un lieu que je connais dans la Mayenne, objet descriptif très simple, et mon parti pris était de faire un plan-séquence panoramique circulaire par une succession de plans larges et se terminant par un très gros plan. L'idée était de rendre compte de ce paysage avec les moyens du cinéma, en reprenant cette vieille idée de caméra-stylo. » (« L'éducation des regards », *entr. cit.*, p. 23).

La comparaison est significative : Ferrer, incapable de se mouvoir, devient un pur regard immobile et contraint, qui cadre malgré lui l'espace (le personnage est réifié dans un « devenir-caméra »). Le point de vue choisi est donc à la fois « aberrant » et « évident », au sens rhétorique et figuratif du terme (l'*evidentia* de l'hypotypose), car le lecteur se le représente à son tour aisément. Au-delà des occurrences textuelles elles-mêmes, Jean Echenoz a « théorisé » plaisamment la chose en parlant de ses récits comme d'une succession de prises de vues suivant différentes échelles de plan ; il relie cela non seulement à des procédés de construction narrative de l'espace mais également à un jeu sur l'énonciation, par lequel une focalisation issue d'un personnage alterne avec celle d'un narrateur extérieur, intervenant irrégulièrement, à la manière d'une alternance entre caméra subjective et caméra extradiégétique :

On change de caméra, il y a plusieurs caméras sur le plateau, on change d'angle, de focale, à chaque fois j'ai l'impression de décaler les choses, de prendre du recul, ce « je » qui intervient de temps en temps depuis la page 9, c'est à la fois le narrateur et l'auteur, c'est-à-dire moi, peut-être un peu plus que pour d'autres, « je », J.E., ce sont mes initiales.¹

Au-delà du jeu de dissimulation de la figure auctoriale, nous voyons dans cette théorisation malicieuse plus qu'une simple métaphore ; il s'agit de l'imprégnation des modes de focalisation cinématographiques dans le récit littéraire. Celui-ci se pense en termes spatiaux et résulte d'une combinaison de possibles narratifs ; avec son moyen propre qui est le langage (le jeu des temps, des pronoms, etc.), Echenoz tente de troquer la focalisation littéraire unique pour la plasticité des choix dont le cinéaste dispose afin de saisir le monde profilmique² qui se présente à lui – et répondre littérairement à la « démultiplication cinématographique de la perception » propre à notre contemporanéité³.

Signalons enfin que, si le cadre « découpe » l'espace, il implique une distance par rapport à l'objet sélectionné, qui va du « plan large » au « gros plan ». *Western* de Christine Montalbetti emprunte au western-spaghetti sa pratique obsessionnelle du gros plan ; le narrateur saisit les choses de très près, distordant les proportions et créant des effets d'insistance. Lorsqu'au début du texte, il décrit longuement un jeune cowboy sur sa

¹ « Entretien avec Jean Echenoz », *Libération*, 27 août 1999, repris par Jacqueline Bernard, « Le Retour du narratif : le choix de l'esthétisme ludique dans les dernières années du XXe siècle », in Michèle Touret et Francine Dugast-Portes (dir.), *Le Temps des lettres ; quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^e siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001, p. 302. Il réemploie la même métaphore lorsqu'il affirme que « dans une fiction, changer de pronom, c'est un peu comme filmer avec plusieurs caméras... » (« Dans l'atelier de l'écrivain », *art. cit.*, p. 243).

² Le terme de « profilmique », inventé par Étienne Souriau (*L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953), désigne aujourd'hui l'ensemble de l'espace que la caméra peut saisir lors d'un tournage, à la différence du « filmique », qui est la portion d'espace finalement retenue et effectivement cadrée.

³ L'expression est de Tanguy Viel (« La fabrique de l'image », in Matteo Majorano (dir.), *Le Jeu des arts. L'écriture et les arts*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Margini Critici », 2005, p. 127).

chaise à bascule, il est par exemple conduit « à [s]'approcher de la poutrelle sur laquelle se profile la botte, et [à] remarquer que tiens, [...] il y a là, regardez-moi ça, une cohorte d'hexapodes »¹ ; de même, lors de la visite du cowboy chez les taciturnes jumeaux Ted et Dirk, les menus gestes de ces derniers sont scrutés minutieusement et prennent des dimensions insoupçonnées, à la manière des gros plans de Sergio Leone : « Alors, la lèvre supérieure de Dirk, instantanément suivie en cela de l'inférieure, qui se colle à elle avec la puissance d'adhésion d'un coquillage sur la surface rocheuse où il a élu domicile, s'avance en une moue dubitative »². L'écrivain reconnaît que cette pratique filmique entre en conjonction avec ses préoccupations littéraires et son obsession pour les détails :

Il y a par exemple, dans *Western*, ce que l'on peut appeler des gros plans. [...] Cette vision macroscopique, qui constitue dans une certaine mesure une des signatures du western-spaghetti, coïncide aussi avec ma pratique antérieure de l'écriture romanesque qui a toujours volontiers travaillé sur le détail et l'exagération de son traitement (ou, si l'on veut, son affabulation – j'affabule le détail).³

Le rapport intersémiotique entre narration littéraire et narration filmique se joue à travers cette pratique du gros plan : pratique spatiale au cinéma qui s'incarne littérairement par une organisation narrative fondée sur le grossissement de l'infime, l'attention donnée au détail.

2. Mouvements du cadre

L'une des caractéristiques du cadre cinématographique – qui le différencie radicalement du cadre pictural – réside dans le fait qu'il peut être en mouvement : se déplaçant pour suivre l'action, elle-même dynamique, ou bien se déplaçant autour de l'action. Zooms, panoramiques et travellings sont des innovations techniques et esthétiques que le cinéma nous a apportées depuis plus d'un siècle et qui, là encore, ont transformé en profondeur nos représentations visuelles quotidiennes. Le cinéma, d'abord frontal et fixe lorsqu'il ne s'était pas totalement émancipé de la simple « vue » ou de la scène foraine et théâtrale, a été rapidement amené à déplacer son instrument de captation – la caméra – afin de se définir comme art narratif. La construction d'une action suivie, réalisée par des personnages eux-mêmes en mouvement, a impliqué corollairement une mise en mouvement du cadre. Comme le rappellent André Gaudreault et François Jost, « le rapport

¹ Christine Montalbetti, *Western*, P.O.L, 2005, p. 12.

² *Ibid.*, p. 59.

³ Christine Montalbetti, « Du Western au roman : essai de transposition d'un genre, ou rencontre ? », in Matteo Majorano (dir.), *La Caméra des mots*, op. cit., p. 85.

de la caméra à l'espace est donc d'une très grande importance sur le plan narratif puisque, nous le voyons, c'est grâce à la *mobilisation* de la caméra (dans le double sens d'action de mobiliser, de faire bouger) que le cinéma a développé une bonne part de ses facultés narratives »¹. Il faut sans doute relier cela à la révolution technique générale amorcée au XIX^e siècle : l'ère des transports (trains, avions, automobiles...) et de la vitesse a vu dans le cinéma son prolongement artistique, l'art le mieux à même d'enregistrer et de rendre la nouvelle mobilité humaine. La littérature a tenu compte de cette double modification : celle des perceptions et des représentations de notre place dans l'espace et celle de notre façon d'en envisager le récit. En France, des poètes et romanciers comme Apollinaire, Cendrars ou Malraux en ont pris acte exemplairement : « ainsi la vision cinématographique a-t-elle contribué à imprégner le roman moderne d'une thématique du mouvement qui n'est plus simple déplacement d'un point à un autre mais perception insolite et complexe »². Cette thématique s'est alors souvent incarnée par le biais de la mobilité cinématographique. Il n'est qu'à se souvenir de la première phrase des *Choses* de Perec (1965), qui organise la description d'un intérieur cossu suivant la logique spatiale d'un travelling latéral³. Aujourd'hui, les écrivains contemporains ne sont pas en reste. Sur un mode ironique, à la limite de la parodie, ce passage des *Atomiques* dans lequel Adam Pexoto voyage en train en témoigne :

En fondu enchaîné fixe, son image se superposait au paysage qui défilait. Il s'étonna que rien ne l'ébouriffât, ne lui éraflât non plus la face, les poteaux électriques et les arbres, les villes et les campagnes. Il lui semblait que le monde extérieur ne glissait pas sur lui, mais à travers lui, de part en part, sans l'affecter nonobstant, monde mouvant, inappréhensible dans son éternelle entraperception, monde indifférent.⁴

Le défilement du paysage « mu » artificiellement par la translation ferroviaire s'apparente à un travelling de cinéma dont Pexoto serait le spectateur : image lisse en deux dimensions qui n'atteint pas celui qui la contemple, lui-même pris dans une position passive (sur laquelle le narrateur insiste par des expressions philosophiques excessivement pédantes). De même, dans l'incipit de *Courts-circuits* d'Alain Fleischer, le narrateur traverse en voiture une ville déserte de l'Europe de l'Est et ressent un sentiment d'étrangeté par rapport à ce qu'il voit, qu'il décrit comme le glissement d'un travelling :

¹ André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique*, op. cit., 1990, p. 88.

² Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, op. cit., p. 144.

³ « L'œil, d'abord, glisserait sur la moquette grise d'un long corridor, haut et étroit. » *Les Choses*, op. cit., p. 11.

⁴ Éric Laurent, *Les Atomiques*, op. cit., p. 211.

De fait, je vois défiler la ville comme dans un film, avec des *travellings* de cinéma dont mon confortable fauteuil, dans une salle de projection, ne me transmettrait aucune secousse : mouvements réguliers, fluides, lumière idéale, absence de tout badaud importun, qui compromettrait la prise de vues en passant dans le cadre et en jetant un regard à la caméra [...].¹

Nous remarquons, par ces deux seuls exemples, que trains et voitures sont souvent les supports de ces mouvements de type cinématographique. C'est que le cinéma et les moyens de transport ont toujours eu des affinités remarquables dans la construction des paysages de la modernité industrielle et urbaine – les seconds emblématisant le mouvement que le premier cherchait à capter. Du train arrivant en gare de La Ciotat à la locomotive de Buster Keaton dans *Le Mécano de la Générale*, des poursuites en voiture du burlesque aux trajets motorisés incessants d'Abbas Kiarostami, la perception cinématographique s'est fréquemment superposée à celle que nous avons en tant que passagers de ces véhicules². L'urbaniste Marc Desportes a analysé la manière dont les arts et les techniques ont contribué à façonner les paysages et la perception que nous en avons dans le monde occidental. Il avance l'idée selon laquelle le cinéma est doublement lié aux transports mécanisés (train et automobile) et à certains nouveaux espaces, notamment les paysages urbains et industriels, eux-mêmes pris dans des mouvements et des perspectives complexes : « Enregistrement du mouvement, montage des vues, objectivité, toutes ces caractéristiques expliquent que le cinéma ait été considéré comme le moyen apte à rendre compte du spectacle de la ville moderne [...]. »³ La fixité picturale ou photographique ne semble pas totalement appropriée pour saisir l'agitation et les déplacements de ces lieux particuliers. C'est en partie dans cette optique que nous pouvons lire *Paysage fer* de François Bon comme une longue description en mouvement de paysages industriels délaissés, résultant d'un travelling opéré par le train Paris-Nancy que l'écrivain a pris chaque semaine pendant tout un hiver – et l'on sait que le train et le travelling impliquent tous deux des *rails* : pure translation horizontale du regard, délimitée par le cadre de la

¹ Alain Fleischer, *Courts-circuits*, Paris, Le Cherche midi, 2009, p. 13. Sur la question du travelling dans la littérature contemporaine, nous renvoyons également à une nouvelle d'Anne-Marie Garat intitulée *La Diagonale du square* (Serres-Moraàs, Éditions de l'Atelier In8, 2009), qui repose précisément et explicitement sur la contrainte schématique du travelling, imposée par l'éditeur. Cette nouvelle raconte la banale traversée d'un square effectuée par un personnage, au cours de laquelle un individu vient l'interpeller et lui raconter une histoire qui le concerne. Le héros l'écoute tout en continuant à marcher d'un bout du square à l'autre. Le récit repose sur un déplacement fluide et continu, à la manière d'un plan-séquence.

² Le train, particulièrement, est en soi un objet pré-cinématographique, comme le note Jean-Louis Leutrat : « Le chemin de fer a opéré un remodelage de l'expérience de l'espace et du temps. Ouvrant de nouveaux espaces, à l'échelle parfois d'un continent, il accélère les déplacements, il contraint à une standardisation des repères temporels. Le train est surtout un lieu où le voyageur immobile est assis et regarde défiler un « spectacle » cadré. » (*Le Cinéma en perspective : une histoire*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1992, p. 10-11).

³ Marc Desportes, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005, p. 264.

vitre du compartiment, dont l'écriture cherche à capter les fruits, en dépit de la vitesse. Si François Bon ne fait que de discrets renvois explicites au cinéma dans ce texte, il n'en reste pas moins que celui-ci repose sur un dispositif qui s'y apparente fortement¹ ; aussi lit-on que le narrateur-voyageur se retrouve « front contre la vitre immobile devant la projection d'images »² et que son regard descripteur est un « flux rétinien dix mille milliards de photons par seconde, de huit heures dix-huit à onze heures vingt-deux, et division selon l'analyse de ce flux, vingt-quatre fois par seconde puisque c'est quantifié »³ : vingt-quatre images par seconde, c'est la vitesse de défilement d'une pellicule cinématographique dans une caméra comme dans un projecteur. Ici, l'écriture organise moins ce travelling qu'elle ne le subit volontairement et s'y confronte avec ses moyens (notations rapides, sélection, mise en ordre minimale de l'espace, etc.). Cette perception ferroviaire correspond bien à celle que décrit Marc Desportes dans son chapitre consacré au « prisme perceptif » du train : « Il n'y a plus d'attente ni d'anticipation, de question ni de réponse. Toute chose apparaît et disparaît brutalement : poteaux, bâtiments, éléments non identifiables. »⁴ Le récit de François Bon n'a, en soi, pas d'autre fil que cette trajectoire continue d'images mouvantes que le train provoque : « Variations de récit sur réel répété à l'identique, et pousser cela à bout, et rien d'autre même au récit que ces images pauvres »⁵. Ce qui est intéressant, c'est que le mouvement vaut moins en tant que tel (il est davantage obstacle) qu'il n'est une donnée incontournable avec laquelle il faut composer – comme si cinéma et transports avaient définitivement institué cette perception en perpétuelle reconfiguration et cette tension entre image fixe et image mobile⁶.

¹ Du reste, ce n'est sans doute pas un hasard si *Paysage fer* a connu une version filmique réalisée, en 2003, par Fabrice Cazeneuve, avec un texte de François Bon. Le film a été tourné à partir du train Paris-Nancy, la caméra étant fixée face à la vitre et enregistrant le défilement du paysage. Film et texte possèdent au final la même matrice formelle : une translation horizontale du regard due à l'avancée du train, la caméra prenant la place de l'œil de l'écrivain.

² François Bon, *Paysage fer*, Lagrasse, Verdier, 2000, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 17. Bon parle aussi de ses voyages comme de « trois heures d'impressions rétiniennes continues » (*ibid.*, p. 35).

⁴ Marc Desportes, *Paysages en mouvement*, *op. cit.*, p. 186.

⁵ François Bon, *Paysage fer*, *op. cit.*, p. 49.

⁶ Sur ce point, Bon écrit : « [...] s'interroger sur cette fascination même que voir depuis le train provoque, par les effets de compression et de vitesse, par cette illusion surtout d'un monde dont on est le provisoire voyeur d'une intimité par l'arrière offerte, surgirait simplement le vieux rêve d'une proximité de la représentation mentale aux choses, proximité peut-être amplifiée par le fait même que cesse si vite le rapport visuel qu'on en a, qu'il faut retenir, qu'on a vu si peu le détail mais qu'on a été aspiré soi dans cette envie de mieux voir [...] » (*Ibid.*, p. 84).

B. VERS LE MODÈLE DU PLAN ET DE LA SCÈNE CINÉMATOGRAPHIQUES

La construction narrative par succession de pôles visuels n'est certes pas une nouveauté absolue, ainsi que l'a noté Philippe Hamon au sujet du récit au XIX^e siècle¹. Toutefois, dans les exemples qui nous ont retenu jusque-là, les « choses vues » n'obéissent qu'en partie aux fonctionnements de la description littéraire tels que le théoricien les a formulés dans ses analyses des discours descriptifs – ou du moins en déplacent certains paramètres : si l'on note toujours, assez souvent, la présence d'un porte-regard ou regard descripteur dans le récit, il peut être remplacé par un regard extra-diégétique (mais non omniscient ou « omnivoyant » pour autant) qui se donne comme l'équivalent de celui que la caméra porte dans un film ; d'autre part, le modèle descriptif n'est plus celui de la peinture et du « tableau » : par son appréhension dynamique et temporalisée de l'espace, c'est davantage la représentation filmique qui est en jeu pour ces auteurs².

1. L'« effet-plan »

La combinaison de ces différentes caractéristiques (focalisation-ocularisation, cadrage, mouvements) tend à faire, de scènes proprement littéraires, des scènes construites à la manière du cinéma. Face à des passages textuels dans lesquels il décèle une véritable évocation d'une image cinématographique, le lecteur se trouve alors confronté à ce que nous pourrions nommer un « effet-plan ». Tel moment du récit ou tel paragraphe se présentent comme un plan, voire comme une scène de film, c'est-à-dire une unité visuellement et narrativement constituée, qui représente une action unique et continue (sachant qu'au cinéma une scène peut se dérouler en un ou plusieurs plans), sans ellipse. Si nous reprenons par exemple l'extrait des *Évadés* de Christian Gailly cité précédemment, les notations relatives au déroulement du temps et au rythme de la scène (« Un moment de

¹ Le roman de la seconde moitié du XIX^e siècle se présente « comme une suite de « tableaux » ou de « scènes », enfilés sur le fil plus ou moins lâche d'un récit, qui sont autant de « cadrages » des corps au repos ou des corps en mouvement, trait de construction narrative qui domine toute la seconde moitié du siècle (scène du mariage, scène du bal, scènes des comices, scène du théâtre, scène du fiacre, etc. pour ne prendre que quelques exemples célèbres dans un même roman) [...]. » Il tente de donner une reproduction convaincante du réel « en essayant de rivaliser dans la successivité du texte avec le simultanément de l'image et de la scène théâtrale, en multipliant comme chez un Balzac ces sortes de photographies textuelles à la Marey, tableaux muets décomposant un comportement gestuel ou rendant compte de micro-actions simultanées et faisant image pour le lecteur. » (Philippe Hamon, *Imageries*, op. cit., p. 77-78).

² C'est ainsi que le tableau, au sens stylistique et rhétorique du terme, désigne plutôt « un panorama statique d'un objet décrit » (Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, op. cit., p. 318 – nous soulignons).

vide. Un assez long moment. ») font de celle-ci la verbalisation d'un authentique plan cinématographique. Certaines œuvres contemporaines (notamment celles qui empruntent explicitement au cinéma de genre – celles des « auteurs Minuit » au premier chef) renversent ainsi aussi bien la classique alternance entre narrations et descriptions (représentations d'actions et représentations d'objets) que l'inflation descriptive propre au Nouveau Roman (où la description devenait presque l'unique « matériel diégétique »¹) pour construire une sorte de forme mixte, une « description d'actions », qui trahit une inspiration cinématographique. En effet, le double caractère iconique et narratif de la scène filmique fait que le cinéma est un art à la fois narratif et monstratif, dans lequel la célèbre opposition instaurée dans le *Laocoon* de Lessing entre espace (ou simultanété) et temps (ou successivité) est mise à mal. En fonctionnant par « plans » et « scènes » suivant une logique cinématographique, le texte contemporain entend expérimenter littérairement les effets narratifs d'une telle « description d'actions », dans laquelle le « vu » se conjugue au « narré » : se fait alors jour ce qui pourrait être une version moderne de l'hypotypose.

Vouloir précisément contourner la discontinuité et la successivité des signes verbaux, afin de créer une simultanété relevant de l'image, telle a pu être l'entreprise de Tanguy Viel, qui dit avoir organisé les récits de *L'Absolue perfection du crime* et d'*Insoupçonnable* en « scènes » et plans à la manière du cinéma :

[...] chaque paragraphe est quasiment construit comme un plan, où j'essaie de me donner des éléments à peu près équivalents à une évocation mais aussi à une information comme dans le cas d'un plan cinématographique. [...] J'ai essayé d'avoir comme modèle la continuité cinématographique, donc, de dire : comment est-ce que je peux tenir ensemble un cendrier, un paquet de cigarettes, un être, un sentiment, une affection qui est en jeu, une couleur ?²

L'intersémioticité se joue donc ici sur un plan formel : il s'agit de concentrer les éléments diégétiques dans la narration afin, dans une certaine mesure, de « d lin ariser » celle-ci. Aussi, par exemple, peut-on lire dans *L'Absolue perfection du crime* le passage suivant, qui se déroule lors de la reconstitution du braquage du casino :

Le croupier allait faire tourner la roue, rien ne va plus, mesdames messieurs, rien ne va plus, et il a lancé la mécanique. La boule s'est promenée longtemps sur la ronde des numéros, elle a hésité longtemps, chacun me regardait, tendu, excité, toute la lumière semblait s'être penchée sur ma table, concentrée là pour moi, éclairant mes yeux, ceux du croupier, la bille a balancé jusqu'au bout, le 1, le 36, le 1, et c'est le 36 qui est sorti. Le même 36 sur lequel j'avais mis . J'ai fermé les yeux. La sueur a perlé sur mon visage, le

¹ Dans le Nouveau Roman, « [la description] en vient à occuper la quasi-totalité du récit qu'elle alimente en matériel diégétique. » (Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte*, op. cit., p. 57).

² « Conversation entre Tanguy Viel et Milena Maselli », in *Le Jeu des arts*, op. cit., p. 117-118.

croupier m'a regardé, il était ébaubi, ses yeux étaient hors d'eux-mêmes. [...] Il y eut une seconde d'arrêt dans la salle.¹

Dans cet extrait, il n'y a pas d'indice explicite de visualité cinématographique ; pourtant, l'insertion de paroles non marquée par une césure typographique, la notation des jeux de regards et des affects qui en découlent, la focalisation sur des détails, ainsi que la longue phrase rythmée par les virgules qui dessinent le trajet de la boule, construisent une ambiance et un *suspense* proprement filmiques ; le temps est étiré, en rapport avec l'intensité de la scène ; si elle ne disparaît pas, la linéarité du récit est complexifiée par une stratification de notations diverses, suivant une logique paradigmatique (au sens linguistique du terme) : sons, rythmes et images sont syntaxiquement concentrés pour aboutir à cet « effet scénique ».

2. Bande-son et bruitages

Dans les exemples précédents, nous avons pu relever la présence d'une dimension sonore. En effet, celle-ci contribue pleinement à la construction de scènes inspirées par le cinéma. Le septième art a toujours été un objet sémiotiquement complexe, dans lequel images et sons allaient de pair – y compris au temps du cinéma muet, si l'on prend en compte cet élément important de la projection qu'étaient le pianiste ou la petite formation orchestrale d'accompagnement. Au tournant des années 1920-1930, avec l'arrivée du parlant, cette hétérogénéité sémiotique s'est systématisée, avec l'emploi massif de la musique comme partie intégrante du film – bande-son accolée à la bande-image –, les dialogues et les bruits ou sons divers. Lorsque les écrivains contemporains tentent de constituer littérairement ce type de scènes, nous remarquons qu'ils ne font presque jamais l'impasse sur leur ambiance sonore : c'est que celle-ci est absolument inséparable de nos représentations cinématographiques. Le cinéma n'a pas seulement été une révolution dans nos représentations visuelles, mais également dans notre appréhension des sons – plus exactement dans notre appréhension de l'intrication du visuel et du sonore : les sons *in* ou les sons *off* (trouvant leur source dans le champ ou hors-champ), les bruits d'ambiance (*soundscapes*), la musique comme accompagnement (en surimpression, harmonie ou contrepoint), les bruits subjectivisés (gonflés ou étouffés), etc., sont des éléments cinématographiques qui constituent désormais, plus ou moins consciemment, notre

¹ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, Paris, Minituit, coll. « Double », 2006 [2001], p. 91-92.

répertoire sensible commun¹. Jeanne-Marie Clerc écrit ainsi que « le cinéma a familiarisé l'homme contemporain avec des modes de relations nouvelles entre l'audition et la vision »², des relations que l'on a pu également qualifier de « coprésences d'éléments hétérogènes »³, fondées sur une dissociation entre le vu et l'entendu, au sein d'un espace qui n'est plus homogène ni continu. Nous lisons par exemple dans *Cherokee* le passage suivant :

Fenêtre ouverte, on entendait peu de choses : une conversation violente étouffée par un claquement de porte, le prénom d'un enfant qu'on appelait ou rappelait à l'ordre, un tapis battu, des poubelles heurtées, les arpèges d'un trompettiste fantôme, des bourdons de radios périphériques aux heures des repas, les gloussements veules des rats de l'espace. Tous ces bruits s'organisaient dans le ventre calme de l'immeuble, s'harmonisaient comme s'ils étaient écrits, comme la bande-son d'un vieux film français.⁴

Les multiples bruits énumérés viennent former une véritable bande-son qui confère une profondeur sonore à la scène décrite, par un effet de superposition propre au cinéma. La notation explicite finale et la référence à une sorte de « partition » pré-écrite incitent à se représenter mentalement la scène comme un plan de film nourri par des bruits d'ambiance. Dépendant d'une perception singulière et limitée (par le cadre, par ce que voit la caméra ou un personnage)⁵, le son peut donc trouver sa source hors-champ ; il nous semble que la représentation de ce type de perception, qui dissocie vue et ouïe, est un des apports de la narration cinématographique. Liée à des effets d'attente, de suspense, de terreur, etc., popularisés par le cinéma, elle est fréquemment verbalisée et narrativisée dans plusieurs textes contemporains – chez Tanguy Viel par exemple :

Quand j'ai sonné le dimanche suivant chez Henri et Lise, il y avait l'étiquette sur la boîte aux lettres et les deux prénoms calligraphiés comme sur une carte de visite, *Lise et Henri*. Il y avait le tintement de la sonnette qu'on entendait du dehors et on l'entendait, le tintement, circuler dans la maison, puis les bruits de pas vers la porte. Et c'est Lise qui m'a ouvert.⁶

Dehors, maintenant on pouvait entendre les pneus de la voiture d'Henri crisser sur les graviers, le couinement du frein à main, le claquement de la portière.⁷

Ces deux courts extraits sont l'ouverture et la clôture d'un même chapitre d'*Insoupçonnable*, dans lequel Sam le narrateur rend visite à sa « sœur » Lise (son amante

¹ On pourrait ajouter à cette liste non exhaustive ces bruits presque « (ré)inventés » par le cinéma, popularisés et rendus familiers par son truchement : coups de feu, crissements de pneus, sirènes de police, explosions, etc.

² Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, op. cit., p. 148.

³ Marie-Pascale Huglo, *Le Sens du récit*, op. cit., p. 28.

⁴ Jean Echenoz, *Cherokee*, op. cit., p. 158-159.

⁵ François Jost ajoute ainsi un autre terme à celui d'« ocularisation » : l'« auricularisation », qui est l'équivalent auditif de la focalisation visuelle (*L'Œil-caméra*, op. cit., p. 113).

⁶ Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, Paris, Minuit, 2006, p. 33.

⁷ *Ibid.*, p. 38-39.

en réalité), qui vient d'épouser Henri, afin de soutirer de l'argent à ce dernier lors d'un faux *kidnapping*. La scène est en focalisation interne (nous voyons et entendons ce que perçoit Sam). Nous remarquons ici le rôle décisif du son dans le mouvement narratif du chapitre : dans les deux cas, il a sa source hors du champ visuel du personnage, mais dans un rapport spatial inversé (à l'intérieur de la maison lorsque Sam est à l'extérieur / à l'extérieur lorsqu'il y a pénétré). Dans les deux cas, le son « précède » l'image, dans une amorce proprement cinématographique ; il révèle symboliquement la position intermédiaire, en attente, de Sam – à la fois à l'extérieur et à l'intérieur du foyer de Lise et Henri – et finalement son double jeu.

Le texte littéraire, qui bien sûr ne peut littéralement faire entendre tous ces bruits, ne renonce pas pour autant à les susciter dans l'esprit du lecteur : le fait de les constituer en bandes-sons connues et repérables par tous, à la limite du stéréotype, facilite un tel processus (« Classique bande-son d'appareillage », lit-on dans *L'Équipée malaise* d'Echenoz lorsque Paul visite le pont du *Boustréphédon*¹). Cette sonorisation propre au septième art passe également par la présence de la musique qui accompagne la narration, de sorte que l'on a pu parler de « bande-son narrativisée »² pour définir de tels passages. L'effet peut souligner un contraste, à l'image de ce passage de *Ne pas toucher* d'Éric Laurent, où, par dépit, le protagoniste Clovis Baccara se saoule à la bière en plein désert californien alors que « la messe *Assumpta est Maria* de Marc-Antoine Charpentier était retransmise à la radio. »³ L'élévation et la béatitude mystiques de l'œuvre de Charpentier font contrepoint au sentiment de déréliction morale du personnage et accentuent le *pathos* de la scène. La musique peut au contraire prendre un rôle symbolique et souligner la signification d'un passage narratif capital ; ainsi, dans la dernière page du même roman, Clovis est poussé au suicide par les hommes de main d'Oscar Lux (qu'il a trahi en « touchant » à l'épouse de celui-ci alors qu'il devait veiller sur elle) et entend alors « l'aria d'Henry Purcell qu'émettait en sourdine l'autoradio (*Remember me, but ah! forget my fate*) » : les paroles de l'aria préfigurent la fin funeste de Clovis et plus largement l'amère ironie de toute destinée humaine. *Les Atomiques* du même auteur présente plusieurs exemples similaires de l'emploi d'une bande musicale :

¹ Jean Echenoz, *L'Équipée malaise*, Paris, Minuit, coll. « Double », 1999 [1987], p. 161.

² Matthieu Rémy, « Une écriture cinématographique ? Perec, Echenoz, Modiano », in Lise Sabourin (dir.), *Conversations entre les Muses*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006, p. 212.

³ Éric Laurent, *Ne pas toucher*, Paris, Minuit, 2002, p. 168.

[...] on fila tout droit vers l'aéroport de Roissy. On ne se parlait pas, on fumait seulement. La radio jouait le *Lied der Waldaube* de Schönberg, dont le lent leitmotiv finirait par influencer le mouvement de la scène : tout s'inscrirait en cycle [...].¹

Le morceau musical est ici en quelque sorte justifié par sa présence diégétique dans la scène (par le biais de la radio)². Il n'en reste pas moins qu'il l'accompagne, la souligne, lui donne sa tonalité voire sa signification : il introduit une lenteur et une impression de ressassement qui en font un moment de suspension, presque un hors-temps. Christina Horvath parle à ce sujet d'une fonction de « psychologisation » de l'image par la musique, en tant que celle-ci « illustre les pensées, les actions et les dialogues des personnages »³. Dans un registre totalement différent, nous retrouvons cette « psychologisation » dans l'interpellation du lecteur à laquelle procède Christophe Honoré avant de livrer, dans la quatrième partie du *Livre pour enfants*, son journal du tournage éprouvant du film *Ma Mère* : « Je vous prie d'ajouter à ces notes votre bande-son personnelle, la plus bruyante, le plus crescendo que vous puissiez composer [...]. »⁴ En s'appuyant sur un environnement textuel spécifique – un journal qui se calque sur un modèle scénaristique –, Honoré fait appel à notre imaginaire sonore le plus tonitruant pour accompagner les moments de tension, d'abattement et de colère qui sont décrits, afin d'en accroître l'intensité émotionnelle. La sonorisation du récit est une modalité originale de demande de participation du lecteur ! Sur un mode plus franchement ludique, l'œuvre de Jean Echenoz est exemplaire pour ce qui est de l'insertion d'un flux musical à des moments décisifs du récit. Dans *Les Grandes blondes*, lorsque Gloire Abgrall décline l'offre de Donatienne et de Personnettaz, à savoir participer à l'émission de Salvador sur les grandes blondes, le narrateur superpose à son refus et à son départ précipité une musique qui traduit sur un plan sonore aussi bien l'état d'esprit du personnage que l'aspect grandiloquent de son geste :

Des violons se déchaînent à la sortie de Gloire. D'abord une attaque en mineur lorsqu'elle se lève brusquement, puis un vertigineux tourbillon grave quand elle porte un dernier regard sur Donatienne et Personnettaz, enfin de brèves attaques en série staccato pendant qu'elle s'éloigne vers le tambour cylindrique de l'entrée.⁵

¹ Éric Laurent, *Les Atomiques*, op. cit., p. 73. La radio comme source sonore d'accompagnement est aussi présente chez Jean Echenoz : « C'est de toute façon distraitemment et à faible volume que Ferrer écouterait [les stations], la radio ne servant que de bande-son au film des vingt dernières heures qu'il se reprojetait en boucle. » (*Je m'en vais*, op. cit., p. 210).

² Michel Chion, le grand théoricien du son au cinéma, parle dans ce cas de « musique d'écran » (*Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « essais », 2003, p. 420).

³ Christina Horvath, *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 238.

⁴ Christophe Honoré, *Le Livre pour enfants*, op. cit., p. 117.

⁵ Jean Echenoz, *Les Grandes blondes*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2006 [1995], p. 228.

L'adjonction de musique à l'action, qui fait penser aux partitions de Bernard Herrmann – le compositeur attitré d'Hitchcock, très apprécié d'Echenoz¹ –, est ici un pur effet narratif, extérieur à la diégèse². Il relève d'une décision du narrateur, qui choisit de redoubler sur un plan sonore l'enchaînement des actions, afin de renforcer l'efficacité dramatique de la scène. Quelques pages plus loin, nous sommes confronté au même procédé quand Gloire et Salvador se rencontrent pour la première fois :

De telles rencontres peuvent provoquer un court-circuit, un appel d'air suivi d'un incendie ; elles peuvent déclencher un feu d'artifice au cœur d'un arc-en-ciel, accompagné d'un nouveau ruissellement d'orchestre à cordes.³

La bande-son musicale proposée par le narrateur renforce avec humour le coup de foudre qui a lieu. Le texte contemporain essaie ainsi, parfois, de recréer cette fonction émotive propre à la musique de film. Si elle met à mal tout pacte réaliste, la dimension artificielle du procédé narratif (convoquer, de façon impromptue, un accompagnement musical aux gestes de Gloire) renforce néanmoins l'immersion fictionnelle du lecteur ; la distanciation, voire l'ironie, induites par le procédé contribuent donc malgré tout à l'efficacité narrative de l'ensemble. Dans les dernières pages des *Atomiques* d'Éric Laurent, nous observons un procédé similaire :

Elle détourna la tête. Pexoto s'approcha, pourquoi n'auriez-vous pas pu ? Cléopâtre se leva, chancela, il la retint entre ses bras ; il lui toucha incidemment la peau dans le dos – ce sont des contacts forts, en ceci qu'ils métonymisent aussitôt le corps de l'autre, paraît-il. Une chambre adjacente diffusait un pastiche debussyen, un thème où coller le mot *Fin*, parce que je parce que vous parce que nous. Il est ainsi des raisons en suspens à jamais dans les airs, des propositions circonstancielle que les mots ne savent dire, que le regard introduit et que les lèvres développent.⁴

Nous assistons à une scène très souvent vue au cinéma : celle d'un couple dont la dispute finit en étreinte passionnée. Dans notre imaginaire, ce genre de scène est fréquemment accompagné par une musique non moins passionnée (violons, crescendo, etc.). En choisissant de réinvestir ce stéréotype, Éric Laurent ne fait donc pas l'impasse sur cet « accompagnement musical », qui traduit tout à la fois – dans le récit lui-même – les émotions des personnages et – d'un point de vue métanarratif – la dimension cinématographique et stéréotypée de la scène. La référence au mot « *Fin* » achève

¹ « [...] j'ai même eu envie d'importer dans le roman une équivalence de la musique du film, pas une musique précise et citée en tant que telle, mais qui se retrouverait dans l'ordonnement du rythme des phrases, dans la composition. Bernard Herrmann serait alors le modèle absolu. » (« L'éducation des regards », *entr. cit.*, p. 22-23).

² Il s'agit cette fois de l'équivalent scriptural de ce que Michel Chion appelle « musique de fosse » au cinéma (*Un art sonore, op. cit.*, p. 423).

³ Jean Echenoz, *Les Grandes blondes, op. cit.*, p. 238.

⁴ Éric Laurent, *Les Atomiques, op. cit.*, p. 239.

d'ironiser l'ensemble, en rappelant l'inscription qui envahit l'écran dans les films hollywoodiens classiques, après le baiser final des héros. Une scène semblable clôt *Le Méridien de Greenwich* de Jean Echenoz, lorsque Théo et Rachel se retrouvent seuls sur le pont du bateau qui file vers le Pôle :

Ils restent ainsi, presque immobiles. Nous nous élevons. Sans les quitter des yeux – ils diminuent –, nous nous élevons lentement jusqu'à saisir bientôt le navire tout entier, et la mer tout autour de lui, dans le champ rectangulaire de notre regard. À ce spectacle on peut adjoindre de la musique. On peut aussi conserver le son naturel de l'océan, qui décroît dans notre ascension, jusqu'au silence. L'image s'immobilise.¹

Ce court paragraphe est construit suivant la logique narrative et iconique d'un plan cinématographique traditionnel de fin de film : l'homme et la femme s'embrassent, la caméra s'élève pour, tout à la fois, métaphoriser l'envol des sentiments et sortir progressivement de la fiction. La présence marquée d'un regard spécifique (regard d'une communauté – « nous » – qui associerait le narrateur-cinéaste aux lecteurs-spectateurs, dans une logique quasi scénaristique), le mouvement (travelling vertical ou zoom arrière) et la référence à un cadre qui délimite la vision (« champ rectangulaire ») sont complétés ironiquement par l'éventuel ajout d'une musique, qui viendrait achever la dimension stéréotypée de la scène, en en faisant une sorte de version littéraire de ces multiples « envols » cinématographiques que tout un chacun a déjà pu voir. Nous retrouvons ici, à travers cette saturation intersémiotique, la tension propre à une certaine forme de narration contemporaine que nous avons évoquée précédemment : d'une part, le texte d'Echenoz (comme ceux de Laurent et dans une moindre mesure de Gailly et de Viel) déréalise la scène, en la traitant comme un artefact cinématographique (ou, pour le dire autrement, la représentation construit moins un rapport mimétique avec le monde réel qu'avec le cinéma)² ; d'autre part, le recours à la technique narrative propre au film confère au texte une efficacité et un « effet-plan » très forts chez le lecteur, en réactivant tout son savoir visuel acquis au cinéma. Bruno Blanckeman remarque ainsi que « l'efficacité romanesque des épisodes, leur potentiel de signification, leur objectivation en tant que construction formelle procède en partie de cette technique [cinématographique] »³. À l'image du film

¹ Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, Paris, Minuit, 1979, p. 255-256. La scène finale des *Grandes blondes* est également construite selon ce principe (*op. cit.*, p. 249-251).

² Cela est d'ailleurs confirmé par le paragraphe suivant – le dernier du roman – qui parle à nouveau de la scène comme d'une « image » (*ibid.*, p. 256), nous conduisant presque à émettre l'hypothèse que l'ensemble du livre a été la description verbale d'un film. Il s'agit, comme l'écrit Jacqueline Bernard, de « casser d'entrée l'illusion référentielle et [d']exhiber l'auteur narrateur. L'histoire, il s'agit "de la mettre en scène comme une histoire racontée et non pas comme un effet réaliste" (Echenoz). » (« Le retour du narratif », *art. cit.*, p. 302).

³ Bruno Blanckeman, « Jean Echenoz ou le roman comme ciné/cure », *art. cit.*, p. 174-175.

qui renforce son récit par de multiples moyens convergents (image, mouvement, musique...), plusieurs écrivains semblent donc orienter leurs recherches stylistiques et narratives en ce sens : tenter de verbaliser cette stratification d'effets inspirés par le cinéma. Là où le Nouveau Roman utilisait principalement cadrage, focalisation, sonorisation, etc., pour brouiller notre représentation traditionnelle de l'espace, une partie de la littérature contemporaine poursuit cette mise en doute de nos catégories sans, pour autant, renoncer à l'immersion fictionnelle et au plaisir narratif¹.

Nous nous sommes jusqu'à présent concentrés sur des éléments essentiellement « spatiaux » (focalisation, cadrage, mouvements), qui entraînent en jeu, d'un point de vue narratif, à un niveau élémentaire du récit (la scène, voire le simple « moment narratif » – ce que l'on traduirait par « plan » au cinéma) : comment voit ou est vu tel ou tel personnage ? Comment s'agence telle scène ? Le cinéma est un art de l'espace, qui a d'ailleurs considérablement modifié les représentations que l'on pouvait avoir de cette catégorie. L'intégration schématico-formelle du cinéma par la littérature contemporaine n'occulte donc pas la dimension visuelle de celui-ci. Mais la notion même de scène ainsi que, d'une certaine façon, les questions du son et de la musique, que nous avons relevées, nous conduisent à évoquer une seconde dimension propre à l'art cinématographique : sa dimension temporelle et durative. Le cinéma est un art du temps ; à la différence de la peinture, le film se déploie dans une certaine durée, qui lui confère précisément sa narrativité intrinsèque. Le procédé principal – que, dans sa recherche narrative incessante, la littérature contemporaine prend fortement en compte – en est le montage.

C. EFFETS DE MONTAGE

Quand j'écris un livre, je fonctionne par images, par visions, et le cinéma, à ce moment, c'est d'abord un rythme de défilement, un montage plus ou moins rapide, une perception plus ou moins dense, des pauses plus ou moins nombreuses. Il y a dans le rythme d'un film une chose qui me passionne, un rapport entre l'intensité et le répit, entre l'écoulement et la saturation, entre le ralenti et l'accélééré [...].²

¹ Est-ce ainsi qu'il faut comprendre l'une des habitudes de Suzy dans *Lac* de Jean Echenoz : écouter avec son baladeur des bandes-sons de films, plutôt que de la musique (Paris, Minuit, coll. « Double », 2008 [1989], p. 51 et p. 164) ? La bande-son de l'artefact filmique vient à remplacer les bruits de la ville : il y a distorsion et divertissement.

² « Le cinéma est la langue maternelle du siècle », entretien avec Arlette Farge, *Cahiers du cinéma*, numéro spécial « Le Siècle du cinéma », novembre 2000, repris dans Antoine de Baecque, *Feu sur le quartier*

Ces propos ne sont pas ceux d'un écrivain en tant que tel, mais d'une historienne reconnue, Arlette Farge. Ils témoignent de la forte emprise du cinéma sur l'écriture, de quelque nature qu'elle soit, notamment à travers la question du montage et des rythmes qu'il peut créer – dans les films comme dans les textes. En effet, l'idée même de montage a profondément fasciné les écrivains tout au long du vingtième siècle. Des poèmes de Cendrars aux expérimentations surréalistes, du simultanésisme à Sartre et au Nouveau Roman, elle a désigné, souvent *a posteriori*, des réalités fort différentes, aussi bien narratives qu'esthétiques et figuratives. Bien qu'elle ne fût pas propre au monde cinématographique à la base¹, elle en est venue, dès les années 1920, avec la complexité narrative croissante des films, à désigner presque exclusivement l'une des opérations fondamentales du septième art (certains ont même vu dans le montage *la* spécificité du cinéma par rapport aux autres arts). Sans nier qu'il existe une « pensée » du montage qui est indépendante du champ cinématographique, il est aujourd'hui difficile d'évoquer le terme, en littérature, en oblitérant son domaine principal d'application. Nous ne rentrerons pas dans les complexes (et multiples) théories du montage au cinéma qui ne relèvent pas de notre propos ; nous définirons simplement le montage comme le processus qui permet d'apparier par collage (ou « collure ») au moins deux plans l'un à l'autre, afin d'obtenir une successivité et de construire un ou plusieurs effets (narratifs, esthétiques, émotionnels, etc.). C'est le montage qui est à l'origine des modalités d'enchaînement des plans (raccords, montage alterné, fondus, *jump cut*, etc.) et qui fait du film, au final, une continuité inscrite dans une temporalité.

Les différentes innovations narratives et poétiques apportées par le montage cinématographique ont vivement intéressé les écrivains. Si Proust, à l'affût de la construction de « rapports » entre les choses, les pensées, les sensations, etc., reprochait injustement au cinéma sa plate linéarité², nombreux sont les auteurs qui, par la suite, ont vu dans le montage des techniques de narration fructueuses. Dans son étude portant sur le

général !, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2008, p. 145. Arlette Farge s'intéresse aux arts de l'image (photographie et cinéma), en eux-mêmes et par rapport à sa réflexion historiographique. Elle a écrit un texte intitulé *Les Dahlias sont rouge sang* (Paris, La Pionnière, 2000) qui se donne comme une réflexion poétique autour de *L'Humanité* (1999) de Bruno Dumont.

¹ Dès le XVIII^e siècle, on parlait de « montage » pour désigner l'assemblage des pièces d'un mécanisme (en imprimerie, en horlogerie, etc.).

² Proust reproche au cinéma son objectivité de façade (comme Baudelaire avec la photographie en son temps), « simple défilé cinématographique des choses » ne créant aucun « rapport » essentiel. Ce terme de « défilé » dénote une conception du cinéma où l'idée de montage est curieusement absente (alors que le procédé était en perfectionnement continu depuis le début des années 1910). Voir *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, Tome IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989 [1927], p. 461 et p. 468.

roman américain, Claude-Edmonde Magny fait d'ailleurs de cette notion l'une des lignes de force qui rapprochent ce dernier et le cinéma¹. En France, on a pu évoquer de semblables convergences pour décrire certains textes de Sartre ou de Malraux ; mais c'est surtout avec le Nouveau Roman que la question du montage en littérature s'est imposée. Selon Jeanne-Marie Clerc, elle a été explorée par des auteurs comme Alain Robbe-Grillet, Claude Ollier ou Claude Simon, soucieux de complexifier et subvertir le récit linéaire traditionnel². Le titre de l'ouvrage de Simon qui convoque le plus explicitement le cinéma, *Triptyque*, est symptomatique de ce type de narration qui fonctionne par rencontres, juxtapositions, assemblages, plus que par enchaînements continus : le motif pictural du triptyque est finalement une forme de montage, dans lequel le déploiement de l'espace en vient à constituer une temporalité narrative. Le montage cinématographique procède d'une logique similaire : il crée des rythmes et des durées à partir d'éléments spatiaux – les plans – ajustés les uns aux autres (sans oublier certes, que ces plans constituent eux-mêmes des durées). Le Nouveau Roman s'intéressait aux phénomènes remarquables du montage cinématographique, ce qu'on a appelé parfois les « coupes franches »³, c'est-à-dire lorsque la collure entre deux plans produit un effet visible (à l'inverse d'un montage classique – celui qu'André Bazin préconisait par exemple –, fonctionnant par des coupes cachées, qui cherchent à gommer au maximum le passage d'un plan à l'autre). Les chocs, les intervalles voyants et « les absences de liaisons »⁴ que peut instaurer le montage sont apparus, aux yeux des avant-gardes littéraires, comme des moyens privilégiés pour en finir avec le récit réaliste.

¹ Voir Claude-Edmonde Magny, « Le découpage au cinéma et dans le roman », *L'Âge du roman américain*, *op. cit.*, p. 82-113.

² Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, *op. cit.*, p. 68-70 et 184-185.

³ Voir par exemple Philippe Durand, *Cinéma et montage, un art de l'ellipse*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7^e Art », 1993, p. 133, ou Dominique Villain, *Le Montage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1991, p. 114-123. Ce n'est sans doute pas un hasard si le premier numéro de la revue littéraire d'avant-garde *Change* avait pour thème « Le montage » et s'ouvrait sur un texte d'Eisenstein intitulé « Structure, montage, passage » (n° 1, novembre 1968, p. 15-41). Eisenstein est, avec Dziga Vertov, l'un des cinéastes et théoriciens qui a contribué à donner au montage une importance capitale, notamment en en exhibant les effets et en le faisant entrer dans des jeux rythmiques de structures.

⁴ Pascal Quignard affirme ainsi au sujet du récit tel qu'il est conduit dans les textes de Claude Simon : « Le *cut up* renvoie aussi au montage cinématographique de séquences que rien ne relie entre elles. Entre elles aucune liaison. Ou seulement le noir comme liaison. Le fond noir comme liaison entre les séquences c'est toujours ce que Claude Simon définit comme le moderne comme absence de liaison [sic]. Comme dans nos vies ; pas de psychologie ; des morceaux extatiques suivis de trous noirs. Dans nos vies il y a beaucoup plus d'inénarrable que de narrable. » (« Ce que vous a apporté Claude Simon », in Mireille Calle-Gruber (éd.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008, p. 208-209). Le montage envisagé par le Nouveau Roman est celui qui construit « un temps soumis à de foudroyantes compressions, de foudroyantes annulations ou régressions » comme l'écrit Simon dans *Les Géorgiques* (Paris, Minuit, 1981, p. 215).

En continuant à considérer le montage cinématographique comme un principe schématico-formel, la littérature contemporaine hérite du Nouveau Roman un souci de la forme et une volonté de ne pas être dupe d'une linéarité et d'une continuité narratives illusoire. Toutefois, il n'est plus question, pour autant, d'en finir avec l'« Empire du récit »¹ en se lançant dans des déconstructions radicales. Expérimenter aujourd'hui dans le texte littéraire des formes issues du montage cinématographique, c'est tout autant pratiquer un art de la coupe qui met au jour les ficelles du récit que retrouver une certaine efficacité narrative. Il s'agit moins de ruiner le récit que d'en exhiber la mécanique et le dynamisme : montrer les ficelles *et* aboutir à une visibilité, rompre avec l'illusion d'une perception naturelle (qui serait celle de la « continuité » de notre vie empirique)² au profit d'une perception culturellement marquée.

À nouveau, l'œuvre de Jean Echenoz – qui parle lui-même de « montage du récit »³ – illustre à plusieurs reprises cette relation intime entre montage cinématographique et construction narrative des récits. Dans *Les Grandes blondes*, nous lisons l'enchaînement d'actions suivant lors d'une séance d'essayage de robes de mariées :

[...] Gloire choisit un modèle classique, taille très haute, longue à plis latéraux, décolleté discret [...]. Elle s'enferma dans la cabine minuscule.

Par enchantement, elle en ressortit un quart de seconde plus tard, carapaçonnée d'une tenue gigantesque, suivie d'un escadron de vendeuses [...].⁴

Le caractère cinématographique de l'enchaînement est patent ; il est d'autant plus souligné que la narration feint son innocence et sa propre surprise par rapport à la scène (« Par enchantement »), alors que la chose résulte d'une décision voyante de la régie narrative qui se calque sur un procédé cinématographique classique, celui de la coupe à l'intérieur d'un même plan pour en accélérer le rythme. Nous pouvons relever dans *Lac* deux autres exemples voyants d'enchaînements d'actions hérités du cinéma. Dans les deux cas, l'ellipse narrative ressortit à des structures filmiques connues ; il s'agit tout d'abord du schéma presque stéréotypé « évanouissement dans un lieu X – réveil dans un lieu Y » :

S'étant exécuté, Chopin sentit une odeur d'eau de Cologne s'approcher de lui comme un spectre, puis aussitôt après une brève piqûre au creux de son bras. C'était une sensation bénigne et très peu douloureuse, mais trois secondes plus tard l'image et le son disjonctèrent et Chopin bascula dans le coma. Bienvenue, docteur Bong.

¹ L'expression est de Jean Ricardou (*Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1990 [1973], p. 153).

² Jacques Aumont définissait le changement de plan au cinéma (et donc le montage) comme « l'une des plus grandes violences jamais faites à la perception naturelle » (cité par André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique*, *op. cit.*, p. 87).

³ « Dans l'atelier de l'écrivain », *entr. cit.*, p. 231.

⁴ Jean Echenoz, *Les Grandes blondes*, *op. cit.*, p. 111.

Chopin reprit conscience couché sur le côté, au fond du coffre d'une voiture en marche, dans la position d'un homme agenouillé renversé.¹

L'environnement textuel laisse une place à une visualité cinématographique explicite : alors que Chopin vient de regarder *Some Came Running* à la télévision, sa propre perception est traduite par les termes d'« image » et de « son », à la manière d'une bande filmique. À partir de là, l'évanouissement de Chopin est saisi en caméra subjective, avec fondu au noir (au sens littéral : l'image « disjoncte ») et ellipse temporelle – la reprise narrative correspondant au réveil et au retour de la perception visuelle. Dans le chapitre 20 du même roman, à la suite de son enlèvement, Chopin est reclus dans une sorte de blockhaus au bord d'une autoroute, d'où il ne voit qu'à peine l'extérieur et le passage rapide des voitures ; nous notons alors l'enchaînement suivant :

Puis il s'était encore posté devant la fenêtre, tâchant d'identifier les marques des voitures [...]. Il n'en reconnut pas une à l'exception d'une longue ambulance immaculée, fuselée comme un missile, tous phares et gyrophares dehors, lancée le long de la bande d'arrêt d'urgence de l'autoroute.

Torse nu sous sa blouse blanche au col relevé, c'était un fier antillais de vingt-trois ans qui pilotait sportivement cette ambulance. À côté de lui se tenait, de guingois sur son siège, le docteur Belzunce [...].²

Nous remarquons que l'enchaînement narratif se déroule à travers un motif précis, celui de l'ambulance, qui fait raccord entre deux espaces diégétiques différents (le blockhaus et l'intérieur du véhicule) où se jouent deux scènes du récit, avec une progression de l'extérieur vers l'intérieur. Le changement de point de vue s'effectue là encore selon une logique de raccord cinématographique, qui emblématise les coïncidences spatiales récurrentes dans l'œuvre d'Echenoz ; la signification de ce montage est à double tranchant, relevant à la fois d'un arbitraire narratif assumé – trop parfait pour être vraisemblable – et d'une virtuosité dans le passage d'un fil du récit à un autre. Le recours au cinéma permet la compréhension et l'acceptation de ce genre de lien narratif, bien connu des lecteurs-spectateurs. La linéarité chronologique traditionnelle cède le pas à une logique esthétique, procédant par raccords. De même, dans *Je m'en vais*, Bruno Blanckeman a pu repérer, cette fois-ci à l'échelle de l'œuvre entière, une construction en montage parallèle (sur les seize premiers chapitres) puis en montage alterné (pour les dix-

¹ Jean Echenoz, *Lac*, *op. cit.*, p. 140-141. Il s'agit de l'enchaînement entre les chapitres 19 et 20. On trouve une scène similaire dans *Je m'en vais*, qui assure la transition entre les chapitres 23 et 24 : « [...] [Ferrer] tenta de retrouver un usage rudimentaire de la parole dans le camion, mais on lui signifia gentiment de se taire jusqu'à l'hôpital. Ce qu'il fit. Puis il s'évanouit à nouveau. / Lorsqu'il ouvrit les yeux, il ne vit d'abord autour de lui que du blanc comme au bon vieux temps de la banquise. » (*Je m'en vais*, *op. cit.*, p. 145-146). Notons que ce type de basculement a connu son exemple « ultime » dans le passage de vie à trépas de Max, dans *Au piano* (Paris, Minuit, 2003, p. 86-89).

² Jean Echenoz, *Lac*, *op. cit.*, p. 147-148.

neuf suivants)¹ entre le fil narratif qui suit le personnage de Ferrer et celui qui suit Baumgartner (alternance volontiers soulignée par des notations de lieu et de temps en amorce de certains chapitres : « De son côté, Baumgartner [...] », « Pendant ce temps Ferrer [...] »²). Aux côtés de ce procédé de découpage par chapitres et par paragraphes, le texte peut créer un effet de montage parallèle par un travail stylistique de la phrase elle-même, ainsi que nous pouvons le lire dans *Ne pas toucher* d'Éric Laurent ; le chef de gang Oscar Lux, mis en garde à vue, charge Clovis Baccara, son homme de confiance, de s'occuper de sa toute nouvelle épouse, Véronica, et de quitter avec elle le territoire français pour les États-Unis, en attendant sa libération prochaine :

Deux heures plus tard, au moment où, rue des Italiens, dans les locaux flambants neufs du pôle financier du tribunal de Paris, le prévenu Oscar Lux était introduit face à un magistrat et quelques officiers de police dans une pièce aveugle et blanche, éclairée par plusieurs rangées de ces éblouissants tubes au néon dont on ne trouve l'équivalent que dans les salles d'intervention chirurgicale et qui semblent davantage conçus pour pénétrer le cœur des choses que pour en éclairer l'apparence, Clovis Baccara s'engouffrait dans une de ces spacieuses limousines dont la parfaite insonorisation, la vernale climatisation, le confort quasi amniotique des sièges, la souplesse de la suspension et la résistance à l'épreuve des balles semblent entièrement nier le dehors, lequel se contente de glisser discrètement sur leur robe noire et leurs vitres fumées [...].³

En une seule et même phrase, par le biais d'une proposition subordonnée temporelle exprimant la simultanéité (« au moment où »), le narrateur met en parallèle les trajets respectifs d'Oscar et de Clovis en soulignant leurs contrastes (tous deux pénètrent dans un espace aseptisé et coupé du monde, mais il s'agit d'un confinement pour l'un et d'une fuite libératoire pour l'autre). L'effet créé est ainsi proprement cinématographique, en ce que le parallélisme narratif s'appuie sur des analogies et des oppositions figuratives (lumières, mouvements et jeux d'espaces).

Le montage cinématographique permet à la fiction littéraire d'éprouver la malléabilité et la plasticité dont peut faire preuve le temps diégétique. Les concepts forgés par la narratologie (notamment par Gérard Genette dans *Figures III* et *Nouveau discours du récit*) sont ainsi relus et réemployés par une partie de la littérature contemporaine à travers le prisme du cinéma, qui les a lui-même expérimentés, souvent de façon radicale et hyperbolique : ralentissement, suspension, accélération, fragmentation, ellipse fulgurante, etc. Le roman *Western* écrit par Christine Montalbetti s'achève ainsi sur la scène traditionnelle de duel entre le jeune protagoniste, Christopher Whitefield, et le cruel Jack King ; elle se déroule à la manière d'un film de Sergio Leone, avec une succession de

¹ Bruno Blanckeman, « Le roman comme ciné/cure », *art. cit.*, p. 175.

² Jean Echenoz, *Je m'en vais*, *op. cit.*, p. 121 et 127 (chapitres 20 et 21).

³ Éric Laurent, *Ne pas toucher*, *op. cit.*, p. 67.

champs et de contrechamps, et un *flash-back* qui vient justifier le duel en explicitant un traumatisme passé et qui distend la temporalité de l'ensemble ; nous citons presque *in extenso* :

Champ : Jack King, le visage entièrement noirci par le contre-jour, mais c'est bien là Jack King.

Contrechamp : dans un dernier et lent sursaut, le ciel qui achève de rougeoier laisse filtrer un faisceau de lumière ambrée, flavescente, qui vient éclairer de face le visage de notre trentenaire. [...]

Whitefield, les syllabes tressautent dans les spasmes de son rire qui s'étirole en une longue agonie acoustique, Christopher Whitefield.

[...] à l'audition de son nom, notre trentenaire reçoit un véritable ouragan de passé, une vague énorme, une lame de fond [...], les images, celles de la maison de Sevenoaks, de l'irruption dans la maison de Sevenoaks de cet homme, Jack King, et du grand carnage qu'il n'avait pas hésité, de sang-froid, à y commettre, la vision terrible, étouffée jusqu'à ce soir, où du rire de Jack King elle renaît, la vision du corps de la mère tombant sous les balles, avec son tablier bleu, de la farine encore sur les mains, le corps, ce n'est pas fini, de la petite sœur, tombant de la même manière [...] le corps du père, tué le premier, affalé, à plat ventre, le visage dans la terre du jardin.

La main de notre trentenaire (combien d'heures alors était-il resté sous le lit, effaré, avant de courir vers la forêt) s'abat d'un coup sur la crosse de son Smith & Wesson.

En un dixième de seconde, il tire sur Jack King, encore occupé à son rire, et qui, ayant à peine commencé d'empoigner son revolver, s'écroule sur le sable.¹

La narration passe d'un ensemble de représentations brèves de la scène principale à un long paragraphe en analepse, qui interrompt et suspend l'action décisive du duel, finalement reprise mais close dans une extrême brièveté. Ce déroulement se réfère clairement au procédé de montage mis au point par Sergio Leone dans *Et pour quelques dollars de plus* (1965) puis dans *Il était une fois dans l'Ouest* (1968) – où le duel final est entrecoupé par un *flash-back* explicitant les raisons pour lesquelles le héros demande réparation (en l'occurrence le meurtre d'une sœur ou d'un frère des années plus tôt, que Montalbetti reprend ici sous la forme de l'assassinat d'une famille entière²). Le montage cinématographique marque de son empreinte ce moment capital du récit en faisant adopter à ce dernier une forme de représentation qui lui est propre. Il confère à la fin de *Western* un caractère intersémiotique patent qui contribue à la dramatiser et à satisfaire l'attente du lecteur (tout bon western se terminant par un duel) ; la relation mimétique avec le montage leonien permet une construction temporelle qui allie suspense, détour narratif à visée explicative et accélération subite, comme si l'anamnèse provoquée par le rire de King déclenchait à son tour le coup de feu vengeur ; on assiste à l'expérimentation d'une

¹ Christine Montalbetti, *Western*, op. cit., p. 210-212.

² Peut-être Christine Montalbetti a-t-elle réalisé une synthèse des deux meurtres d'innocents perpétrés par Frank dans *Il était une fois dans l'Ouest* : celui du frère de l'Harmonica (qui motive le duel final contre Frank) et celui du fermier McBain et de ses trois enfants, dans la maison familiale.

nouvelle logique d'enchaînement des faits : par la référence au montage cinématographique et à son pouvoir de concentration dramatique, la clef originelle de l'histoire et sa résolution sont livrées presque simultanément au lecteur, l'une induisant l'autre.

Le montage cinématographique est aussi l'un des moteurs des récits de Jean-Jacques Schuhl, et ce dès son premier texte, *Rose poussière*, en 1972¹. *Ingrid Caven*, prix Goncourt en 2000, ne déroge pas à la règle et utilise, comme l'annonce la quatrième de couverture, les « dispositifs raffinés du montage »². De même, Jean-Bernard Vray a pu remarquer que, dans le livre de Schuhl, « la linéarité de la narration est sacrifiée au profit du montage et du collage »³. Bien que le terme, chez l'écrivain, excède le seul domaine du cinéma (il s'agit également du montage en musique, dans les arts plastiques, du collage cubiste, du patchwork en couture), la référence au septième art reste dominante et éclaire la construction du livre. *Ingrid Caven* procède par éclats, par juxtapositions rapides de scènes et d'images, par allers-retours entre le présent (qui consiste en un concert d'Ingrid Caven, sur lequel s'ouvre et s'achève le livre, et auquel on revient régulièrement après chaque digression) et différentes strates du passé. Cette diffraction narrative fonctionne à tous les niveaux structurels du texte : à l'échelle de l'œuvre comme à celle du paragraphe. La scène fondatrice – intitulée « prologue » – représentant la petite Ingrid, âgée de quatre ans, qui voyage à travers une plaine enneigée sur un traîneau, le soir de Noël 1943, pour aller chanter devant les soldats allemands, revient ainsi épisodiquement au fil du texte, comme une sorte de rime visuelle⁴ et renvoie au procédé du *flash-back* répété, tel qu'on le trouve chez Godard, Resnais ou Welles (la luge d'enfance de *Citizen Kane* préfigure d'une certaine façon le traîneau qui emmène Ingrid – son *Rosebud* personnel). Jean-Jacques Schuhl tente également de reproduire littérairement l'effet produit par le fondu enchaîné au cinéma, pour introduire certaines des analepses de son récit. Ainsi en va-t-il de cet extrait, dans lequel Ingrid se met à esquisser un étrange pas de danse sur la scène où elle est en train de se produire :

[...] elle faisait deux, trois pas entre marche et course, fin sourire, un pas glissé d'adolescente, presque une enfant là, sur scène. Elle court... elle court, Shikemitsou... elle courait...

¹ « Méthode de travail : montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. » Schuhl citait ainsi dès 1983 le *Livre des passages* de Walter Benjamin en exergue d'un court texte, « Scoops » (*L'Infini*, n° 2, printemps 1983, p. 39).

² Jean-Jacques Schuhl, *Ingrid Caven*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [2000], quatrième de couverture.

³ Jean-Bernard Vray, « Le roman connaît la chanson », in Matteo Majorano, *Le Jeu des arts*, op. cit., p. 151.

⁴ Jean-Jacques Schuhl, *Ingrid Caven*, op. cit., p. 9, p. 21, p. 192-194, p. 303.

... C'était dans la Forêt-Noire, elle a quoi ? Douze, treize ans.¹

Les points de suspension et le motif de la course permettent la transition entre la scène principale (Ingrid avançant sur scène) et l'analepse (Ingrid enfant, courant entre l'église catholique et l'église luthérienne de son village, d'une chorale à l'autre). Le passage du présent à l'imparfait et le rappel du surnom que son grand-père lui donnait quand elle était petite fille (« Shikemitsou ») participent également de ce mouvement. Suivant une analogie figurative et dynamique (le même « pas » en avant), les deux Ingrid viennent, un instant, se superposer, avant que l'une ne laisse place à l'autre, à la manière des surimpressions que les fondus enchaînés dessinent au cinéma. Ce sont moins les différents plans narratifs en tant que tels qui comptent que, précisément, le glissement de l'un à l'autre, cette aire de passage incertaine que le montage cinématographique a emblématisée, en tant qu'espace-temps de tous les possibles, de toutes les imaginations. Dans le commentaire de son œuvre, Jean-Jacques Schuhl insiste sur ce point :

Ce qui m'intéresse, c'est dans tous les arts et dans tous les domaines, cette zone frontière, cette limite, cette *twilight zone*, ce que j'appellerais la collure pour employer encore un terme de cinéma, entre deux choses.²

La relation entre narration littéraire et montage cinématographique chez Schuhl conduit à un kaléidoscope d'images et d'instantanés (Caven enfant, Caven et Yves Saint-Laurent, Caven et Fassbinder, Caven et Warhol, Caven et Bette Davis, Caven et Charles le narrateur...), qui abolit dans le récit toute linéarité et toute relation causale ou logique claire. Sur ce point, la fonction du montage ressemble ici à celle assignée par Brecht au théâtre, telle qu'elle est décrite par Georges Didi-Huberman :

L'exposition par le montage, au contraire [du réalisme au sens de Lukács], renonce par avance à la compréhension globale comme au « reflet objectif ». Elle dys-pose et recompose, donc elle interprète par fragments au lieu de croire expliquer la totalité. [...] Brecht s'oppose à Lukács lorsqu'il admet – ou revendique – que son travail consiste, non pas à *rendre le réel*, c'est-à-dire à en exposer la vérité, mais à *rendre le réel problématique*, c'est-à-dire à en exposer les points critiques, les failles, les apories, les désordres.³

La principale différence avec Brecht est que le montage en question fait de ces failles, ces apories et ces désordres un tourbillon fascinant d'images, qui suit un rythme syncopé, imprévisible et surprenant, et qui conserve une part importante de *merveilleux*. S'il y a chez Schuhl, comme chez Brecht, une volonté de distanciation et de déconstruction du réel, il n'y a pas pour autant disparition du spectacle mis en scène par le récit : ce

¹ *Ibid.*, p. 47.

² « Entretien avec Jean-Jacques Schuhl », réalisé par Patrick Amine, *L'Infini*, n° 74, printemps 2001, p. 58.

³ Georges Didi-huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, p. 109.

dernier est certes exhibé mais il conserve sa puissance d'entraînement et de fascination – la fascination pour ce qui relève *a priori* de l'artifice (le maquillage, les automates, les décors de studio, les coulisses, etc.) est d'ailleurs l'une des lignes de force du livre. Les multiples anecdotes relatées ne constituent pas une biographie traditionnelle, orientée vers une fin, qui éclaircirait la vie de la chanteuse-actrice ; au contraire elles sont disposées selon une structure prismatique redevable en partie du montage cinématographique : elles ne s'enchaînent pas suivant une chronologie linéaire, mais suivant un jeu temporel complexe d'attractions figuratives et de déclis mémoriels.

D. ÉCRITURE SCENARISTIQUE

Le dernier point que nous voudrions brièvement aborder, dans ce chapitre consacré aux modalités schématico-formelles que le récit littéraire contemporain emprunte au cinéma, concerne un élément qui ne relève pas des films en eux-mêmes (comme le cadre, la bande-son, etc.) mais qui est un moment incontournable de leur élaboration (voire qui y préside) : le scénario. Non légitimée par le champ littéraire¹, cette forme d'écriture reste donc partie prenante du domaine cinématographique, et c'est à ce titre que nous la faisons figurer ici : en tant que « forme filmique » avec laquelle la littérature contemporaine se met parfois en relation.

Nous définirons globalement le scénario comme le texte préparatoire d'un film, qui met en place une histoire et en organise la narration, à travers son déroulement séquentiel. C'est une forme écrite qui se situe à mi-chemin de la didascalie (au sens d'indication scénique destinée à être traduite concrètement lors de la réalisation) et de la verbalisation d'une image mentale préexistant à la future et effective image filmique. « Structure tendant vers une autre structure » pour reprendre l'expression célèbre de Pasolini², le scénario présente donc un agencement narratif particulier, fonctionnant par scènes, guidé par une focalisation externe qui détaille le cadre spatial et temporel, les personnages qui y prennent part et le déroulement des actions. C'est un texte qui possède généralement un fort

¹ Évoquant la question de l'adaptation (mais le propos peut être généralisé), Julien Gracq décrit le scénario comme un « genre asexué – fondamentalement impur – [...] figurant le contrat boiteux par lequel les deux arts [cinéma et littérature] concluent le pis-aller d'un compromis plutôt qu'un vrai mariage. » (« Sur André Delvaux (1985). Une collaboration sans nuages », in *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 1177).

² Pier Paolo Pasolini, « Le scénario comme structure tendant à être une autre structure », in *L'Expérience hérétique*, traduit de l'italien par Anne Rocchi Pullberg, Paris, Payot, coll. « Ramsay Poche Cinéma », 1976, p. 36-46.

coefficient de « littéralité », dans la mesure où les métaphores et autres formes d'images « poétiques » ou tropes divers sont presque totalement absents (car non strictement figurables) et dans la mesure où l'on a affaire à une sorte de « procès-verbal descriptif » d'une image filmique à venir.

Or il semble que la forme scénaristique ne soit pas étrangère à certaines recherches narratives contemporaines : elle provoque un double effet, *a priori* paradoxal, de distanciation (liée à ses modalités de focalisation désengagées de toute incursion psychologique) et d'efficacité (au sens d'une immédiateté, d'une rapidité) du récit. À travers le recours au scénario, la narration est exhibée en tant que telle, donnée comme un objet qui empêche l'identification et l'immersion fictionnelles classiques (le scénario est, initialement, un objet « technique », une armature provisoire dont le but paradoxal est de disparaître avec la réalisation du film) ; pour autant, dans le même moment, la narration est conservée et dépouillée de tout ce qui la complexifie ou la brouille – à travers le gommage des traits de littéarité et de poéticité les plus saillants –, elle est réduite idéalement à sa plus pure expression. Nous ajouterons que le scénario, en tant qu'objet verbal à strictement parler, est sémiotiquement moins problématique pour le texte littéraire que ne l'est le film lui-même. Il n'en permet pas moins, par sa tension et son appel vers l'image, de conférer à la littérature contemporaine un dynamisme qui n'est parfois pas éloignée de celui de l'hypotopose.

Ce recours au scénario, comme objet d'investigations narratives pour la littérature contemporaine¹, se déploie soit très ponctuellement, sur de très courts passages, soit plus largement, à l'échelle d'un ou plusieurs chapitres. Dans le premier cas, nous citerions certaines amorces de chapitres des romans de Jean Echenoz, qui décrivent sous une forme quasi scénaristique la situation dans laquelle se déroulera l'action à venir, comme celle-ci tirée de *L'Équipée malaise* :

Il y a maintenant Justine Fischer dans une chambre grise. La jeune femme est en train de coudre une mouette blanche dans le ciel gris. Elle est penchée sur son ouvrage, assise au milieu du grand lit recouvert de zèbre synthétique et borné par des coussins de Lurex. [...]

¹ Sur ce point, la filiation avec les nouveaux romanciers perdure. Même s'il s'agit d'une œuvre tardive, et finalement postérieure à bon nombre de textes de notre corpus, il est difficile de ne pas citer la fin du *Jardin des plantes* de Claude Simon (Paris, Minuit, 1997, p. 365-378), qui se présente comme le découpage technique d'une scène capitale de *La Route des Flandres*, celle du cheminement des quatre cavaliers sur la route juste avant l'embuscade qui coûte la vie à un officier. Le fait que Simon close sa dernière grande somme par ce texte très technique apparaît comme un geste fort, symptomatique d'une recherche narrative continue : comment écrire (mais donc, aussi bien, découper, monter) cette scène fondatrice de toute l'œuvre ?

On ne voit pas son visage derrière les boucles, ni son corps sous une ample chose bleue, on ne voit que ses mains, ses ongles rouges traçant des graphes [...].¹

Malgré quelques décalages significatifs avec la forme scénaristique conventionnelle (la discrète ironie, les redondances figuratives internes « grise » - « ciel gris »), nous en retrouvons ici les principales caractéristiques : focalisation fondée sur une perception visuelle spécifique (ce que verraient un observateur extérieur ou une caméra), structures présentatives à valeur descriptive (« il y a »), ancrage déictique et utilisation du présent de l'indicatif qui constituent le passage en « scène » (« est en train de coudre »)², emploi du pronom personnel « on » (qui, tout en restant impersonnel, instaure une communauté entre la source perceptive et les lecteurs-spectateurs). La plupart de ces éléments étaient déjà présents dans cet extrait du *Méridien de Greenwich* :

Le lendemain matin, le téléphone sonna dans l'obscurité. Il fallut un moment pour que le noir fût dissipé par une lampe de chevet équipée d'une ampoule de quarante watts, dont la lueur étriquée éclaira le bord du lit et les alentours de ce lit, encombrés de livres, de journaux, de vêtements en désordre et de mégots, et enfin l'occupante de ce lit, dont on ne distinguait lorsqu'elle décrocha que le bras et le profil gauches, assez nettement cependant pour qu'on pût reconnaître Vera.³

Même si le passage repose sur le système traditionnel des temps du récit (passé simple et imparfait) à la place du présent de l'indicatif, les notations relatives à l'éclairage, à la durée de la scène et à la spatialisation du point de vue portée sur elle (notamment les verbes de perception visuelle), ainsi que l'utilisation du « on », le rapprochent d'une forme proprement scénaristique. Dans *Les Grandes blondes*, on relève le même type de procédés scénaristiques :

Un peu plus tard, arrivée à destination, nous verrions Gloire installée dans un hôtel vers Darling Harbour où, par un télex de Lagrange lui était réservée une chambre avec terrasse donnant au loin sur la baie de Sydney.⁴

Le « nous » remplace le « on », mais présuppose toujours une communauté de lecteurs-spectateurs. Dans ces différents exemples, la scène est traitée comme une *image*, une *chose vue* ; la narration classique cède le pas à la verbalisation d'une description filmique des choses, à une sorte de « didascalie de l'image »⁵, qui aboutit à ce paradoxe narratif apparent : celui d'une grande précision, pour le lecteur, dans la figuration des éléments diégétiques et dans le point de vue porté sur eux, qui s'accompagne pourtant

¹ Jean Echenoz, *L'Équipée malaise*, *op. cit.*, p. 17.

² On parlera, avec Jeanne-Marie Clerc (reprenant elle-même la terminologie de Gustave Guillaume), de « présent cursif », qui « désigne le procès en train de s'accomplir, abstraction faite de toute synchronie narrative, et perd le dynamisme d'un temps événementiel. » (*Écrivains et cinéma*, *op. cit.*, p. 206).

³ Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, *op. cit.*, p. 87.

⁴ Jean Echenoz, *Les Grandes blondes*, *op. cit.*, p. 97. Nous soulignons.

⁵ Rosa Galli-Pellegrini, « Techniques cinématographiques dans *Les Évadés* de Christian Gailly », in Matteo Majorano (dir.), *La Caméra des mots. Dans le spectacle du roman*, *op. cit.*, p. 24.

d'une véritable distanciation. Sur un mode humoristique mais tout aussi révélateur, Jean Echenoz emploie explicitement des codes de l'écriture scénaristique (voire, plus précisément, ceux d'un « découpage technique ») lors de l'épisode du tremblement de terre à Marseille dans *Nous trois* : « Scènes de foule. », « Plans généraux de foule affolée, plan moyen de Cynthia courant dans la rue. », « Contrechamp sur la mer qui incarne en pareil cas le refuge, la sécurité. »¹ La brièveté – dilettante – de ces notations techniques donne aux actions décrites un caractère stéréotypé ; celles-ci ne se différencieraient en rien de leurs équivalents filmiques, tels qu'on en trouve dans n'importe quel film catastrophe. La scénarisation du récit, ici, indique simultanément l'abandon par le narrateur de toute tentative narrative originale², et la force de la narration cinématographique – même sous sa forme la plus éculée –, son pouvoir de résonance chez le lecteur. Narrer comme l'on scénariserait, c'est montrer simultanément le récit et ses ficelles, c'est dévoiler en partie son processus d'élaboration, là où la narration dite « réaliste » cherche à gommer au maximum ses procédés. Pour autant, chez Echenoz, le plaisir du lecteur ne s'absente pas ; il demeure sous une autre forme, plus réflexive et consciente, comme un tour de magie que l'on apprécie tout en connaissant le « truc » ou comme un film que l'on regarderait accompagné de son *making-of*³. Nous assistons ainsi à une « [modalisation de] la diégèse par l'image, qui la complexifie en l'imposant comme la fiction d'une représentation cinématographique »⁴. La scénarisation du récit peut être le signe d'une narrativisation et d'une dramatisation de l'Histoire, comme dans cet extrait d'*Ingrid Caven*, qui illustre les rapports problématiques entre réalité et fiction :

[...] Dallas, un beau matin de novembre 1963. Jackie Kennedy, dans sa chambre d'hôtel :

– Je vais mettre mon petit tailleur Chanel rose.

Le Président :

– Tu auras trop chaud, mets plutôt ton tailleur en shantung d'Oleg Cassini.

– Non, le Chanel me va mieux et il est assorti à mon chapeau [...] Il n'y aura qu'à faire décapoter la Lincoln.

Scène suivante quelques heures plus tard (la scène est muette) : Jackie entre, digne comme une reine de tragédie, dans les salons en enfilade de la Maison-Blanche. De très loin, Dean Rusk la voit approcher lentement : sur son tailleur Chanel, des morceaux épars de la cervelle explosée du jeune président sex-maniaque.⁵

¹ Jean Echenoz, *Nous trois*, Paris, Minuit, 1992, p. 71.

² Si ce n'est l'ironie de ce geste littéraire lui-même...

³ Pour d'autres exemples d'écriture « scénarisée » (chez Frédéric Beigbeder et Tonino Benacquista), voir Christina Horvath, *Le Roman urbain, op. cit.*, p. 231-232.

⁴ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 90.

⁵ Jean-Jacques Schuhl, *Ingrid Caven, op. cit.*, p. 96.

Le narrateur fictionnalise l'assassinat de Kennedy, en lui imaginant une cause dérisoire ; il choisit sciemment de présenter cette hypothèse sous cette forme médiatisée qu'est le scénario, comme si ce dernier constituait précisément l'archétype de la narration fictionnelle et pouvait, lui seul, autoriser une telle mise en récit de l'événement historique. La scénarisation souligne le caractère invraisemblable de l'hypothèse, tout en lui conférant une force dramatique remarquable. Une page auparavant, après une incroyable quoique réelle tentative d'enlèvement de Caven et Fassbinder par la Bande à Baader, la chanteuse s'écrie, en fuyant son agresseur : « C'est un script ! pensa-t-elle, un script ! »¹, comme si la forme scénaristique était la mieux adaptée pour faire le récit de ces moments improbables où la fiction semble investir la réalité.

C'est une ambiguïté similaire, mais désinvestie de toute portée humoristique, que nous observons dans certaines des nouvelles écrites par Benjamin Jordane/Jean-Benoît Puech dans le recueil *Toute ressemblance...*. Nous retrouvons les mêmes caractéristiques de l'écriture scénaristique, comme l'explicitation d'une audition et d'un regard collectifs, qui traite le récit comme la description d'un film : « Nous entendons et nous voyons ce que Laurent lui confie. »², « Du ciel puis de plus près, nous voyons cet "accident", la voiture renversée, Laurent. Nous voyons ce qu'il voit, Livia sur la berge, qui se tourne vers lui. »³ Dans ce dernier exemple, nous notons la présence implicite d'un mouvement dans ce point de vue cinématographique (un travelling avant, en plongée) ainsi que la suggestion d'un découpage en plans. L'incipit de cette nouvelle, intitulée *Renversement des rôles*, affiche la même dimension scénaristique, en décrivant un rapprochement spatial et une fragmentation du point de vue éminemment cinématographiques, depuis un large plan d'ensemble aérien de toute une ville jusqu'à un plan rapproché d'un couple se disputant dans un appartement :

Du ciel, nous voyons une grande ville de province traversée par un fleuve (c'est Rouen). C'est l'hiver. Nous voyons la banlieue nord, les grands ensemble géométriques, les parkings. L'entrée d'un immeuble, les boîtes aux lettres éventrées, les prospectus dispersés, les escaliers de béton souillés. Nous entendons des éclats de voix. Dans un appartement presque vide, Laurent Laval se dispute avec son amie Corinne Lehmann.⁴

L'aspect scénarisé de cet extrait, patent par le recours aux verbes d'audition et de vision, plante le décor du récit de façon très rapide, sans description développée, à la

¹ *Ibid.*, p. 94.

² Benjamin Jordane, *Renversement des rôles*, in *Toute ressemblance...*, édition de Stefan Prager et Jean-Benoît Puech, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 68.

³ *Ibid.*, p. 73.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

manière de la description verbale d'une ouverture classique de film¹. Le recours au scénario chez Jordane/Puech participe d'une poétique particulière fondée sur un échec permanent de la confession autobiographique comme de la littérature fictionnelle à accéder à la vérité. Dans ce recueil où chaque nouvelle se donne comme une variation d'une même histoire intime impossible à cerner avec justesse, l'écrivain semble sans cesse en passer par des formes stéréotypées et codifiées. En faisant appel à la forme scénaristique, il met l'accent sur cette impuissance à se déprendre de modèles représentationnels encombrants comme, en l'occurrence, celui du cinéma. D'autre part, si nous suivons Dominique Rabaté lorsqu'il décèle chez Puech une combinaison entre « écriture sur-littéraire (exhibant les marques de la littérarité, de la fictionnalité affichée, de la citation reconnaissable) et écriture plate, sèche et refusant »², force est de constater que le scénario apparaît comme une forme particulièrement appropriée à cette oscillation, vouée à l'échec, entre fiction et diction : le scénario est consubstantiellement lié à la fiction cinématographique et à ses motifs connus, tout en affichant, stylistiquement parlant, une littéralité radicale et une platitude volontaire.

Quoique plus rarement, l'écriture scénaristique peut également intervenir à une échelle macrostructurale dans l'œuvre. Dans *Le Livre pour enfants* de Christophe Honoré, la quatrième partie du récit, déjà évoquée précédemment, est un journal intime tenu pendant un tournage, qui suit le découpage technique du film *Ma mère*. Le texte n'est pas en lui-même un scénario, mais il coexiste avec des notations purement scénaristiques qui précèdent à chaque fois le récit à proprement parler :

Séquence : 19. Effets : extérieur fin de jour. Chronologie : jour 3. Décor : jardin sur rue.

Action : Pierre trouve Marthe et Robert attablés en train de dîner. Il y a un couvert de mis pour lui.

Et rien ne marche, parce que la caméra est mal placée, que le découpage auquel j'avais pensé est idiot, sans prise sur la scène et que je n'ai pas l'énergie de ne pas m'acharner, de réclamer dix minutes de réflexion [...].³

Si les deux formes d'écriture ne se mêlent pas *stricto sensu*, ne serait-ce que par la distinction typographique, leur rapprochement crée des effets de confusion. Le vécu du

¹ Si *Vertigo* d'Hitchcock est explicitement présent dans le recueil de nouvelles, cet incipit nous rappelle davantage l'ouverture de *Psychose*, qui débute par un plan très large d'une ville américaine et de ses buildings ; la caméra se rapproche ensuite peu à peu d'un immeuble précis, puis d'une fenêtre ouverte sur cet immeuble ; enfin, elle franchit la fenêtre et se trouve dans une chambre où un couple se rhabille après avoir fait l'amour.

² Dominique Rabaté, *Le Chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2006, p. 156. Sur la question des rapports entre fiction et diction chez Puech, nous renvoyons au chapitre entier consacré à l'écrivain, dans le même essai : « "Au commencement était la perte" : Jordane et Puech », *ibid.*, p. 148-163.

³ Christophe Honoré, *Le Livre pour enfants*, *op. cit.*, p. 125.

tournage par Honoré se scénarise et devient une sorte de film parallèle à celui qui est en train d'être réalisé, ou du moins opère comme son commentaire, sa coulisse, son *making-of* verbal. L'agencement formel du découpage technique entre en résonance avec le principe chronologique de l'écriture diariste, elle-même segmentée en journées. Au fil des pages, les notations purement scénaristiques disparaissent, avec l'unique mention « ...énième jour de tournage », au profit du seul journal intime. Il n'en demeure pas moins que le scénario a servi de cadre au déploiement de ce récit personnel, qui vient en complément, et comme en contrepoint, par rapport à la progression du véritable film. À la notation sèche et indicative de la scène se superposent les atermoiements, les hésitations et les réflexions de l'artiste ; le contraste souligne la difficulté de la création et remet en jeu l'affect, absent des sèches descriptions du découpage technique. L'utilisation du scénario dans *Le Livre pour enfants* consiste ainsi à mettre en valeur, par contraste, la capacité introspective de l'écriture littéraire diariste ; la liberté de ton du journal et sa rapidité de rédaction s'opposent ici aux contraintes et aux lourdeurs de la lente et laborieuse création cinématographique.

Nous examinerons pour terminer un exemple limite de l'utilisation systématisée de la forme scénaristique. Il s'agit du roman *Film noir* de René Belletto. Ce livre atypique est constitué de trois parties : la première est un long monologue d'un personnage enfermé dans une chambre ; la troisième est un texte quasi expérimental, sans ponctuation, fondé sur des jeux de mots et une pratique du coq-à-l'âne, qui reprennent de manière éclatée ce qui a précédé ; la deuxième partie, centrale, se présente comme un authentique scénario, qui fait en partie écho au monologue initial. En voici l'incipit :

On voit un jeune homme de dos, immobile devant la fenêtre d'une chambre d'aspect assez pauvre. (Cette chambre est située en étage : on aperçoit des toits et un ciel de ville. Le soir tombe.) À droite, une commode, sur laquelle de nombreux livres ont été entassés sans ordre. À gauche, un lit, sur lequel est posé un grand sac de voyage. Au milieu, non loin de la fenêtre, une table et une chaise.

(Durant cette première séquence, on ne voit jamais la partie de la chambre qui n'est pas côté fenêtre.)

Une musique de guitare commence à se faire entendre. (Il s'agit de l'« étude anonyme » qui reviendra souvent par la suite.) Puis une voix se superpose à la musique : *Cet été, j'avais décidé de ne pas partir en vacances [...]*.¹

Toutes les caractéristiques stylistiques et narratives du genre scénaristique apparaissent explicitement ; les indications techniques saturent le texte (cadrage, focalisation, musique de fosse, voix-off). Cela s'explique par le fait que, initialement, *Film noir* résultait d'une commande adressée à Belletto pour l'écriture d'un vrai synopsis ; mais

¹ René Belletto, *Film noir*, Paris, Hachette – P.O.L, 1980, p. 91.

l'écrivain a outrepassé ce cahier des charges et a significativement inséré son scénario au sein d'un projet littéraire plus vaste, dans lequel une même intrigue est explorée de trois façons différentes. La version scénarisée, centrale, se donne comme la plus immédiatement lisible et visualisable pour le lecteur ; elle joue un rôle de pivot par rapport aux deux autres parties, où le travail très poussé de l'écriture tend à dissimuler le sens (voire à le ruiner, dans le troisième texte, avec la succession ininterrompue de jeux de mots). Le recours à la forme scénaristique obéit là encore à une double orientation : d'une part un projet expérimental, hybride, fondé sur des procédés avant-gardistes comme la mise en abyme, la duplication, la répétition¹ ou la mise en cause du récit classique, mais d'autre part la volonté de traiter un genre en soi – le « film noir » – avec ses codes et son pouvoir d'entraînement narratif spécifique. La forme scénarisée présente ainsi cette dualité irréductible : à rebours de toute dissimulation du travail de narration, elle explicite ses propres procédés, les souligne, les met au jour², mais, dans le même temps, elle ne renonce pas à cette narration et au plaisir fictionnel qu'elle est censée provoquer. René Belletto le précise, avec la provocation familière d'un bateleur, en quatrième de couverture :

La deuxième [partie] semble donner plus volontiers son titre à l'ouvrage : il s'agit du résumé d'un *film noir* qui tiendra bouche ouverte le lecteur le mieux nourri et lui fera dévorer, mieux, avaler toute l'histoire malgré qu'il en ait.³

Contrairement à ce qui se jouait chez Echenoz, le scénario se donne ici en tant que tel et ne se fond pas dans l'économie générale du texte. Néanmoins, et ce en dépit de sa forme plus franchement expérimentale, *Film noir* ne récuse pas non plus le récit et fait le pari d'une immersion du lecteur dans la trame narrative, qui n'exclut pas la conscience de l'illusion⁴. Même si ce genre d'expérimentations reste minoritaire, la forme scénarisée devient l'un des champs exploratoires de la littérature d'aujourd'hui, dans sa recherche de modes de narration neufs, qui persistent à raconter sans être pour autant dupes des artifices utilisés à cette fin.

¹ La troisième partie est ainsi décrite par René Belletto comme « une reprise de ce qui précède sous forme d'un montage retors des chutes » (*ibid.*, quatrième de couverture).

² « Ce que le roman réaliste s'efforçait de fondre dans une unité apte à engendrer l'illusion, le scénario, au contraire, le disjoint, isolant ainsi, par la mise à nu des éléments constitutifs de l'illusion, le mécanisme qui les assemble en fiction vraisemblable. » (Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma, op. cit.*, p. 201).

³ *Ibid.*, quatrième de couverture.

⁴ Au sujet de *Film noir*, Belletto précise ainsi : « C'était de la littérature mais je me servais de l'écriture-scénario pour raconter cette histoire un peu compliquée dans laquelle le cinéma jouait un grand rôle. » (« Romans d'un cinéphile », propos recueillis par Alain Bergala, *Cahiers du cinéma*, n° 341, novembre 1982, p. XIV). L'écriture scénaristique a donc bien une vocation narrative ici et participe même de la *lisibilité* de l'ensemble.

Au terme de ce chapitre, nous émettrons une dernière hypothèse, selon laquelle la convocation de la rhétorique cinématographique dans le récit contemporain est l'une des modalités d'une contestation générale à l'œuvre dans la littérature depuis le début du XX^e siècle : à savoir le refus d'une narration omnisciente, forcément illusoire et trompeuse, qui correspondait à la croyance en une possibilité de maîtrise des savoirs. Contre un tel point de vue surplombant, dénoncé en leur temps par Sartre comme par les nouveaux romanciers, le cinéma constitue un recours fructueux : art de la focalisation (au sens visuel et perceptif du terme : alliant « ocularisation » et « auricularisation »), procédant nécessairement d'un point de vue singulier sur les choses, il est incompatible avec l'idée même d'omniscience. Cadrage, hors-champ, dissociation de la vue et de l'ouïe, distorsions temporelles, ellipses, etc. : autant d'éléments qui, fragmentant l'espace et le temps diégétiques, ne cessent de susciter l'attention du champ littéraire. Celui-ci, aujourd'hui, voit parfois dans les techniques cinématographiques des outils qui minent toute tentative « hégémoniste » dans la conduite du récit, sans pour autant que cette dimension critique ne nous prive de l'efficacité et du plaisir narratifs. En cela, dans la majorité des récits que nous avons cités, le recours à ces techniques participe pleinement de ce que Christine Jérusalem, par opposition à l'« effet de réel » défini par Barthes, a nommé « l'effet de romanesque » ; celui-ci :

[...] vise l'adhésion du lecteur à l'aspect invraisemblable du récit. L'effet de romanesque, c'est ce à quoi on ne croit pas mais à quoi on fait semblant de croire.¹

Cet effet de romanesque n'est donc pas antinomique par rapport à l'exhibition des ficelles narratives. Au contraire, il en est le corollaire. Le cinéma – qui lui aussi impose à son spectateur cette croyance paradoxale car « non dupe » – s'impose à ce titre comme un paradigme narratif capital pour la littérature des trente dernières années.

Nous avons pu constater que l'utilisation de techniques proprement cinématographiques dans la conduite du récit contemporain se place dans la droite ligne de certaines expérimentations du Nouveau Roman. Toutefois, elle s'en différencie en ce que sa portée critique et démystificatrice (par rapport aux illusions de la narration dite « réaliste ») s'accompagne étonnamment d'une efficacité narrative renouvelée. Au sujet de cette filiation décalée, nous remarquons que la plupart des textes qui tentent de telles transpositions sont l'œuvre des nouvelles générations d'écrivains publiant aux Éditions de

¹ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, op. cit., p. 73.

Minuit (qui ont abrité Simon, Ollier et Robbe-Grillet), à savoir Echenoz, Gailly, Viel, Laurent (auxquels nous pourrions ajouter Deville), sans pour autant qu'elles en détiennent l'exclusivité : les exemples de Montalbetti et Belletto chez P.O.L, mais aussi de Schuhl et Fleischer, en témoignent – François Bon se situant à mi-chemin, puisqu'il a commencé à publier chez Minuit avant de partir vers d'autres maisons comme Verdier, l'éditeur de *Paysage fer*. Plus largement, ce sont souvent les textes qui font signe vers des genres cinématographiques établis (le western, le film noir, le film d'aventures, le film d'espionnage à la « James Bond », etc.) qui cherchent à établir cette relation intersémiotique entre modes narratifs filmiques et verbaux, comme si le choix de leur univers diégétique conduisait naturellement à ce type d'échanges, à cette sorte de concurrence amicale entre les deux arts. C'est donc vers cette question de la reprise littéraire de stéréotypes et de figures obligées issus du cinéma qu'il faut à présent diriger notre attention.

CHAPITRE V. LE CINÉMA : CORNE D'ABONDANCE DU RÉCIT LITTÉRAIRE CONTEMPORAIN

Une opinion, qui s'est répandue tout au long du XX^e siècle, a consisté à affirmer que la littérature pouvait désormais abandonner toute velléité ou exigence narratives, dans la mesure où c'était le cinéma qui se chargeait à présent de raconter des histoires et de construire des intrigues¹. Un exemple parmi d'autres en est ce passage du journal d'Édouard dans les *Faux-monnayeurs* d'André Gide :

Dépouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman. De même que la photographie, naguère, débarrassa la peinture du souci de certaines exactitudes, le phonographe nettoiera sans doute demain le roman de ses propos rapportés, dont le réaliste souvent se fait gloire. Les événements extérieurs, les accidents, les traumatismes, appartiennent au cinéma ; il sied que le roman les lui laisse.²

Trente ans plus tard, Céline avance à sa manière cette idée, opposant la profusion narrative, désormais dévolue au cinéma, au style et à l'émotion, authentiques propriétés de la véritable littérature selon lui :

[...] les écrivains d'aujourd'hui ne savent pas encore que le cinéma existe !... et que le cinéma a rendu leur façon d'écrire ridicule et inutile... péroratoire et vaine !... [...] leurs romans, tous leurs romans, gagneraient beaucoup, gagneraient tout, à être repris par un cinéaste... leurs romans ne sont plus que des scénarios, plus ou moins commerciaux, en mal de cinéastes !... le cinéma a pour lui tout ce qui manque à leurs romans : le mouvement, les paysages, le pittoresque, les belles poupées, à poil, sans poil, les Tarzan, les éphèbes, les lions, les jeux du Cirque à s'y méprendre ! les jeux de boudoir à s'en damner ! la psychologie !... les crimes à la veaux-tu voilà !... des orgies de voyages ! comme si on y était ! tout ce que le pauvre peigne-cul d'écrivain peut qu'indiquer !...³

Sous diverses manières, ce point de vue a également été celui porté par les différentes avant-gardes littéraires au cours du siècle, dans la mesure où cela justifiait indirectement leur propre contestation du récit, qu'il s'agisse des expérimentations

¹ Cette opinion pouvait indifféremment être envisagée positivement ou négativement, ainsi que le révèle ce jugement sévère de Jean Cassou vis-à-vis du roman français des années 1950 et 1960 : « La suscitation des climats et des atmosphères, l'évocation des choses, les personnages, les gestes, les regards, les passions, le récit, la signification, tout ce qui est message d'une image à une imagination, tout cela se retrouve au cinéma, mais nullement dans la littérature de ces dernières années. Georges Simenon est peut-être le seul écrivain qui fasse exception. Celui-là reste encore un conteur d'histoires humaines, un romancier, et l'un des plus féconds, des plus puissants et des plus admirables qui aient jamais été. » (Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris, Gallimard, 1960, p. 395). Simenon trouve grâce aux yeux du critique précisément par son talent narratif, faculté absente chez les autres « romanciers », qui ont laissé au cinéma la capacité à faire récit.

² André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1925], p. 78.

³ Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, in *Romans IV*, édités par Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993 [1955], p. 499-500.

formelles d'Alain Robbe-Grillet ou des récits de l'attente de Julien Gracq, en passant par les propos polémiques des surréalistes contre le roman. Aujourd'hui, on trouve dans les propos de plusieurs écrivains cette idée que les arts se compensent entre eux, que le champ d'expression de l'un permet à un autre de réorienter ses recherches et ses innovations ; les exemples sont connus : la photographie aurait libéré la peinture du souci réaliste, le cinéma aurait libéré la littérature (et au premier chef le genre romanesque) du souci de l'intrigue. C'est notamment le sens de ces propos critiques de Pierre Michon au sujet de l'évolution romanesque contemporaine :

[...] ce qui nous passe par les mains maintenant est souvent un sous-produit des types littéraires mis en place au siècle dernier. Ces romans sont des exercices rhétoriques sur une forme qui, à mon sens, est assez poussive. Car qu'était-ce que le roman au XIX^e siècle ? Une étude sociologique doublée d'une histoire d'amour. Je ne crois pas qu'aujourd'hui le roman soit le plus apte à faire cela, le cinéma y parvient beaucoup mieux.¹

Des romanciers de la génération suivante formulent des réflexions similaires quant à ce nouveau partage des arts. Lors d'une table-ronde organisée dans le cadre du colloque « Fins de la littérature » à Lyon², Arno Bertina a fait du cinéma le « lieu même du récit », mais qui permet justement de « libér[er] » et d'« explorer » des « espaces » pour les autres arts, notamment celui du travail de « la langue, sa matérialité, sa musicalité », pour ce qui est de la littérature. De son côté, Tanguy Viel est allé jusqu'à construire un raisonnement fantasmatique selon lequel les innovations de la narration et le souffle romanesque des films de David W. Griffith ont libéré Proust de toute exigence narrative et lui ont permis d'explorer les méandres de la conscience, des sensations et de la mémoire : sans *Intolérance* et *Naissance d'une nation*, la *Recherche* n'aurait pas existé en tant que telle !

Or, au regard de la littérature contemporaine française, ne pouvons-nous pas également formuler une proposition réciproque, qui n'est pas contradictoire avec la première ? À cette logique intéressante de libération et de reconfiguration mutuelle des arts, ne doit-on pas ajouter une logique de contamination et d'appropriation ? Ces tendances ne seraient pas incompatibles, comme l'on pourrait le penser *a priori*, mais entreraient en oscillation permanente. Ainsi, le récent retour critique au récit, repéré par la critique, se nourrit régulièrement d'éléments narratifs développés et popularisés par le cinéma.

¹ Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 166.

² « Faim de littérature. Entretien avec Arno Bertina, Pierre Senges et Tanguy Viel, animé par Laurent Demanze », Colloque « Fins de la littérature », Lyon, 26 novembre 2010, repris in Laurent Demanze et Dominique Viart (dir.), *Fins de la littérature ? Esthétiques et discours de la fin. Tome 1*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2012, p. 263.

Cette question proprement intersémiotique semble rejoindre, en l'inversant, la problématique de l'adaptation filmique des textes littéraires. La littérature a constitué pour le cinéma – et constitue toujours – une réserve de « fictions empruntées »¹. Le cinéma dévore les fables et récits que deux mille cinq-cents années de littérature lui ont laissés, en retenant ce qui est aisément transposable d'un *medium* à l'autre, à savoir les éléments diégétiques comme les personnages, les décors, l'ancrage temporel, les péripéties et le mouvement de l'intrigue – en somme tout ce qui échappe au style littéraire, aux figures, au jeu des temps verbaux, etc. La littérature a ainsi été une véritable « banque de données » pour reprendre l'heureuse expression d'André Gardies :

[Dans la perspective de l'adaptation] Je crois beaucoup plus profitable de considérer le roman (ou la nouvelle), non comme une œuvre à caractère artistique, mais plutôt comme une sorte de banque de données. [...] La démarche est, en un sens, beaucoup plus pragmatique, sinon prosaïque : elle fait du texte un réservoir d'instructions dans lequel le cinéaste puise librement. À charge pour lui de traiter *cinématographiquement* ces instructions.²

Le philosophe Alain Badiou, lui-même grand amateur de cinéma, fait une remarque similaire dès lors qu'il s'agit d'examiner ce que le septième art emprunte à la littérature :

Qu'est-ce que le cinéma retient du roman ? Non pas les complexités de la formation subjective, ou les infinies ressources du montage littéraire, ou la restitution, lente et inédite, de la *saveur* d'une époque. Non, ce dont il a un besoin maniaque, insurmontable, et au nom duquel il ne cesse de piller la littérature universelle, c'est la fable, c'est le récit, ce qu'il nomme, lui, le « scénario ».³

La question de l'adaptation cinématographique et, plus largement, celle des emprunts à la littérature, sont significativement réduites à l'objet-scénario, c'est-à-dire à un contenu diégétique agencé en récit. Le cinéma, ensuite, traite celui-ci selon ses propres moyens d'expression. Néanmoins, le moment semble venu de poser la question symétrique et réciproque : après plus d'un siècle de fictions cinématographiques, de personnages, de lieux et d'objets popularisés par le septième art, vus, revus et reconnus par des centaines de millions de personnes chaque année, n'est-ce pas le cinéma qui fonctionne désormais comme une « banque de données » pour la littérature ? En conséquence, ne participe-t-il de la « renarrativisation » du champ littéraire français contemporain ? Il nous semble que nous pouvons répondre par l'affirmative à ces interrogations – sachant qu'il ne s'agit pas, bien évidemment, de contester la spécificité de la littérature actuelle, mais de précisément voir

¹ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Roman et cinéma », in *Encyclopædia Universalis*, Corpus 20, Paris, Encyclopædia Universalis Éditions, 2005, p. 145.

² André Gardies, *Le Récit filmique*, op. cit., p. 5-7.

³ Alain Badiou, « Du cinéma comme emblème démocratique », in « Cinéphilosophie », *Critique*, n° 692-693, Minuit, janvier-février 2005, p. 9.

comment elle traite, avec ses propres caractéristiques, cette banque de données et cette mythologie nouvelle qui sont à sa disposition.

A. RELANCE ET DYNAMISATION DU RÉCIT CONTEMPORAIN PAR LE CINÉMA

D'un strict point de vue historique, des genres fortement codifiés comme le western ou le genre policier proviennent initialement de la littérature ou de ce que l'on a pu nommer la « paralittérature ». Néanmoins, aujourd'hui, ils apparaissent dans l'imaginaire collectif comme de purs produits de l'art cinématographique. Si l'on évoque des représentations artistiques de personnages comme le cowboy, le gangster ou le « privé », ce sont très majoritairement des images filmiques qui nous viennent en priorité à l'esprit. Ce déplacement des sources est un exemple révélateur parmi d'autres du statut du cinéma comme art narratif dominant au XX^e siècle, ayant pris le relais du roman et du feuilleton littéraire. André Malraux pouvait ainsi proclamer qu'« aucune fiction n'est rivale de celle du cinéma »¹ : sa puissance iconique, son illusion de réalité et sa reproductibilité technique, alliées à sa dimension généralement narrative, ont conduit à cette position de force. Youssef Ishaghpour décrit en ces termes sa généalogie :

Les images ont toujours existé à l'intérieur de rites et de cérémonies. Elles ont été très souvent intégrées à des récits et des fictions mythologiques ou historiques qui venaient ainsi s'incarner dans les images, y prendre appui, pour se rendre visibles et concrets. Le cinéma réunit ces deux tendances anthropologiques et archaïques, qui font vivre l'humanité tout autant que le pain : le culte des images et le désir du sens, en l'espèce du mythe, de l'histoire, de la fiction. Il le fait avec l'image même de la réalité, « comme si » tout cela était réel. De là son immense charge affective.²

D'une certaine façon, le cinéma reprend, sur une échelle démesurée, la place des contes et des mythes traditionnels : à la fois producteur, support et vecteur des multiples récits que l'homme réclame. Jacques Migozzi le souligne :

[Le cinéma] [...] a modélisé de manière décisive notre mémoire rétinienne collective et notre appréhension de la narration incarnée. Du thriller au western, du péplum à la comédie

¹ « Ce fut le monde du roman, et plus encore celui de la peinture. Mais si le roman s'affaiblit d'année en année, si la peinture, même figurative, a renoncé à la fiction, c'est peut-être, d'abord, parce qu'aucune fiction n'est rivale de celle du cinéma. » « Discours de clôture du Festival de Cannes, mai 1959 », in Denis Marion (éd.), *Le Cinéma selon André Malraux*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1996 [Seghers, 1970], p. 79.

² Youssef Ishaghpour, *Le Cinéma, histoire et théorie*, Tours, Farrago, 2006, p. 12.

pétilante, du dessin animé à la romance amoureuse, Hollywood a légué à tous et à chacun des schèmes archétypaux et des figures parées de l'aura de l'universel.¹

Sans qu'elle renonce pour autant à sa capacité d'invention narrative, la littérature s'en est trouvée débordée, ne serait-ce que sur un strict plan matériel. Cela lui a néanmoins laissé la latitude de bousculer voire de contester la notion même de récit. Dans les années 1960, Roland Barthes remarquait cette partition entre un cinéma qui réactive vertigineusement et continûment l'art de narrer et une littérature (du moins celle que Barthes prenait en compte) qui cherche autre chose :

C'est très frappant que, contrairement à la littérature du « il ne se passe rien » (dont le prototype serait *L'Éducation sentimentale*), le cinéma, même celui qui ne se donne pas au départ pour un cinéma de masse, est un discours où l'histoire, l'anecdote, l'argument (avec sa conséquence majeure, le *suspens*) n'est jamais absent. [...] Au cinéma, « il se passe quelque chose » [...].²

Si nous mettons de côté les films expérimentaux et les essais de vidéastes ou de plasticiens (qui trouvent davantage leur place dans les musées et les galeries plutôt que dans les salles traditionnelles), il semble que la narrativité reste encore une donnée fondamentale du cinéma. Les péripéties et les actions – fussent-elles minimales – sont les données fondamentales du film, qu'il soit de fiction ou documentaire. Sans doute cela est-il lié à la nature même du cinéma : en tant qu'art du mouvement se déployant dans une durée, il donne nécessairement à voir changements et évolutions, transformations des êtres ou des objets dans l'espace et le temps³. Ce paramètre incontournable en fait alors un art de l'intrigue, quand la littérature, sous certaines de ses modalités, peut tendre à l'évacuation de celle-ci. Dans *L'Imitation du bonheur*, Jean Rouaud enregistre ce déplacement de la pulsion narrative et du romanesque vers les films :

De toute manière, depuis le salon indien du Grand Café [...], depuis cette première séance publique du samedi 28 décembre 1895, pour tout ce qui relève des péripéties romanesques et de leur compte rendu, inutile de se lancer dans des fresques poétiques grandioses : les cavalcades et les coups de feu, maintenant c'est le cinéma qui s'en charge.⁴

Jean Rouaud mythologise ce basculement en faisant de la date symbolique de la première projection des Frères Lumière le moment où la littérature s'est vue dessaisie de son ambition romanesque, au profit de la nouvelle usine à rêves. Ce que l'écrivain pointe, au-delà de ce raccourci historique, c'est l'impossibilité actuelle de produire un grand récit

¹ Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, op. cit., p. 85.

² Roland Barthes, « Sur le cinéma », propos recueillis par Michel Delahaye et Jacques Rivette, *Cahiers du cinéma*, septembre 1963, in Éric Marty (éd.), *Œuvres complètes II (1962-1967)*, Paris, Seuil, 2002, p. 260.

³ « Vie mouvementée que celle de l'image de film, additionnée d'elle-même par fractions de seconde en menues altérations [...] » (Claude Ollier, *Niellures*, op. cit., p. 113).

⁴ Jean Rouaud, *L'Imitation du bonheur*, Paris, Gallimard, 2006, p. 157.

littéraire plein et univoque, fonctionnant au premier degré, sans distanciation : seul le cinéma peut encore proposer de telles entreprises :

Or un des attraits du cinéma c'est d'avoir inventé « la fin heureuse », c'est-à-dire que, au plus fort du désespoir, on nous promet par des signes convenus – l'affiche, le genre abordé, les comédiens – que tout se passera bien, que ces deux-là, si apparemment incompatibles soient-ils, franchiront tous les obstacles disposés sur leur route pour, après ce parcours du combattant, faire de leur rencontre un triomphe, une apothéose.¹

Jean Rouaud le réaffirme en entretien, à travers ce que nous pourrions décrire comme une théorie artistique des vases communicants, où un art récupère ce qu'un autre a abandonné :

La question était : peut-on raconter une histoire follement romanesque aujourd'hui ? Comme rien ne disparaît, où était donc passé le romanesque ? Quand j'ai commencé à travailler sur ce roman, j'ai vu les premiers films des frères Lumière, et ceux faits aux États-Unis. Ils reprenaient ce qui avait fait la fortune des romans-feuilletons, à savoir l'aventure. Ainsi, le roman-feuilleton disparaît brutalement comme genre littéraire dominant sous les coups du roman naturaliste de Zola et réapparaît au cinéma qui va récupérer tout de suite cette fantaisie aventurière. Ce qui m'intéressait aussi dans le cinéma, c'était le *happy end* considéré comme impossible en littérature, où le modèle dominant est le réalisme, et comme dans la vie ça se passe toujours mal, ça ne se passe pas bien pour Madame Bovary ou Anna Karénine. Tandis qu'au cinéma, ils s'embrassent : dernier plan, superbe.²

Les nombreuses remarques perfides et ironiques adressées à Zola dans *L'Imitation du bonheur*, qui est fréquemment nommé « l'inspecteur de la littérature scientifique »³, participent d'une réflexion selon laquelle le cinéma a repris ce que la littérature avait délaissé sous la tyrannie de l'objectivité naturaliste et du nécessaire assèchement de l'imaginaire. Mais un mouvement d'élargissement du champ littéraire s'esquisse à nouveau aujourd'hui, qui passe d'abord par l'emprunt et la référence : au cours du roman, le narrateur fait le constat d'un parasitage irréversible de l'écriture et de la lecture par les récits filmiques. Le voyage en diligence de Constance Monastier à travers Margeride et Cévennes nous ramène sans cesse au célèbre western de John Ford, interprété par John Wayne, *La Chevauchée fantastique* (1939), qui narre également un trajet en diligence :

En surimpression, derrière le petit train de sénateur de votre voiture au rayon fissuré sur les routes des Cévennes, on ne peut s'empêcher de voir la fabuleuse diligence de *Stagecoach* lancée à vive allure. Celle-ci a envahi tout notre imaginaire. Toute histoire désormais mettant en scène une diligence nous renvoie à elle, est obligée de composer avec elle, comme deux planches en croix nous ramènent automatiquement au Golgotha. Nous, et je parle de ce point où j'écris, ne savons plus comment on lisait un roman avant l'invention du cinéma, comment se fabriquaient les images.⁴

¹ *Ibid.*, p. 134.

² « Le temps est une plaisanterie », entretien avec Jean Rouaud, *La Femelle du Requin*, n° 36, automne 2011, p. 40.

³ Voir par exemple Jean Rouaud, *L'Imitation du bonheur*, *op. cit.*, p. 45.

⁴ *Ibid.*, p. 247. Voir également p. 251.

Pourtant, la littérature contemporaine privilégie malgré tout le récit, en dépit de sa remise en cause par les avant-gardes ; mais elle le fait au-delà de toute naïveté romanesque et à travers un recul critique – ce que l'intervention permanente du narrateur dans le roman de Rouaud montre exemplairement. Il n'en demeure pas moins qu'elle doit tenir compte de cette source de récits intarissable qu'est le cinéma, qui fonctionne alors comme une véritable corne d'abondance¹. L'écrivain contemporain qui, à bien des égards, renoue avec une « passion de l'intrigue »², revivifie son propre art en empruntant les éléments diégétiques et les récits que le cinéma a exposés puis transmis à la mémoire collective de l'humanité. Dans ses élaborations narratives, l'écrivain doit donc se lancer dans une sorte de « braconnage », pour reprendre un terme de Michel de Certeau³. Sans nécessairement conférer à ce mot toutes les implications politiques et sociales que le philosophe-sociologue lui a données, il peut désigner ce rapt intersémiotique réalisé par les écrivains, qui pillent avec bonheur les innombrables récits filmiques pour leurs propres pratiques scripturales : aux côtés de l'activité repérée et institutionnalisée de l'adaptation cinématographique (qui n'est donc pas *stricto sensu* une ruse ou un « braconnage »⁴), il s'agit de détourner, de l'écran vers la page, certains éléments constitutifs de la diégèse des films, suivant diverses modalités ou « tactiques » (si nous reprenons le vocabulaire de Michel de Certeau) : références, allusions, récritures, etc. Ce « braconnage » est aussi, consubstantiellement, un « bricolage », au sens où l'entend Claude Lévi-Strauss lorsqu'il décrit le fonctionnement incident de la pensée mythique :

Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus [...]. L'ensemble des moyens du bricoleur n'est donc pas définissable par un projet [...] ; il se définit seulement par son instrumentalité, autrement dit et pour employer

¹ Précisons que, bien que nous nous limitons à lui dans cette étude, le cinéma n'est pas l'unique source à laquelle emprunte la littérature contemporaine ; les genres littéraires dits « mineurs » (policier, sentimental, érotique, etc.), la mode, la musique populaire et la chanson de variété sont bien souvent pillés par ceux-là même qui pillent le cinéma (Echenoz et Gailly travaillent à partir du jazz, Laurent cite Barbara Cartland, Laurens et Bober évoquent la variété française, etc.).

² Claude Ollier, *Niellures*, *op. cit.*, p. 108.

³ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990 [1980], p. 239.

⁴ Il suffirait d'envisager la question sous son angle juridique : un cinéaste qui voudrait faire un film à partir d'un roman doit en acheter les droits au préalable ; mais la démarche inverse n'a pas (encore ?) cours : Tanguy Viel n'a rien versé aux ayants-droit des producteurs du *Limier* de Mankiewicz, lorsqu'il a écrit et publié *Cinéma* !

le langage même du bricoleur, parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que « ça peut toujours servir ».¹

L'écrivain contemporain n'est plus l'homme des grands projets prédéfinis, ingénieur de livres-sommes, d'œuvre-cathédrale ou de totalités romanesques balzacienne ; plus modeste mais aussi plus conscient de ses limites, il devient une sorte de ferrailleur qui glane divers matériaux, qu'on lui donne ou qu'il trouve, avec lesquels il « bricole » ses propres textes ; de fait, il procède à un véritable « recyclage »². La réception devient pillage, afin de relancer et de dynamiser la capacité narrative du récit littéraire contemporain. Le narrateur de *L'Imitation du bonheur* voit dans ce braconnage ou ce recyclage autant un acte volontaire qu'une nécessité pour qui veut relater une histoire aujourd'hui, étant donné la puissance narrative du cinéma :

[Le cinéma] a installé dans nos mémoires un magasin d'accessoires dans lequel nous puisons sans y prendre garde : la diligence, mais aussi la cape des mousquetaires, le cliquetis des rapières, une robe à crinoline, un porteur d'eau dans une rue étroite et pavée, la crinière volante d'un cheval, un Indien des plaines, les villes champignons de la ruée vers l'or, la loi de Lynch, le supplice de la roue, une fête à Versailles, un mousquet se chargeant par la gueule, un trappeur dans les Rocheuses, une plume d'oie, et cette substance mystérieuse qui saupoudrée sur la feuille en sèche l'encre, un casque à cimaise, une course de chars.³

Si André Gardies parlait de « banque de données », Jean Rouaud évoque pour sa part un magasin – voire un bric-à-brac – en libre accès, dans lequel l'écrivain contemporain fait son choix. Dès lors qu'il opte pour un récit un tant soit peu historique (ou exotique), il convoque des objets, des lieux et des personnages que le cinéma a investis d'une épaisseur romanesque sans précédent ou, si nous déplaçons notre point de vue, qui ont acquis une *connotation* cinématographique. L'énumération que fait le narrateur est intéressante en ce qu'elle pourrait tout aussi bien provenir du matériau diégétique des romans de Walter Scott, d'Alexandre Dumas et des westerns littéraires de la seconde moitié du XIX^e siècle ; mais l'exactitude chronologique de la succession des arts cède le pas à la force impressive et mémorielle du cinéma : un mousquetaire est désormais, dans la mémoire collective, un personnage de cinéma avant d'être un personnage littéraire de Dumas. Dans certains cas, les films ont donné une image pérenne et partagée à ce que les

¹ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 26-27. Pour une application de cette pensée dans la littérature, nous renvoyons à Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 435.

² « Les éléments reçus de la culture du roman sont combinés, imités, parodiés, recomposés selon les modes divers propres à chaque auteur, funambule de l'emprunt et de la réécriture. Le « recyclage » devient alors le moteur même de l'activité scripturale [...] » (Dominique Viart, « Mémoires du récit ; questions à la modernité », in Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, op. cit., p. 19 ; voir aussi, dans le même recueil, l'article de Frédéric Briot, significativement intitulé « La littérature et le reste : Gilbert Lascaut, Olivier Rolin, Jacques Roubaud, Antoine Volodine », *ibid.*, p. 157-175).

³ Jean Rouaud, *L'Imitation du bonheur*, op. cit., p. 247.

mots laissent en suspens dans l'imagination du lecteur. Nous nous souvenons que des écrivains ont déploré le figement auquel aboutit cette figuration¹ ; Jean Rouaud semble au contraire envisager le problème sous un angle nouveau, comme une chance : le cinéma a créé une communauté figurative entre l'écrivain et le lecteur, qui permet de renforcer l'efficacité narrative des textes – notamment par l'activité de *reconnaissance* ainsi stimulée. Le lecteur (du moins le « lecteur coopératif » comme le définit Umberto Eco) reconnaît dans le récit littéraire ce qu'il a vu au cinéma. D'une part, la dynamique narrative est facilitée ; d'autre part, le texte peut se donner de nouvelles ambitions et de nouveaux objectifs (le recul critique, l'ironie, la distanciation, le travail stylistique et poétique, etc.). Dans un entretien avec Milena Maselli, Tanguy Viel rejoint les propos que Jean Rouaud faisait tenir à son narrateur :

Il est vrai alors que le cinéma est saisi aussi en tant que référent, et pas seulement comme système linguistique ; le cinéma s'intègre à la littérature directement comme le Grand Récit, qu'un écrivain se sent l'injonction de continuer, presque d'une manière épique. De la même manière qu'Homère, à un moment donné, en écrivant l'*Iliade* et l'*Odyssée*, recueille toutes les histoires de la tradition mythologique grecque, l'écrivain contemporain aujourd'hui ramasse *grosso modo* les récits de cinéma... [...] Quand on lit « *ça ouvre de nouvelles voies dans la narrativité* », précisément c'est parce que d'autres choses sont prises en charge par d'autres arts, donc principalement par le cinéma, que la littérature cherche de nouvelles voies qui lui sont propres. [...] D'un point de vue thématique, et d'un point de vue aussi de la formation du lecteur [sic], il y a une propension vers la cinématographie, dans la mesure où, de toute façon, il y a aussi une projection des images cinématographiques sur la lecture, sur la manière dont on écrit, et plus sur la manière dont on lit les livres, même de vieux livres, même Dostoïevski ; la lecture ne produit pas les mêmes images mentales qu'il y a quatre-vingts ans, par exemple.²

L'écrivain contemporain qui renoue avec le récit se fait nécessairement le collecteur des nombreuses narrations qui l'ont précédé et qui l'entourent. Or il se trouve qu'aujourd'hui l'essentiel de ces narrations vient du cinéma. Il s'agit donc de les faire siennes pour narrer à nouveau, de reprendre en partie la fonction du conteur et du romancier à partir d'elles, afin de relancer la machine narrative que les décennies 1950-1970 avaient partiellement – et volontairement – grippée. Dans un roman qui précède *L'Imitation du bonheur*, *Le Monde à peu près*, Jean Rouaud n'avait pu s'empêcher d'égratigner – pour mieux les exorciser ? – les extrémismes des avant-gardes. Il l'avait fait indirectement, par le biais d'un certain cinéma expérimental prétentieux et absurde : Gyf, l'ami du narrateur, demande à ce dernier de produire une musique d'accompagnement pour un court-métrage qu'il vient de tourner et dont la description, les intentions esthétiques et

¹ Nous renvoyons à nouveau au texte de Julien Gracq, « Littérature et cinéma », dans *En lisant en écrivant* (*op. cit.*, p. 242-244).

² « Conversation avec Tanguy Viel », in Matteo Majorano, *Le Jeu des arts*, *op. cit.*, p. 115-116.

poétiques, laissent entendre qu'il s'agit d'une caricature des préceptes inhibiteurs de l'avant-garde artistique :

Son film n'avait pas de sujet – et je regrettais sur-le-champ de m'en être informé –, du moins au sens qu'il ne racontait pas d'histoire. C'était plutôt une sorte d'allégorie, si je voyais ce qu'il voulait dire. [...] Je comprenais que raconter une histoire fût un symptôme réactionnaire destiné à empêcher les masses de prendre conscience de leur condition d'exploitées [...] mais les images, n'y avait-il pas un risque à ce qu'elles parlent d'elles-mêmes ? Autrement dit – et tout en étant prêt à reconnaître que le terme d'images n'était peut-être pas adapté à son type de cinéma –, on y voyait peut-être quelque chose. Effectivement : une ambiance. [...] Utilisait-il des acteurs, par exemple ? Avant même d'attendre sa réponse je me corrigeai : par acteurs je voulais dire intervenants. Je préfère, dit-il. [...] Ça doit donner un film intéressant, conclus-je. Intéressant n'était pas le mot (non, bien sûr, mais je n'avais vraiment pas toute ma tête ce jour-là), d'ailleurs le résultat à ses yeux n'avait aucune importance [...].¹

Cette satire ironique de l'avant-gardisme cinématographique, qui rejette histoire et acteurs, apparaît comme un miroir des expérimentations littéraires du Nouveau Roman qui, selon Rouaud, ont affaibli le plaisir du texte, celui de la fiction et du récit, au profit d'un hermétisme parfois vain. La mise en cause de la posture radicale de Gyf dans le domaine cinématographique ouvre la voie aux références filmiques de *L'Imitation du bonheur*, puisées dans le cinéma de genre hollywoodien : *La Chevauchée fantastique*, mais aussi *New York Miami*, *African Queen* et *Elle et Lui*². Plus profondément, cette charge reflète la volonté de Jean Rouaud de renouer, dans le champ littéraire, avec certaines notions naguère montrées du doigt avec méfiance et suspicion, notamment par une « réappropriation du romanesque »³. Le fait que cette réflexion métalittéraire passe par le biais du cinéma est éclairant quant au rôle nourricier et dynamisant de ce dernier. Il est certes un relais nécessaire, mais non suffisant, car le texte ainsi revivifié ne va pas pour autant se contenter de le singer. Si la littérature a connu son lot d'interdits, le cinéma a ses propres contraintes inhibitrices (temporelles, économiques, techniques, etc.). Sur la question de la description des sentiments et des émotions par exemple, le narrateur du roman donne l'avantage à la littérature, capable de rendre les plus petites subtilités et

¹ Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, Paris, Minuit, 1996, p. 152-153. Un autre passage semblable et encore plus outrancier achève de condamner la prétention et la vacuité du film de Gyf : « [...] il en avait profité pour porter son film, ou plutôt sa proposition séquentielle, ou spectre iconographique, ou fulmination onirique, à développer. Il lui restait maintenant à travailler sur la bande-son, ou espace auditif, ou compulsion sonore, ou problématique vibratoire [...] » (*Ibid.*, p. 229).

² Voir Jean Rouaud, *L'Imitation du bonheur*, *op. cit.*, respectivement p. 251, p. 337-339, p. 202-207 et p. 416-417.

³ Martine Boyer-Weinmann, « Rouaud sur un fil de soie. Une pensée du roman "romanesque" », in Hélène Baty-Delalande et Jean-Yves Debreuille (dir.), *Lire Rouaud*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 148. Sur la question de la relance du romanesque par le cinéma, nous renvoyons également au bref article d'Hédi Kaddour, « Le forgeron de l'imparfait », dans le même recueil (*op. cit.*, p. 177-184).

nuances¹. Rouaud fait donc appel au cinéma, dans *L'Imitation du bonheur*, pour créer une relation d'émulation et de rivalité positive avec la littérature ; c'est presque un mouvement dialectique qui s'instaure entre les deux arts, qui travaillent chacun à « l'incarnation poétique de la prose du monde »², mouvement qui permettra *in fine* à la littérature non de l'emporter sur le cinéma – puisqu'il ne s'agit pas d'un combat à mort exigeant un vainqueur et un vaincu³ –, mais de reprendre une part de sa souveraineté romanesque et narrative dont elle s'était elle-même privée et de développer à partir de là ses propres capacités.

Un autre exemple de cette relance narrative par le septième art pourrait être l'œuvre de Tanguy Viel. Pour cet écrivain qui a plusieurs fois avoué ses doutes et ses difficultés à écrire, le cinéma a pu jouer un rôle de générateur de récits, en nourrissant des projets, en proposant des situations et des personnages. Dans sa petite étude sur *L'Absolue perfection du crime*, Johan Faerber a voulu démontrer que presque tous les chapitres de ce roman se référaient implicitement à des modèles filmiques⁴ : Hitchcock, *L'Impasse* et *Mission : impossible* de De Palma, *Nos funérailles* de Ferrara, *L'Ultime razzia* de Kubrick, *Le Parrain* de Coppola, *Reservoir Dogs* de Tarantino, *Les Nerfs à vif* et *Casino* de Scorsese, etc. Si certaines de ces propositions de références ne font absolument aucun doute, découlant d'une intersémiotité « obligatoire » et vérifiable – nous y reviendrons –, d'autres peuvent être discutées car elles semblent relever d'une intersémiotité « aléatoire », pour reprendre en l'adaptant la distinction de Riffaterre⁵. Mais, au-delà de la stricte exactitude de ces sources, cela indique que le cinéma joue un rôle matriciel permanent dans le roman. Il en va de même pour *Insoupçonnable*, dont l'écrivain retrace l'étonnante genèse :

Le projet originel prévoyait un livre dans lequel il y aurait eu toutes les scènes d'anthologie du cinéma d'Hitchcock. [...] Je me suis épuisé dans un scénario impossible à faire, donc j'ai changé mon fusil d'épaule, j'ai gardé la trace de *Vertigo* et j'ai fait ce que De Palma a fait dans ses films : grossir des zones de Hitchcock. Par exemple la scène de l'enlèvement

¹ « [...] (même la plus petite caméra, et à l'heure actuelle on en fabrique de la taille d'un cheveu, après s'être infiltrée par votre oreille, ne filmerait au mieux que vos neurones, c'est-à-dire un assemblage de fibres nerveuses qui sont à la rêverie ce que le vautour au sol est à sa volition, [...] je préfère me remettre à ma machine à écrire lumineuse [...]. » (Jean Rouaud, *L'Imitation du bonheur*, *op. cit.*, p. 332-333).

² Martine Boyer-Weinmann, « Rouaud sur un fil de soie. Une pensée du roman "romanesque" », *art. cit.*, p. 152.

³ Comme le note Martine Boyer-Weinmann, le cinéma reste un « art que Rouaud ménage avec beaucoup de tendre sympathie » (*ibid.*, p. 152).

⁴ Johan Faerber, *L'Absolue perfection du crime (2001). Tanguy Viel*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre – contemporain », 2007, p. 8-28.

⁵ Voir notamment Michael Riffaterre, « La Trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4-5.

est piquée à *Obsession* de De Palma qui est déjà un remake de *Vertigo*. Le livre est devenu un vrai roman, une petite mécanique qui empruntait ses grands modèles au cinéma mais aussi aux lectures attenantes des trois dernières années : le roman gothique.¹

Bien que le projet ait évolué, nous nous apercevons que le septième art a fonctionné, à nouveau, comme un tremplin, une matière à recycler dans et pour le texte. Il est même venu s'imbriquer, à la manière d'un pliage référentiel, avec une intertextualité traditionnelle (une « architextualité », devrions-nous préciser, avec le genre du roman gothique). Le cas précis de son second roman, *Cinéma*, est particulièrement éclairant, bien que paradoxal à certains égards, et cela selon un double point de vue : au niveau de la genèse du livre comme dans son propre déroulement interne. À plusieurs reprises, l'écrivain a précisé qu'il avait écrit *Cinéma* très rapidement, en trois semaines, alors qu'il traversait une complète panne d'inspiration. Pour pallier cette incapacité à écrire, il a alors eu l'idée – partiellement sérieuse selon ses propres dires – de raconter par écrit l'un de ses films fétiches ; cela ne devait d'ailleurs pas déboucher véritablement sur un livre en tant que tel. C'est ainsi qu'il a imaginé cet étrange objet conceptuel, consistant uniquement en la relation aussi exhaustive que possible du *Limier* de Joseph L. Mankiewicz, par la voix d'un spectateur obsédé par le film. Nous constatons d'ores-et-déjà, sur un plan génétique, que le cinéma est venu relancer l'inspiration et l'écriture de Tanguy Viel, à la manière d'un exercice narratif – comme un musicien fait ses gammes avant de se lancer dans le morceau lui-même. L'auteur s'est appuyé sur un récit préexistant – qui plus est un récit plein, aux nombreuses péripéties et retournements narratifs – pour mettre en branle la machine textuelle. Par un jeu symétrique, la logorrhée du narrateur n'a pas d'autre fondement que le récit filmique, qui est à la fois support et finalité du discours ; la voix ne peut s'en passer, au risque de disparaître. *Le Limier* est pour lui cet objet paradoxal qui l'égare, lui fait voisiner la folie, mais qui en même temps maintient son attention et sa présence, justifie sa prise de parole. Cela vaut pour le film en entier comme pour certains de ses éléments diégétiques ; c'est le cas du revolver, qui intervient au mitan du récit filmique, et dont le narrateur note le pouvoir d'entraînement narratif :

Donc il y a cet élément capital qui intervient, qui est le revolver d'Andrew. Et je ne sais pas pourquoi, un revolver dans un film, c'est forcément un élément capital, il suffit qu'il y ait un revolver et toute l'action tourne autour de ça, et tous les personnages.²

La force d'attraction du revolver reproduit, à une petite échelle, la force d'attraction de l'objet filmique lui-même, qui concentre les regards, active la parole du narrateur. Si

¹ « Le recherche de littérature », entretien avec Tanguy Viel, *Le Matricule des anges*, n° 99, janvier 2009, p. 31.

² Tanguy Viel, *Cinéma*, Paris, Minuit, 1999, p. 52.

Tanguy Viel reprend une structure monologique qui a participé, au cours du XX^e siècle, à certaines des mises en question radicales du récit (*Le Bavard* de Louis-René des Forêts, *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable* de Samuel Beckett, les œuvres de Nathalie Sarraute, etc.), il la confronte à cet objet narratif qu'est le film de Mankiewicz, et obtient alors cette œuvre étrange, à savoir une forme conceptuelle avant-gardiste ressourcée par la narrativité cinématographique, aussi bien qu'une novellisation problématisée par une voix débordante et logorrhéique. Dans les deux cas, le cinéma relance le texte, le déclenche et le nourrit. Sa puissance narrative, qui nargue l'écrivain contemporain en échec, vient répondre à l'impuissance littéraire de construire une fiction originale.

Tout comme la littérature et les autres arts avant lui, le cinéma s'est développé à partir de grands mythes¹ fondateurs, en les actualisant à sa manière et selon ses moyens expressifs particuliers. À son tour, mais sans aller jusqu'à constituer lui-même des mythes au sens propre du terme, il est désormais considéré, aux yeux d'une grande partie de la littérature contemporaine française, comme un véritable répertoire d'images et de situations narratives, constituant au final ce que nous pourrions nommer « une mythologie actualisée et laïcisée »². Il faudrait entendre le terme de « mythologie » au sens d'une imagerie commune, d'un « bestiaire amoureux »³, investis d'une puissance auratique. En effet, le cinéma produit et véhicule de nombreuses mythologies ou « figurations narratives »⁴, en faisant connaître et partager tout un ensemble de représentations collectives, chaînes et éléments narratifs, dont la force est d'autant plus grande qu'il a reçu de multiples incarnations figuratives concrètes. C'est ce qui conduit Ruth Amossy à remarquer que « les images mythiques situées sur le plan de l'imaginaire tendent à se concrétiser, dans notre civilisation de l'image, sur l'écran ou dans la photographie »⁵. L'imaginaire des sociétés contemporaines s'est ainsi enrichi, depuis une centaine d'années,

¹ Jean-Jacques Wunenburger définit le mythe comme « la capacité de l'imagination humaine à produire des récits exemplaires suffisamment riches et complexes pour autoriser des variations indéfinies et pour donner lieu à un partage et à une transmission collectifs. » (*La Vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002 [1995], p. 67).

² Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, op. cit., p. 18.

³ L'expression est de Raymond Bellour, dans sa courte introduction à l'ensemble justement intitulé « Mythologies », au sein de l'ouvrage collectif *Le Western* (Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 [Bourgeois, 1966], p. 89). Ces mythologies sont, entre autres, les « Armes à feu », le « Bison », l'« Embuscade », le « Fouet », l'« Indien », le « Mexicain », le « Ranch », le « Train », la « Ville déserte », etc.

⁴ Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan Université, coll. « Fac. Cinéma », 1998, p. 267.

⁵ Ruth Amossy, *Les Idées reçues ; sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. « Le Texte à l'œuvre », 1991, p. 111.

d'une réserve de récits, images, scènes emblématiques, situations, objets, etc., que le cinéma a popularisés et qu'il reprend lui-même sans cesse¹. Or, cet imaginaire narratif, que nous qualifierions de matière mythique moderne, fait retour dans la littérature elle-même, en tant que « foyer privilégié de l'imagination créatrice »². Loin de présenter une simple fonction ornementale, plusieurs mythologies cinématographiques innervent profondément le récit littéraire, à la manière d'embrayeurs fictionnels et narratifs. Néanmoins, du mythe au stéréotype, la frontière devient incertaine : selon Jean-Jacques Wunenburger, le stéréotype est une version simplifiée (à force d'être répétée et réutilisée) du mythe³. Il renvoie à la représentation d'un référent figé par les ressassements dont il est l'objet. Les écrivains contemporains, confrontés à la puissance mythologique des images filmiques, mais aussi à leurs rediffusions et reproductions multiples, sont conduits à travailler avec une forme et une perception stéréotypées de ces images. La productivité narrative du cinéma est bien souvent, pour la littérature d'aujourd'hui, un jeu avec le « déjà-vu », le « déjà-connu », que l'écriture simultanément ressaisit et déplace, conformément à ce retour critique au récit qui la caractérise.

B. LITTÉRATURE CONTEMPORAINE ET REPRISE DE LA STÉRÉOTYPIE CINÉMATOGRAPHIQUE

On s'installe, on tourne, on regarde. Tiens, c'est curieux, on obtient quelque chose de déjà-vu : visite d'une ville fantôme en cabriolet, *Splendeur des Amberson* ? Mais j'ai copié ! désolé ! Mais non, c'est normal, le cinéma a déjà tout enregistré. Détendez-vous, nous dit-il, je suis votre musée. Anthologie de tous les gestes possibles, somme exponentielle des sensations. Le cinéma, c'est vous.

Voyage en Déjà-vu.⁴

Olivier Cadiot prend acte avec humour du véritable empire que détient le cinéma sur le visible et les mises en récit de celui-ci. Tout écrivain contemporain a désormais

¹ Ce constat n'est pas nouveau, mais ne s'est jamais démenti depuis. L'admiration sans bornes qu'Apollinaire et les surréalistes vouaient à Fantômas et Charlot, véritables figurations mythologiques modernes, en est un exemple. Quarante ans plus tard, Jean Cassou écrit à son tour au sujet des images du cinéma : « [...] elles s'assemblent pour former des histoires qui nous enchantent comme celles qui enchantaient l'âme primitive : ce sont là nos fables, nos mythes, nos romans, nos épopées. » (*Panorama des arts plastiques contemporains*, *op. cit.*, p. 393).

² Jean-Jacques Wunenburger, *La Vie des images*, *op. cit.*, p. 95.

³ « Les stéréotypes constituent certes la forme étriquée et refroidie des mythes, mais ils en retiennent souvent le noyau indivisible, l'atome symbolique, par élimination des dérivations et des arborescences contingentes. » (*Ibid.*, p. 105-106). Jean-Jacques Wunenburger semble reprendre une idée déjà présente chez Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, au sujet du mythe mort, qui se fige et devient allégorie.

⁴ Olivier Cadiot, « Drive-In », in Antoine de Baecque (éd.), *Feu sur le quartier général !*, *op. cit.*, p. 5.

l'impression que le septième art a saturé de ses récits son champ créatif personnel. Dans l'élaboration narrative, la question de l'originalité se pose avec une acuité renforcée, étant donné la « centralité du concept de stéréotype dans la culture contemporaine »¹. La stéréotypie naît d'une répétition et d'une usure des représentations ; par son caractère reproductible, sa très large diffusion et sa propre capacité à se recycler², le cinéma crée quasi mécaniquement des stéréotypes.

Lorsque la littérature contemporaine entre en relation avec la culture cinématographique, elle se voit donc confrontée à du déjà-vu et du déjà-narré. Dans sa pratique référentielle et/ou allusive, elle peut faire d'une part le choix de la stricte reproduction : en ce cas, elle participe au développement du stéréotype, à travers un nouveau *medium* (ce peut être le cas d'une certaine paralittérature médiocre et produite à la chaîne, comme celui des *best-sellers* convenus). D'autre part, elle peut entrer dans un jeu de *reprise* intersémiotique avec le cinéma : non pas répéter les récits déjà là, mais les reprendre pour les investir, les déplacer, les détourner ou les faire travailler dans telle ou telle nouvelle direction. Alors que la seule répétition serait perpétuation du passé dans le présent, la reprise est une ouverture de possibles. Néanmoins, elle se garde également d'être un dépassement : en reprenant les récits filmiques qui sont à sa disposition, la littérature contemporaine ne cherche pas systématiquement à les détruire, à s'en moquer ou à les mépriser ; elle ne se place pas dans une position de supériorité axiologique par rapport à eux, ne serait-ce que par la reconnaissance de leurs pouvoirs et de leur efficacité intrinsèques. C'est ainsi que Jean Echenoz voit dans ses premiers romans davantage « un jeu et un hommage » vis-à-vis de formes génériques mineures, « mais surtout pas des parodies, en aucun cas »³, si l'on entend « parodie » dans son sens traditionnel de transformation ludique d'un hypotexte – ou d'un « hypo-icône »⁴ – ou de son travestissement à visée satirique. Le roman *Les Grandes blondes* affiche dès son titre un ancrage stéréotypique : il nous aiguille vers un élément caractéristique de l'histoire du

¹ Ruth Amosy, *Les Idées reçues*, *op. cit.*, p. 193.

² Pensons par exemple au système de production hollywoodien, qui a longtemps fonctionné par segmentation en genres et par « départements » de production scénaristique.

³ Jean Echenoz, « Dans l'atelier de l'écrivain », in *Je m'en vais*, *op. cit.*, p. 243. Echenoz récuse la parodie, mais aussi le pastiche, qui semble participer d'une même position de supériorité par rapport à l'objet pris pour cible : « Le pastiche est une forme que j'aime assez peu. [Mes livres] sont plutôt des signes d'attachement, des hommages. » (« Attrape-moi si tu peux », entretien avec Jean Echenoz., *La Femelle du requin*, n° 26, hiver 2005-2006, p. 28).

⁴ Le terme est inventé par Liliane Louvel (*L'Œil du texte*, *op. cit.*, p. 143) pour désigner l'emprunt qu'un texte fait d'un référent pictural préexistant ; elle déplace l'hypotextualité genettienne vers une « hypopictorialité » qui permet de prendre en compte les différentes natures sémiotiques des objets-sources (textes, images...). Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

cinéma, que celle-ci a abondamment développé et illustré : ces personnages de femmes fatales blondes, dont la grande froideur extérieure cache traumatismes intérieurs ou tempérament instable¹, telles qu'Hitchcock les a régulièrement filmées (Grace Kelly, Janet Leigh, Eva Marie-Saint et bien sûr Kim Novak dans *Vertigo*). Le point de départ qui déclenche le récit est lui-même fondé sur un argument ouvertement stéréotypique : il s'agit d'un projet d'émission télévisée sur « les grandes blondes » avec, en illustration principale, Gloire Abgrall, une ancienne chanteuse à succès qui a passé quatre années en prison pour avoir tué son amant et qui, à sa sortie, s'est volatilisée dans la nature :

Déployé devant lui, chemises et sous-chemises éparpillées, s'étalait son projet principal. Les grandes femmes blondes au cinéma, dans les beaux-arts en général et, sous un angle plus vaste, dans la vie. Leur histoire, leur nature, leurs rôles. Leurs spécialités et leur variété. Toute leur importance en cinq fois cinquante-deux minutes.²

L'émission que souhaite réaliser Paul Salvador est jugée par son assistante comme relevant de la redite et du lieu commun :

Nous pourrions commencer par un repère classique où tout le monde se retrouve. Disons le triangle emblématique Monroe-Dietrich-Bardot. Est-ce que ce n'est pas un peu convenu ? s'inquiéta Donatienne, est-ce qu'on n'a pas déjà vu ça cent fois ?³

À partir de ce projet qui « en appell[e] [...] à la mémoire collective »⁴, le roman va constamment faire allusion aux films d'Hitchcock dont *Vertigo* au premier chef, en reprenant explicitement des éléments narratifs de celui-ci : la femme insaisissable, le vertige qui affecte Salvador (comme il affectait Scottie joué par James Stewart), la chute dans le vide, etc. Néanmoins, s'il utilise volontiers ces aspects de l'intrigue, Echenoz ne les répète pas directement ; il les sélectionne et les transpose, comme la célèbre scène centrale du clocher qui se déroule ici dans le phare d'Honfleur et qui, cette fois, ne se termine pas tragiquement⁵. De même, le roman s'ouvre sur deux chutes dans le vide, l'une d'abord en rêve puis la seconde dans la réalité, dont est victime le privé Jean-Claude Kastner. La présence dans la partie introductive du texte de la double thématique du vertige et de la chute rappelle le prologue de *Vertigo* où Scottie, poursuivant un individu sur les toits de San Francisco, manque de tomber entre deux immeubles, alors qu'un de ses collègues policiers n'a pas cette chance et fait une chute mortelle sous ses yeux. Echenoz semble

¹ « Je me suis rendu compte que j'avais envie de développer des personnages féminins toujours un peu *borderline*, entre Hitchcock et Manchette. Gloire dans *Les Grandes blondes* ou Victoire dans *Un an*. » (« Attrape-moi si tu peux », *entr. cit.*, p. 30). Nous observons au passage dans ce témoignage un nouvel exemple de pli référentiel associant cinéma et littérature.

² Jean Echenoz, *Les Grandes blondes*, *op. cit.*, p. 44.

³ *Ibid.*, p. 65-66.

⁴ *Ibid.*, p. 29. Nous reviendrons sur ce passage dans le chapitre X.

⁵ Ce décalage par rapport au film d'Hitchcock a été analysé par Sjef Houppermans (*Jean Echenoz. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, coll. « écrivains au présent », 2008, p. 152-155).

avoir transposé ce prologue filmique sur Kastner, un personnage de second plan, comme l'était dans le film ce policier à peine entrevu. C'est aussi un clin d'œil à la célèbre scène du cauchemar de Scottie : cauchemar d'une chute sans fin au sein d'un univers psychédélique, suivi d'un réveil en sursaut¹. En travaillant sur ces canevas, scénarios, *topoi* narratifs et motifs connus de tous, l'écrivain interroge doublement la nature médiatrice des stéréotypes cinématographiques : d'une part en tant que répertoire narratif auquel la littérature est confronté, d'autre part en tant que représentation qui informe notre rapport au monde². Le lecteur est comme Paul Salvador : il croit savoir ce que désigne la mythologie de la grande blonde, mais cette image filmique n'a de cesse de se complexifier et de lui échapper – à l'image de l'insaisissable Gloire. Le stéréotype filmique a donc ici une dimension métatextuelle et se trouve convoqué sur un double plan. Echenoz l'emploie d'abord par nécessité et par plaisir, ensuite par volonté de distanciation et de problématisation de son propre récit : l'exhibition volontaire de ces bégaiements narratifs démontre qu'un récit absolument original est un leurre et que nos représentations se calquent toujours, plus ou moins inconsciemment, sur des représentations déjà existantes ; Salvador comme le lecteur butent sur des images-clichés. La volonté de narrer la fuite identitaire d'une femme fatale (et des hommes qui la poursuivent) renvoie aujourd'hui obligatoirement, pour l'écrivain cinéphile qu'est Echenoz (et probablement pour une grande partie de son lectorat), au modèle hitchcockien, qu'il serait alors vain d'esquiver. Comme l'écrivent Christian Garaud et Jean-Louis Dufays, « [...] les stéréotypes (en tant que schémas thématiques ou narratifs figés) servent de fondements à l'imaginaire collectif (imaginer en groupe, c'est nécessairement imaginer au départ d'images communes, de stéréotypes) »³. Mais cela n'empêche pas une nouvelle appropriation de ce modèle, par le biais d'un travail scriptural qui lui est propre et qui veut précisément l'interroger. Il y a alors oscillation entre une attention portée à la référence en elle-même (*Vertigo* et

¹ « Rêve classique de vertige : Kastner s'agrippe de toutes ses forces au sommet d'un montage vertical fait de poutrelles disjointes et croisillons rouillés, surplombant un abîme. [...] cette fois Kastner décroche et tombe, il tombe dans le vide interminablement. Il s'éveille juste, en nage, avant de toucher le sol. » (*Les Grandes blondes*, *op. cit.*, p. 14).

² À la suite des analyses de Walter Lippmann dans *Public Opinion* (1922), Ruth Amossy remarque cette caractéristique des stéréotypes, « images de seconde main qui médiatisent notre rapport au réel » (*Les Idées reçues*, *op. cit.*, p. 26).

³ Christian Garaud et Jean-Louis Dufays, « Rhétorique et imaginaire : les figures de "Manie" », in Jean-Louis Tilleuil et Myriam Watthée-Delmotte (dir.), *Texte, image et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 134.

Hitchcock en général, leurs épigones divers) et une attention portée au sens qu'Echenoz donne à celle-ci¹.

1. « Films de genre » / « Livres de genre » ?

L'hybridité générique est l'une des questions prégnantes des études littéraires : dans quelle mesure un texte se construit-il à travers diverses catégories génériques, en leur empruntant telle ou telle spécificité ? Dans les dernières années du XX^e siècle, cette intertextualité générique², qui recouvre globalement l'architextualité définie par Gérard Genette³, se complexifie par l'accueil de traits de genericité qui relèvent davantage des genres cinématographiques⁴, tels qu'ils se sont constitués pendant un siècle et tels qu'ils se sont imposés à notre imaginaire commun. L'écheveau est d'autant plus complexe qu'une bonne partie de ces derniers est elle-même issue de genres littéraires préexistants : le western a d'abord été une catégorie romanesque avant de passer à l'écran et, aujourd'hui, la science-fiction, le roman noir et le polar connaissent une fortune équivalente dans les deux *media*, si bien qu'il est peu aisé de savoir lequel nourrit l'autre ; il est d'ailleurs vraisemblable que, dans ces derniers cas, les échanges soient réciproques. Mais, en se détachant quelque peu de la sphère strictement littéraire, la complexification de ces mouvements d'hybridation générique est, en elle-même, le signe d'une évolution notable : le fait qu'une partie des récits contemporains se fonde dans des moules génériques qui peuvent être – exclusivement ou en partie – cinématographiques indique que l'univers narratif et fictionnel désormais arpenté transcende en partie les clivages sémiotiques.

¹ *Ibid.*, p. 134. Sur ce double processus, à l'œuvre dans l'écriture comme dans la lecture, nous renvoyons également à l'article de Jean-Louis Dufays, « Stéréotypes, lecture littéraire et postmodernisme », in Christian Plantin (dir.), *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1993, p. 80-91, notamment p. 83.

² Cette idée a été développée par Jean-Bernard Vray, du point de vue de la création, au sujet de Michel Tournier (*Michel Tournier et l'écriture seconde, op. cit.*, p. 239-243). Cela consiste en un « jeu avec les formes ou les genres littéraires [...], avec des conventions formelles ou génériques. » (*Ibid.*, p. 239) Du point de vue de la réception, Karl Canvat a évoqué la notion d'intertextualité générique dans un article intitulé « Pragmatique de la lecture : le cadrage générique » ; elle y est définie comme « le processus de mise en relation par le lecteur d'un texte avec d'autres textes de genre, ce qui en oriente la lecture, la compréhension et l'interprétation. » (URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture).

³ Chez Genette, l'architextualité est la relation « muette » d'un texte avec son statut générique (relation qui peut être contestée, problématique, et qui concerne autant – sinon plus – les lecteurs et la critique que l'auteur). L'architextualité est autant affaire de production que de réception (*Palimpsestes, op. cit.*, p. 12).

⁴ Il faut noter que les genres cinématographiques se différencient le plus souvent par des critères thématiques, diégétiques et narratifs (tel type de personnage, tel type de décor, tel type de scène obligée...), davantage que par des critères formels (montage, cadrages, bande-son, musique...), même si ces derniers ne sont pas absents.

En effet, de Jean Echenoz à Christian Gailly, de Patrick Deville à Éric Laurent, de Christine Montalbetti à Céline Minard, la pratique est aujourd'hui courante et excède ce que l'on nomme parfois péjorativement la paralittérature (souvent génériquement déterminée et, donc, plus susceptible d'être influencée par des formes cinématographiques). Ces écrivains entrent dans une relation « archisémiotique » avec le cinéma (si l'on détourne l'architextualité genettienne), entendue comme reprise de codes génériques propres à cet art. Il y a bien une forme de relation intersémiotique « qui implique l'architextualité par le jeu avec les conventions qui constituent cette transcendance formelle. »¹ Cette reprise générique peut se faire sur un mode sérieux ou, au contraire, sur un mode clairement ludique et/ou ironique, composant ce que Bruno Blanckeman a appelé des « fictions joueuses » ou des « romans enjoués »². Le cinéma de genre est alors ce sur quoi porte le jeu, si on le considère comme un cadre défini par un ensemble de codes en grande partie stables et récurrents (narratifs, esthétiques, diégétiques, émotionnels, etc.) sur lesquels viennent se greffer des variables plus ou moins importantes. *Les Atomiques* d'Éric Laurent se présente ainsi clairement comme un pastiche des films d'espionnage, et plus précisément de la série des James Bond. Le héros, Atom Pexoto, est un agent secret ; c'est un bel homme, séducteur, qui collectionne les femmes ; il est chargé d'une mission par son supérieur hiérarchique (qui est au passage violemment anticomuniste³, clin d'œil à l'idéologie des romans de Ian Fleming et aux premiers films de la série) qui le mène aux quatre coins du monde. Cette mission implique d'une certaine manière l'avenir même de la planète (il est question de surveiller un faux convoi d'uranium et de plutonium, afin de détourner l'attention de terroristes – aux noms forcément russes (« Kolokolov ») – du véritable convoi, de les piéger et d'empêcher qu'ils ne s'en emparent). Le récit suit les éléments traditionnels et les péripéties classiques de la tradition « bondienne » : filatures, gadgets, voyages, voitures de sport (« Jaguar XJ6 », « Silver Shadow ») engagées dans des courses-poursuites⁴, explosions, coups de feu, héros capturé puis libéré, morts qui s'accumulent sur son passage, femmes fatales et désirables qui se

¹ Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier ou l'écriture seconde*, op. cit., p. 240.

² Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002, p. 59.

³ « [...] enfin quoi merde regardez comme on nous récompense d'avoir liquidé le communisme [...] » s'exclame Caron-Pang, le supérieur de Pexoto (Éric Laurent, *Les Atomiques*, op. cit., p. 17).

⁴ « Queue de poisson, crissements de pneus, fontes de gommages, Pexoto bondit hors de l'habitacle pour s'abattre sur la portière de la Ford [...] » (*Ibid.*, p. 135).

révèleront être elles aussi des agents secrets ¹, etc. Certaines scènes réfèrent directement à des films de la série :

Là, l'océan s'apaisait quelque peu ; son vert s'éclaircissait entre amande et turquoise. Ses spumosités quêtes se déployaient comme un lacin de dentelle, légèrement houleux, en expansion constante, duquel, sortant du bain, une créature semblait émaner, retenue à lui par des fils dont on ne savait qui les tissait, de l'eau ou de la lingerie qu'elle portait. Ça alors mais Cléopâtre qu'est-ce que vous faites ici ?²

Nous pouvons légitimement nous demander si, compte-tenu du permanent « hypotexte » bondien qui sature le roman, cette scène n'est pas une allusion à la célèbre sortie de bain d'Ursula Andress, vêtue d'un bikini bleu, dans *James Bond contre Docteur No* (1962). Au vu de tous ces paramètres, *Les Atomiques* présente une narration très fidèle à la célèbre série filmographique, qu'un spectateur – même peu cinéphile – peut reconnaître sans mal. Le pastiche de James Bond est ainsi scrupuleux, ce qui n'empêche pas Laurent de le traiter avec une ironie et des effets de déplacements constants, qui retournent les codes stéréotypés de ce sous-genre. Outre une écriture dont l'extrême préciosité – au niveau du vocabulaire et de la syntaxe – vient volontairement se heurter au prosaïsme et au caractère convenu des situations narratives (créant une sorte d'esthétique héroï-comique), l'écrivain a choisi de vider son récit de toute substance concrète : nous apprenons ainsi à la fin du roman que la mission de Pexoto, qui devait déjà être un leurre ayant pour but de détourner l'attention de véritables agissements terroristes, n'avait même pas cette fonction : il n'y a jamais eu de véritables menaces terroristes, tout cela était un coup monté par les services secrets pour obtenir une rallonge budgétaire des autorités politiques³ ! Rétrospectivement, l'ensemble du récit apparaît comme une immense illusion, reposant sur du vide, où chaque élément était une pure construction. Les stéréotypes du genre sont rendus à leur artificialité, y compris pour le protagoniste qui relit sous cet angle sa propre trajectoire. L'épigraphe du roman, extraite de la série *Mission impossible*, prend alors tout son sens : « Ce document s'auto-détruit dans cinq secondes. » Le livre est lui-même ce document voué au néant ; vérité et fausseté sont interchangeables. Précisons que le roman s'achève par une ultime marque de l'ironie du sort : alors que Pexoto vient d'apprendre que tout ce qu'il a vécu était monté de toutes pièces, il est soudainement tué par une véritable balle, tirée par un véritable sniper, au milieu d'une véritable guerre (le conflit en ex-Yougoslavie) : la seule manifestation de la réalité concrète lui est fatale et

¹ « Et Cléopâtre ? Béatrice vous voulez dire ? Béatrice Virgile travaille pour nous depuis quelques mois vous ne l'avez jamais rencontrée parce qu'elle était notre agent à La Havane. » (*Ibid.*, p. 248).

² *Ibid.*, p. 199-200.

³ « Les ministres compétents venaient de la signer cet après-midi, à l'instant. L'opération se dissolvait aussitôt. » (*Ibid.*, p. 248).

met brusquement fin au récit, comme si la représentation littéraire était vouée à l'artifice, sans le moindre rapport avec un réel extra-textuel – l'un excluant l'autre. C'est donc précisément la relecture d'un genre cinématographique extrêmement codifié qui permet à Laurent de mener cette réflexion sur le caractère artificiel de tout agencement narratif (forcément arbitraire) et sur l'indécidabilité des représentations, qui pourtant parle à tous et s'inscrit dans une pure narrativité *a priori*.

Du même auteur, mais sur un mode moins spectaculaire et moins immédiatement lisible en termes génériques, nous citerons la fin de *Remue-ménage*¹. Ce roman travaille également une matière stéréotypique, qui n'est pas celle du film d'espionnage mais celle de la comédie romantique, de sa version classique hollywoodienne – la *screwball comedy* – comme du roman à l'eau de rose (l'épigraphie de la seconde partie du texte, qui en compte trois, est tirée d'un livre de Barbara Cartland !). Le pastiche est à la fois livresque et cinématographique, reprenant, pour ce qui est du second point, les fondements des films de Preston Sturges ou d'Howard Hawks : un homme plutôt désorienté rencontre une femme *a priori* hautaine et inaccessible, leurs rapports commencent sous le signe de la haine et de la rivalité, avant que ne s'opère une irrésistible attraction qui se mue en amour. L'intrigue du roman suit volontairement ce programme convenu, cette « *fabula* préfabriquée »² : se retrouvant célibataire, Félix Arpeggione prend dans son appartement une colocataire, la très belle Romance Délie. De façon prévisible, leurs relations seront initialement très mauvaises, mais ils ne manqueront pas de se rapprocher et de s'étreindre ; néanmoins, avant leur réunion finale, une dernière épreuve met en jeu le couple : à la suite d'un quiproquo conventionnel, Félix croit par erreur que Romance le trompe ; lorsqu'il comprend sa méprise, il engage une course contre la montre pour retrouver Romance avant qu'elle ne quitte définitivement l'appartement. Les six dernières pages du roman présentent alors une accumulation et une accélération narratives : coups de téléphone dans le vide, trajet précipité et haletant en voiture, course dans l'escalier de l'immeuble jusqu'à l'appartement, course à travers l'appartement jusqu'au balcon où se trouve Romance, et suspens ultime lorsque les deux personnages se retrouvent face à face :

¹ Éric Laurent, *Remue-ménage*, Paris, Minuit, 1999.

² Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzahr, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1989 [1985], p. 102. Évoquant ses propres projets de comédies romantiques, Martin Winckler résume cette *fabula* par l'expression presque proverbiale « *Boy Meets Girl* », « qui renvoie au schéma classique de la comédie (musicale) américaine : *boy meets girl, boy loses girl, boy wins girl* [...] » (*Histoires en l'air. Fictions, récits, projets*, Paris, P.O.L., 2008, p. 147). Le déroulement narratif obéit à une structure invariante, systématisée par la tradition cinématographique.

Quand elle se retourna, il éleva son bouquet : à travers la transparence du papier d'emballage, le visage de la jeune femme lui apparut, quelques instants durant, comme sous une cloche de verre ou bien tel un chromo, entouré de guirlandes de fleurs vives sur fond de ciel bleu, il abaissa le bras et entrouvrit les lèvres. [...] À voir comment elle se jeta au cou de Félix Arpeggione, comment en larmes elle l'embrassait ensuite, il nous semble en effet que Romance Délie entendit parfaitement tout ce qu'il voulait dire – et davantage encore, car tel est bien l'amour.¹

Le schéma du dernier quiproquo, mettant en péril l'amour, et de la course du protagoniste pour rattraper la situation jusqu'au baiser final, est un stéréotype narratif de la comédie romantique, notamment dans ses versions cinématographiques populaires les plus récentes². Laurent n'hésite pas à reprendre cette structure paradigmatique. Il est significativement écrit que Félix prend conscience de son erreur « en se frappant conventionnellement le front »³ : l'adverbe souligne l'aspect rebattu et usé de la scène. Le narrateur ne cherche pas à dissimuler au lecteur le caractère convenu du geste ; au contraire, le stéréotype est exhibé, à la fois pour bloquer l'illusion réaliste, pour ne pas duper les destinataires de la fiction, mais aussi pour démontrer que l'on ne peut s'inscrire que dans du « déjà-vu ». Félix est ici traité non comme un personnage du récit, mais comme un acteur interprétant ce personnage, qui ne peut que mimer un geste mille fois vu, dans un enchaînement narratif lui-même connu. Laurent semble affirmer que l'écrivain contemporain qui refuse à la fois l'expérimentation avant-gardiste et la confession solipsiste se trouve face à un nombre limité de possibles narratifs. Lui reste alors sa propre liberté énonciative et stylistique par rapport à ces clichés, sa capacité à les révéler et, d'une certaine manière, à créer l'étonnement du lecteur par un écart, un choc : celui qui a lieu entre un récit intrinsèquement conventionnel et sa mise en discours alternativement ludique et ironique. Le narrateur construit un récit qui allie plaisir de reconnaissance de la narration et réflexivité radicale sur celle-ci. Le narrateur *reprend* un univers diégétique *répété*, mais cette reprise n'est pas une répétition de plus, mais la mise à distance joueuse de ce stéréotype narratif.

Avant Éric Laurent, dans les années 1980, les textes de Patrick Deville et de Jean Echenoz ressortissaient de problématiques similaires, en reprenant de façon ludique certains genres établis, romanesques ou cinématographiques. Les catégories narratives

¹ Éric Laurent, *Remue-ménage*, *op. cit.*, p. 155-156.

² Nous renvoyons à ces comédies romantiques très connues, à la trame narrative emblématique, comme *Quand Harry rencontre Sally* (1989), *Quatre mariages et un enterrement* (1994) ou, postérieurs à *Remue-ménage*, *Coup de foudre à Notting Hill* (1999), *Le Journal de Bridget Jones* (2001) et *Love Actually* (2003). Toutes s'achèvent sur un quiproquo qui sépare le couple, avant que celui-ci, triomphalement, ne se réunisse à nouveau, au prix d'une accélération finale de l'action. On peut également se référer à la course effrénée de Woody Allen sous la pluie, à travers New York, pour rejoindre Mariel Hemingway dans *Manhattan* (1979).

³ Éric Laurent, *Remue-ménage*, *op. cit.*, p. 150. Nous soulignons.

concernées étant en partage entre le roman et le cinéma, nous nous trouvons confronté à un feuilletage intertextuel et intersémiotique dont les sources respectives sont difficiles à distinguer – voire sont proprement indissociables. Les premiers romans de Jean Echenoz s’inscrivaient à chaque fois dans des structures génériques différentes, autant littéraires que filmiques, révélant la profonde affection de l’écrivain pour la littérature de série B comme pour le cinéma de genre hollywoodien des années 1940-1960. Si *Le Méridien de Greenwich* expose une trame narrative à mi-chemin des genres « aventures » et « espionnage » (la série des « James Bond » n’est pas loin là encore), *Lac* est plus exclusivement un hommage au second, alors que *L’Équipée malaise* rappelle davantage le premier, avec ses nombreux ingrédients exotiques. *Nous trois* contient toute une séquence qui réfère plus directement aux films catastrophes (il s’agit du séisme dévastant Marseille dont il a déjà été question) tout en regardant vers le film d’anticipation (la mission spatiale)¹. Sur un versant moins strictement hollywoodien, *Un an* utilise le fil narratif du *road-movie* en le couplant à un décor qui renvoie cette fois à des fictions intimistes françaises comme *Sans toit ni loi* d’Agnès Varda (1985). Pour sa part, *Cherokee* s’amuse avec les formes du polar, du roman et du film noirs, comme cela a déjà été repéré ; Jean-Gérard Lapacherie évoque ainsi la scène finale du livre, au cours de laquelle Georges Chave croise dans le rétroviseur le regard de Fred qui lui sourit et lui pose une question ouverte (« Qu’est-ce qu’on fait, maintenant ? »²), à la manière des clauses narratives propres au genre : « Cette fin reprend de manière parodique les fins convenues des polars à personnages récurrents, lesquelles annoncent de nouvelles aventures [...]. »³ Jean Echenoz s’appuie ainsi sur des conventions narratives héritées du cinéma, à la fois pour leur rendre hommage – elles sont des matériaux qui nourrissent en profondeur sa propre imagination – et pour les ressaisir à travers une énonciation distanciée, qui en souligne le caractère stéréotypé. Par ce jeu de reprises incessantes, Echenoz prend acte d’une certaine saturation de l’imaginaire par les images filmiques, dont il est quasiment impossible de se passer. Bruno Blanckeman relève cette double postulation du texte échenozien :

¹ « Au départ, j’avais deux projets : écrire quelque chose de l’ordre du "film-catastrophe", très terrien, et, d’autre part, une espèce d’aventure spatiale, entre *2001 Odyssée de l’espace* [sic] et *Alien*. C’étaient donc deux projets de livres distincts. Et puis j’ai eu envie de les allier, de les articuler entre eux, d’en faire une espèce de binôme "terre et ciel", en travaillant sur quelque chose de très marqué cinématographiquement. » (« Attrape-moi si tu peux », *entr. cit.*, p. 37).

² Jean Echenoz, *Cherokee*, *op. cit.*, p. 231.

³ Jean-Gérard Lapacherie, « Quand le roman représente les conventions qui le régissent », in Aline Mura-Brunel (dir.), *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*, Amsterdam – New York, Rodopi, CRIN n° 50, 2008, p. 18.

Le romanesque prend (il impose une histoire) tout en exhibant de façon ostentatoire ses rouages les plus factices [...]. Jouant sur les règles apparentes du genre, le romancier compose des équivalents esthétiques de la société-spectacle dont il met en scène des situations-types et des imageries-standards.¹

Le terme d'« imagerie » est éloquent, dans la mesure où le romanesque réinvesti par Echenoz est largement tributaire de la culture cinématographique populaire, celle des genres codifiés. C'est sans doute l'énonciation distanciée mise en place par les narrateurs échenozziens qui fait que ces images filmiques deviennent imageries, car elle les reprend en en soulignant le fonctionnement, en nous faisant prendre conscience de leur dimension conventionnelle. Là où le système hollywoodien construisait une imagerie à des fins commerciales (propager un ensemble de codes narratifs et figuratifs repérables par tous), Jean Echenoz, à sa modeste échelle, en construit une par l'intelligence et les ruses de son écriture : imagerie au second degré, mise au jour de l'imagerie en tant que telle, regard amusé sur des récits devenus inauthentiques².

Sur un mode non ludique, dans lequel la distance énonciative ou l'ironisation laissent place à une atmosphère tragique, nous citerons une partie de l'œuvre de Tanguy Viel, au premier rang de laquelle *L'Absolue perfection du crime* publié en 2001. Contrairement à ce que laisse entendre le titre, qui détourne celui du célèbre film d'Hitchcock *Le Crime était presque parfait* (1954), le roman n'est pas un pastiche de ce dernier. Il s'inscrit davantage dans cette subdivision du film noir qu'est le film de braquage ou de hold-up ratés. Cinq complices (le narrateur, Lucho, Marin, Andrei et Jeanne) décident de vider les coffres d'un casino le soir du 31 décembre ; le plan, mûrement réfléchi et répété, sera mené à exécution, mais au moment du partage du gain et de la dispersion, la police arrive et met fin à l'aventure, l'équipe ayant été préalablement trahie par Lucho. Le roman suit très fidèlement la trame narrative de ce genre cinématographique : tout commence par la sortie de prison de Marin³, qui veut réaliser un dernier coup avant de se ranger ; ce projet est exposé aux autres sous l'œil approbateur du vieil « oncle », figure tutélaire respectée et crainte, variante du parrain mafieux. S'ensuivent l'organisation du hold-up, avec répartition des rôles (le couple qui fait

¹ Bruno Blanckeman, « Retours critiques et interrogations postmodernes », in Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle. Tome II – après 1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 452.

² Cette inauthenticité n'est pas à comprendre dans un sens moral, mais dans un sens esthétique et poétique ; il n'y a absolument pas de condamnation, de la part d'Echenoz, Laurent ou Deville, du cinéma de genre hollywoodien, ne serait-ce que parce qu'il conserve toujours aujourd'hui une efficacité narrative que les écrivains semblent souvent envier, et dont ils usent pour leurs propres objectifs.

³ Nous pensons à l'un des modèles du film de braquage, *L'Inconnu de Las Vegas* (1960), qui commence par la sortie de prison de Danny Ocean (joué par Frank Sinatra) et se poursuit avec la recherche, par ce dernier, de dix acolytes pour piller cinq casinos de la célèbre ville du Nevada.

diversion dans la salle, celui qui opère dans l'ombre, celui qui récupère l'argent, celui qui organise la fuite), le hold-up lui-même puis l'arrestation. Une dernière partie se déroule après la sortie de prison du narrateur, qui décide de se venger de Lucho, le traître, et de Marin, qui avait réussi à fuir avec l'argent sans donner de nouvelles. Il n'y a pas de déplacement significatif par rapport au modèle narratif de base ; au contraire, chaque passage obligé tient sa place, que ce soit dans la conduite générale du récit comme dans ses détails et les micro-actions qui le composent. C'est ainsi que le projet du braquage est accepté lors d'une attendue trinquée, à la fois libératrice et pesante :

Santé.

Santé.

Santé. Nos verres levés accompagnaient nos mots, et nos regards, méthodiquement adressés les uns aux autres, clins d'œil ajoutés ici et là, cherchaient à conserver légèreté, ou sang-froid.¹

De même, la scène de l'arrestation se présente suivant un déroulement et une chorégraphie connus : par surprise, devant un « hangar » désaffecté, sous les phares des voitures de police, un moment de suspension et d'indécision, puis une fusillade à l'issue diverse pour chacun des personnages (mort, arrestation, fuite). La provenance de ces scènes et de leur succession est clairement cinématographique. Le roman est ainsi saturé d'allusions à des films, dont nous pouvons donner deux exemples. Lorsque les personnages planifient leur braquage, ils étudient soigneusement le système de surveillance du casino et se documentent :

Le bureau, il y avait une grande vitre inclinée à la place du mur du fond, et on voyait toute la salle, comme une régie de théâtre, ou plutôt comme une tour de contrôle à cause de l'inclinaison [...]. On avait regardé des films là-dessus, sur les systèmes de surveillance dans les casinos [...] toujours dans les casinos il y en a un qui voit tout, et cet homme qui voit tout a pour mission de surveiller les chefs de salle, tandis qu'eux-mêmes, les chefs de salle, doivent surveiller les chefs de table, et que les chefs de table, pendant ce temps, surveillent les clients.²

Ce passage est une allusion directe au film de Martin Scorsese *Casino* (1995)³ : le bureau du directeur, situé en hauteur, qui permet de contempler la salle entière, est trait pour trait celui de Sam Rothstein, joué par Robert de Niro ; de même, la phrase sur l'empilement des systèmes de surveillance est une citation littérale de la voix-off du film, dont la première partie est une description du fonctionnement des casinos de Las Vegas.

¹ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, Paris, Minuit, coll. « Double, 2006 [2001], p. 34.

² *Ibid.*, p. 96.

³ D'après Johan Faerber, *Casino* était le premier titre prévu par Viel pour son livre (*L'Absolue perfection du crime* (2001). Tanguy Viel, *op. cit.*, p. 20), avant qu'il ne choisisse finalement le titre définitif, doublement référentiel : référence directe au titre initial d'*Obsession* de De Palma, qui lui-même voulait renvoyer, bien sûr, au *Crime était presque parfait* d'Hitchcock.

De même, lorsque, dans la troisième partie, le narrateur imagine la fuite de Marin avec la valise remplie de billets, il formule l'hypothèse suivante :

Toi, la mallette pleine de billets dans la soute à bagages, non, pas dans la soute, parce que tu auras insisté pour la garder avec toi, malgré son poids, trop précieuse pour la confier à l'enregistrement, tu n'aurais pas voulu voir la mallette tomber sur la piste de décollage, s'ouvrir au sol et les billets partout s'envolant sous le souffle tiède des réacteurs. Tu as eu peur souvent de beaucoup de choses, Marin.¹

La supposition du narrateur est ici encore fondée sur une allusion filmique : il s'agit de la scène finale de *L'Ultime razzia* de Stanley Kubrick (1956), l'un des classiques du film de braquage. Alors que tout s'est déroulé comme prévu et que le protagoniste s'apprête à quitter le pays par avion, un petit chien provoque un accident sur la piste de l'aéroport en faisant se renverser le chariot à bagages, parmi lesquels se trouve la valise de billets ; celle-ci tombe à terre, s'ouvre et laisse s'échapper au vent les milliers de coupures. Le film de Kubrick est par ailleurs un modèle de « crime parfait » qui dysfonctionne à cause d'un détail², comme le récit élaboré par Tanguy Viel. La troisième partie du roman infléchit quelque peu ce champ générique : le film de braquage laisse place au thriller et à sa traditionnelle course-poursuite, qui se déroule entre le narrateur épris de vengeance et Marin. Les décors et éléments typiques de ce genre de séquence sont présents : ascenseur qui se ferme au dernier moment, parking souterrain, crissements de pneus, pare-brises détruits par les balles, slaloms entre les voitures, klaxons, pare-chocs qui se heurtent à grande vitesse, voiture lancée à vive allure allant s'abîmer dans la mer et dont on s'extrait au dernier moment, etc. Le récit se termine par un ultime duel aux revolvers, qui convoque les chorégraphies armées des films de John Woo³, puis par un affrontement à mains nues. En investissant ce champ générique très spécialisé (films de braquage, films de gangsters dans le milieu des casinos, thriller, *Heroic Bloodshed*), *L'Absolue perfection du crime* présente une double facette étonnante. D'une part, le roman reprend fidèlement des schémas narratifs stéréotypés, en les couplant avec un ensemble d'allusions filmiques, le

¹ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, op. cit., p. 130.

² Nous pourrions ajouter une troisième allusion, plus hypothétique, à *Bob le flambeur* de Jean-Pierre Melville (1956), dans lequel le personnage de Bob, joueur invétéré, organise le hold-up du casino de Deauville. Le soir du braquage, Bob, qui doit jouer au poker innocemment pendant que ses complices s'activent, gagne 800 millions de francs. Il touche donc la somme que lui aurait rapportée le braquage, avant d'être malgré tout envoyé en prison. Dans *L'Absolue perfection du crime*, lors de la reconstitution judiciaire, le narrateur gagne par hasard à la roulette : « alors je me suis pris à imaginer ce qui se serait passé si effectivement j'avais gagné le 31 décembre [...], si j'avais gagné 900 000 francs, dix minutes avant de tenter le hold-up de nos vies, qu'est-ce qui se serait passé. » (*Ibid.*, p. 92).

³ Tanguy Viel est un admirateur de John Woo et notamment de *The Killer* (1989), qu'il a présenté au Forum des images à Paris en 2002. Plus tôt dans le livre, le narrateur imagine une scène qui renvoie à l'une des figures de style favorites du cinéaste hongkongais : ce moment de tension où plusieurs personnages se tiennent en joue les uns les autres : « Marin pointant son canon vers moi, moi pointant le mien sur Lucho, Lucho tenant Andrei en joue et Andrei prêt à tirer sur Marin. » (*Ibid.*, p. 118).

tout constituant une sorte de transposition précise de ces récits. D'autre part, Tanguy Viel semble malgré tout introduire dans l'ensemble une distance réflexive, mais sous une modalité non ludique : le narrateur, qui en est pourtant partie prenante, observe les choses comme s'il était lui-même un personnage de film, comme si toute cette histoire apparaissait d'autant plus terrible qu'elle semblait n'être, dès le départ, qu'un *remake* de l'une de ces œuvres aux fins immanquablement tragiques. Le titre même du roman, renvoyant automatiquement au titre initial du film d'Hitchcock, est instantanément modalisé – « l'absolue perfection » est une chimère. Nous comprenons que le narrateur est lui-même un connaisseur de ce genre cinématographique. Les deux passages cités précédemment en témoignent : « On avait regardé des films là-dessus » dit-il au sujet de l'élaboration du braquage, et son allusion à *L'Ultime razzia* n'est pas fortuite. La connaissance du cinéma vient nourrir une hypothèse narrative au sujet de Marin. Le cinéma de genre informe donc non seulement le livre en tant que tel, mais également le contenu même du récit et le point de vue du narrateur intradiégétique. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les personnages font un repérage *filmé* des alentours du casino, si le narrateur a l'impression d'être un acteur (que ce soit lors du braquage comme lors de sa reconstitution par la justice, qui ressemble à un tournage, avec figurants, indications de jeu, etc.) qui suit un scénario pré-écrit :

Moi j'allais jouer un golden boy qui claque sa fortune à la roulette, [Marin] incarnerait l'homme de main qui fait dans l'action pure, c'était comme ça, scénarisé comme ça [...] comme notre histoire entière se tenait là, ai-je pensé, dans la distribution ingrate des rôles.¹

Le pastiche du film de genre tel que Viel le pratique ici est d'une grande subtilité : le stéréotype narratif affecte aussi bien le récit dans son entier que la perception qu'en a le protagoniste. L'hommage se double donc d'une distanciation qui est moins ironique ou ludique qu'esthétique voire ontologique : le roman est un pastiche du film de braquage mettant en scène des personnages jouant malgré eux un film de braquage. Ces derniers ont conscience de l'univers stéréotypé dans lequel ils sont pris, des représentations qui les enserment et qui en font des « personnages liquéfiés »², condamnés à répéter des actions déjà vues. Même si cela est moins décelable que chez Laurent ou Echenoz, le recours aux genres cinématographiques est donc bel et bien problématisé et affecte différents niveaux de signification.

¹ *Ibid.*, p. 62.

² L'expression est de Christine Jérusalem (« Terre, terrain, territoire », in *Le Roman français contemporain*, Paris, Culturesfrance éditions - ADPF, 2007, p. 71).

Les genres du polar et du film noir sont probablement les plus repris par la littérature contemporaine, sans doute en raison de leur plasticité, de leurs portées éventuelles : esthétiques, historiques, sociales, etc. (ce sont des genres traditionnellement en prise avec un questionnement politique, ce qui est plus rarement le cas de la comédie romantique ou du film de hold-up). De plus, ces genres ont toujours eu une tradition littéraire vivace, originellement autonome par rapport au septième art, même si cette autonomie, aujourd'hui, est de plus en plus difficile à soutenir et à cerner¹. Nous aurions pu nous attarder en dernier lieu sur *Les Évadés* de Christian Gailly, qui adopte ce même moule stéréotypique pour le décaler subtilement de l'intérieur, au-delà des « quelques paramètres romanesques porteurs »² propres au genre – atmosphère oppressante, personnages typiques, objets et lieux fétiches (voitures, armes à feu, prison...), etc. L'écrivain le reconnaît volontiers, en filant la métaphore jazzistique : « [...] j'ai pris un standard, une chansonnette, et je l'ai arrangé à ma façon, j'en ai fait ma version, j'ai improvisé sur ce thème. J'ai utilisé toutes sortes de clichés : un film d'aventures, de vengeance, de lâcheté, de flics corrompus. »³ Ce cadre donne à Gailly un riche socle narratif, actanciel et émotionnel, à partir de lequel il peut instiller sa manière, ses obsessions thématiques et ses bizarreries stylistiques.

Néanmoins, aux côtés du polar et du film noir, d'autres cinémas de genre intéressent les écrivains français contemporains. Si Patrick Deville emprunte au *road-movie* avec *Le Feu d'artifice*⁴, Martin Winckler reprend certains procédés de la comédie musicale dans *Le Chœur des femmes*⁵, où plusieurs personnages féminins s'expriment en chantant. De son côté, avec *Bastard Battle*, Céline Minard donne à lire un texte étrange, dans lequel le roman de chevalerie et une geste guerrière qui rappelle celle des géants rabelaisiens (la scène se déroule en 1437) sont croisés avec des éléments narratifs issus du *Wu Xia Pian*, c'est-à-dire du film de sabres chinois. Outre une galerie de personnages sur

¹ Nous nous accordons en partie avec les analyses de Michel Serceau : « Les genres cinématographiques ne sont en dernière analyse rien d'autre que les croisements – qui sont dans ce cas des déplacements – de genres littéraires, qui sont des horizons d'attente, avec la réalité sociohistorique et le système cinématographique de représentation, le système cinématographique du récit. » (« Vie, mort et retour des genres », in Michel Serceau (dir.), *Panorama des genres au cinéma*, CinémAction, n° 68, 1993, p. 212). Néanmoins, l'origine littéraire de ces genres nous semble désormais moins prégnante que leur versant filmique, aux yeux d'une grande partie du public en tout cas.

² Bruno Blanckeman, « La fiction en fugitif : *Les Évadés* », *Prétexte*, n° 20, hiver 1999, p. 50. Cet article fait le point sur les décalages que le roman fait subir à son cadre générique : « *Les Évadés* tient toutefois moins de la fidélité que de la connivence : si la fiction mnésique affiche ses modèles, elle les désaxe, les omet, les démet, s'en évade. » (*Ibid.*, p. 51).

³ « Entretien avec Christian Gailly. Qu'est-ce qu'écrire ? Comment écrire ? », *entr. cit.*, p. 172.

⁴ Patrick Deville, *Le Feu d'artifice*, Paris, Minuit, 1992.

⁵ Martin Winckler, *Le Chœur des femmes*, Paris, P.O.L., 2009.

lesquels nous reviendrons rapidement, nous relevons des transpositions de scènes traditionnelles du genre, comme ces combats qui défient les lois de la gravité et qu'un film comme *Tigre et dragon* (Ang Lee, 2000) a contribué à populariser auprès du public occidental :

Trois cents flèches volent vers la démonsse. Immobile, ne fuyant, ne mouvant ni pied, ni bras, ni cil, elle semble attendre infiniment la volée mortelle. Mais à son heure, au juste terme d'être percée de toutes parts, elle s'élance, sa hallebarde s'élève et tourne en moulin fol, par en bas, par le ciel, par l'horizon. Les traits bondissent en retour, filent à l'envers à rebours, éclatent sur son arme, dégringolent à ses pieds. Par trois sauts enroulés en l'air, déroulés en l'air, repris à l'est et à l'ouest, elle fait place nette de la nuée de trois cents flèches. [...] Alors elle se lança du porche et son pied fourchu vêtu de blanc se posa sur le bouclier du bâtard et l'autre sur sa teste nue et ainsi, se donnant un branle esbayant, partit dans les airs et s'envola sur le toit de St Jehan. De là, par les voliges, sautant les ruelles, courant sur les murs, disparut au diable.¹

L'emballage narratif et l'accumulation verbale tentent de décrire une chorégraphie guerrière spécifique au *Wu Xia Pian*, où combats et poursuites sont traités comme des morceaux de danse. La dimension invraisemblable et exotique du genre s'intègre parfaitement à l'étrangeté d'un texte qui fait le choix de s'exprimer dans un ancien français approximativement reconstitué et qui renouvelle le merveilleux et le caractère hyperbolique des guerres microcholine. Nous voyons à nouveau que la référence intersémiotique se conjugue à une intertextualité voyante, l'une légitimant la réception de l'autre – et inversement. D'autre part, la reprise générique du film de sabres, au sein d'un pastiche « médiévalisant » – voire d'une parodie² –, est une tentative de construction d'un lieu littéraire utopique, à la fois apatride, a-chronologique, a-générique et intersémiotique, au sein duquel deux champs culturels que tout oppose *a priori* (le *medium*, le lieu, l'époque, voire la légitimité critique, etc.) se trouvent de profondes affinités, dans un geste d'écriture polyphonique qui n'aurait sans doute pas déplu à Mikhaïl Bakhtine. Le roman de Céline Minard est, si nous comprenons son titre sur un plan métaréflexif, « un vigoureux éloge du roman comme bâtard »³. Il attire plaisamment l'attention sur un genre cinématographique méconnu et peu prisé (y compris dans la paralittérature occidentale) ; en contrepartie, le *Wu Xia Pian* contribue à rénover une tradition littéraire aujourd'hui peu

¹ Céline Minard, *Bastard Battle*, Paris, Léo Scheer, coll. « Laureli », 2008, p. 17-18.

² Comme le remarque Bruno Blanckeman, la référence continue à Rabelais brouille la distinction entre ces deux catégories : « Le cas Rabelais importe, car il montre comment, dans le roman, pastiche et parodie rivalisent, se combattent, se défont au gré des chassés-croisés d'une réécriture qui remet en question leur distinction, comme si elle n'était que joute et prouesse. La parodie devient en effet elle-même objet de pastiche à partir du moment où le roman pastiche autant les parodies de récits épiques (à la Rabelais) que les récits épiques qui leur servent alors de modèles. » (« Trompe-voix, attrapes et postiches. *Bastard Battle* de Céline Minard », in Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La Transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Éditions Nota Bene, 2011, p. 290).

³ *Ibid.*, p. 294.

perpétuée : celle des romans de chevalerie et de leurs avatars burlesques renaissants. Mais, sans que nous puissions le développer ici, ajoutons toutefois que cette bâtardise référentielle est tout sauf gratuite : en acclimatant Rabelais à Kurosawa et à Tarantino, elle est la traduction esthétique de l'éternel recommencement de la violence dans l'Histoire, de la permanente folie meurtrière des hommes, d'« un principe de mise à mort de la civilisation par elle-même sans laquelle il semble qu'elle ne puisse se survivre »¹.

Patrick Chatelier², Catherine Soullard³ et Christine Montalbetti s'intéressent, de manière tout aussi étonnante, au western, et ponctuellement à l'une de ses catégories qui est le western-spaghetti. Dans *Western*, l'action est ainsi réduite à son minimum et l'acmé de l'intrigue – le duel entre le jeune cowboy et le cruel Jack King – est reléguée dans les dix dernières pages du roman. Nous observons ainsi une dilatation temporelle de la narration, qui procède par digressions et pauses continues. En cela, le livre est fidèle aux stéréotypes du western-spaghetti, notamment dans sa fameuse version leonienne : silences pesants, dramaturgie de l'attente, retardement de l'action et étirement des durées. *Western* est composé de quatre parties dont les trois premières se donnent comme ostensiblement dilatoires : si la dernière s'intitule « Le duel » (la scène obligée et attendue, à laquelle les codes fondamentaux du genre empêchent l'œuvre de se soustraire), les trois premières sont constituées par des scènes tout aussi caractéristiques mais volontairement a-narratives : « l'auvent » (le cowboy se tient sur une chaise à bascule au petit matin), « Chez Dirk et Ted Lange » (une conversation fortement entrecoupée de silences avec deux frères taiseux, portant sur une bagarre qui a eu lieu la veille) et « La sieste ». Cette construction reprend ce que les récits filmiques de Sergio Leone ont de plus remarquable : le jeu sur la durée, la vacuité des situations, qui ne font que davantage souligner la violence et la fulgurance des résolutions finales. Il y a donc d'une part reprise fidèle d'un schéma mais, d'autre part, déplacements nécessaires : en effet, les longs plans fixes, alternant plans larges et très gros plans, dont use le western-spaghetti pour créer l'attente, laissent la place à une voix narrative omniprésente, qui adopte une posture de commentateur permanent des éléments de la scène. La fonction de régie narrative sature ainsi le texte ; à la manière du gros plan grotesque chez Leone, le narrateur compense l'absence d'action par une inflation

¹ *Ibid.*, p. 293. Bruno Blanckeman voit dans ce roman une « version fantaisiste de cette littérature spectrale qui, depuis un quart de siècle, appréhende l'avenir par le prisme d'un passé de la hantise. » (*Ibid.*) Sur cette question, nous nous permettons de renvoyer également à notre compte-rendu du livre sur le site parutions.com, écrit en septembre 2008 (URL : <http://parutions.com/index.php?pid=1&rid=1&srld=121&ida=9898>).

² Patrick Chatelier, *Pas le bon, pas le truand*, Paris, Verticales, 2010.

³ Catherine Soullard, *Johnny*, Paris-Monaco, Éditions du Rocher, 2008.

descriptive et digressive. Cela ne l'empêche pas, parfois, de souligner cette absence ou le caractère déceptif du minimalisme du récit. En témoigne cet extrait situé au début du livre, alors que le personnage est assis sous l'auvent, presque immobile :

Seule la botte, peut-être, celle qui repose sur la poutrelle, a quelque chose de saillant, à cause de cette manière dont elle déborde de l'auvent, dont elle exhibe son monticule coriacé, qui commence de prendre un reflet d'aube, une lueur fragile, toute latérale encore, qui se fraie un chemin dans l'encre magistrale, c'est cela, de l'envahissement nocturne qui précède. [...] Si l'on excepte cette botte, et le mouvement de bascule dont nous avons essayé de rendre compte, du mieux que nous avons pu, les événements, dans ce matin engourdi qui tarde à paraître, ne sont pas légion, et pour l'heure, il m'est difficile de vous en dire beaucoup plus.¹

Dans sa reprise des stéréotypes narratifs du western-spaghetti, Christine Montalbetti tient une position ambivalente. D'une part, elle respecte pleinement les codes du genre en travaillant autour du motif de l'attente et en étendant la durée du moindre micro-événement ou détail, avant une résolution finale qui prend la forme d'un duel bref. D'autre part, la solution textuelle qu'elle trouve pour aboutir à une telle extension de l'infime réside dans une prolifération narrative et descriptive clairement ludique, qui met à distance son propre univers diégétique, en tant qu'il est lui-même sur-codifié. Au sujet de la bagarre racontée par Dirk et Ted Lange, la voix narrative précise :

La bagarre, bon, vous savez ce que c'est, les deux hommes (ayant ôté leur veste qu'ils ont lancée comme ballon de rugby à l'un ou l'autre de leurs comparses [...]), sortis dans la nuit, s'affrontent au corps à corps, dans un froissement textile et cutané.²

Le texte aboutit à un curieux équilibre entre scrupule de la notation, préciosité descriptive d'un côté, et ironie dilettante dans l'énonciation de l'autre, comme si le narrateur de *Western* était écartelé entre une exigence de fidélité au genre qu'il investit et la prise de conscience d'un travail qui arpente des lieux maintes fois éprouvés et qui nécessite, désormais, un traitement distancié. Christine Montalbetti reconnaît cette double posture qui est la sienne :

L'idée d'écrire un western est d'abord née d'une envie de travailler sur la lumière. D'une sorte d'image intérieure, surexposée, aux ombres tranchantes, où s'apercevait une place sableuse et réfléchissante, un auvent, un homme assis entre cette ombre et cette lumière. Cet homme, nécessairement, était dans une situation d'attente, et cette attente induisait un étirement du temps qui est à la fois un des propres du western-spaghetti et un des propres du roman. [...] De ces libertés dans le traitement temporel, j'ai toujours moins retenu celles de l'ellipse, que celles de l'étirement. L'amplification dans l'écriture d'un moment très court du temps raconté me paraît le comble même du plaisir d'écrire.³

¹ Christine Montalbetti, *Western, op. cit.*, p. 11-12.

² *Ibid.*, p. 69.

³ Christine Montalbetti, « Du Western au roman : essai de transposition d'un genre, ou rencontre ? », *art. cit.*, p. 84. Dans un autre entretien, elle tient des propos similaires, en affirmant que « *Western* est moins une parodie qu'une sorte de rencontre. » Il s'agissait d'« approfondir des mouvements que mon écriture romanesque avait en commun (je m'en suis aperçue alors) avec un cinéma comme celui de Sergio Leone : le

Le projet naît d'une envie de transposer sur la page des images typiques du western : un univers masculin, associé à un décor sableux écrasé par le soleil, marqué par l'attente. À partir de là, ce défi se mue nécessairement en une réflexion proprement littéraire, sur l'amplification stylistique comme moyen d'action sur la temporalité narrative. « Faire un western, comme l'écrit Raymond Bellour, [...] c'est entrer dans le jeu d'une répétition, recommencer tout à la fois l'histoire et le cinéma américains, c'est en un mot tenter un exercice de haut vol sur le terrain des plus grandes évidences, affronter le jeu le plus risqué sous les auspices conjugués du naturel et de la tradition. »¹ La remarque concerne initialement les cinéastes, mais elle semble tout aussi pertinente pour les écrivains qui nous retiennent. Eux aussi s'affrontent à un grand jeu codifié et mythologisé, vu et revu, reconnu ; l'écriture naît du stéréotype filmique mais, pourtant, elle cherche moins à le retranscrire qu'à le confronter à ses spécificités. Il y a dans les propos de Montalbetti et des autres auteurs un désir de cinéma qui s'exprime, celui d'investir un type de récit particulier, une tradition générique marquée, fût-elle (aujourd'hui) extra-littéraire, mais ce désir est tout sauf un renoncement du travail de l'écriture : au contraire, pour échapper à la stéréotypie cinématographique dans laquelle il se fond (avec le risque de tomber dans le mimétisme le plus sclérosé, la novellisation la plus plate), l'écrivain contemporain est amené à effectuer un travail langagier inédit, sur le style, la voix narrative, la distance critique et réflexive. C'est à cette aune que le récit littéraire est relancé par les récits filmiques : non en les copiant ou les parodiant, mais en utilisant leur énergie pour ressourcer son propre cheminement narratif.

2. Personnel et objets du film / Personnel et objets du livre

Si les textes contemporains reprennent au cinéma des trames narratives, des scénarios, des situations et des structures génériques stéréotypées dans l'élaboration de leurs récits, ils lui empruntent également des éléments diégétiques ponctuels : personnages, décors ou objets. Ceux-ci sont en effet intrinsèquement liés aux genres, puisqu'ils participent « des tendances ou des gradients de typicalité », « des faisceaux de régularités

temps distendu, la pulsion contemplative, ou encore ce qu'au cinéma on appelle gros plan et que dans mon travail romanesque j'appelle affabulation du détail [...]. » (« Entretien avec Christine Montalbetti », in Andrea Del Lungo (dir.), *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2010, p. 281).

¹ Raymond Bellour, « Le grand jeu », in Raymond Bellour (dir.), *Le Western, op. cit.*, p. 16.

et des phénomènes de dominante »¹ qui définissent et construisent ces derniers. De fait, ils fonctionnent, pour les écrivains comme pour les lecteurs, comme des indices référant à une visualité cinématographique, des marqueurs qui renvoient à des constructions culturelles filmiques plus que livresques. Ils interviennent alors pleinement dans la reconnaissance des phénomènes de généricité que l'on a examinés jusqu'alors, en donnant chair aux structures narratives.

C'est ainsi que des objets et des lieux, cinématographiquement marqués, adviennent régulièrement dans les textes et désignent un arrière-plan culturel proprement filmique. Renforçant à la base, dans les films, des narrations elles-mêmes stéréotypées², ils jouent le rôle de motifs reconnaissables, qui participent à la prise de conscience du caractère intersémiotique du texte. Même s'ils sont décrits avec une ironie et une préciosité ludique, les « chardons exsangues, vidés de leur chlorophylle, qui tournicotent, asséchés, dans le lit de la rue principale, bondissant là comme lapereaux de garenne étiques et incohérents »³, connotent une atmosphère pleinement westernienne, tant les images de ces buissons épineux roulant sur la terre battue de l'Ouest mythique font partie de notre mémoire filmique. La description littéraire tourne autour de cet objet stéréotypique, s'en amuse, sans pour autant l'abolir. Il en va de même pour « les deux battants ajourés et à ressorts (boing boing) de la porte du saloon »⁴ : l'onomatopée humoristique mime, sur le mode du clin d'œil, la bande sonore traditionnelle qui accompagne cet objet à l'écran.

Dans son entreprise classificatoire et encyclopédique des *topoi* du cinéma américain, Michel Cieutat énumère ces décors et ces motifs qui saturent notre imaginaire et que les écrivains actuels aiment parfois s'approprier ; ces éléments renvoient presque automatiquement à des genres spécifiques : les « saloons », « abreuvoirs », « canyons » ou « *wilderness* » du western voisinent avec les « entrepôts », « bars », « salles de billard » ou « impasses » du film noir, sans oublier les « motels », « motos » et « routes finales » du

¹ Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Six propositions pour l'étude de la généricité », in Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le Savoir des genres, La Licorne*, n° 79, Poitiers-Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 30.

² « En fait, la plupart des stéréotypes cinématographiques sont solidaires d'*images-clichés* : ainsi la gaieté supposée des méridionaux se traduit-elle par le fait qu'on les représente volontiers vêtus de couleurs vives... Et le cinéma, plus que tout autre art, est tributaire de ces conventions de représentation, conventions qu'il a lui-même, à travers la constitution des genres, puissamment contribué à élaborer. » (Jacques Gerstenkorn, « "La Bête humaine" : les métaphores animalières au cinéma », in Christian Plantin (dir.), *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés, op. cit.*, p. 39).

³ Christine Montalbetti, *Western, op. cit.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 184.

*road-movie*¹. Tous fonctionnent comme des « connotateurs » ou des « signes symbolico-culturels », pour reprendre des expressions de Roland Barthes², qui mettent l'accent sur le caractère médiatisé des récits. Il s'agit de convoquer des éléments « culturalisés » et « conventionnalisés »³ que l'écriture se charge d'exhiber et de pasticher comme tels. C'est notamment le cas de la panoplie d'objets issus du film policier ou du polar : cigarettes, pardessus, berlines sombres et nitescentes, valises remplies de billets⁴, revolvers, etc. Dans *Lac* de Jean Echenoz, l'irruption finale du colonel Seck venant appréhender Veber et Oswald Clair, est ainsi décrite :

[...] c'est le moment idéal pour que la porte d'entrée s'ouvre très brusquement, pour que paraisse dans l'embrasure la haute silhouette sombre du colonel Seck, tout de bleu nuit vêtu comme à l'accoutumée. Serré dans son puissant poing noir, un Colt Diamondback chromé luit de tous ses feux, unique éclat dans le demi-jour, comme un solitaire brille sur le fourreau d'une femme fatale.⁵

La description du revolver tient une place centrale dans le passage ; sa dimension presque lyrique (la métaphore des « feux », les jeux de couleur, la construction en protase se concluant par la comparaison sulfureuse), appliquée à un « Colt », construit un décalage ironique qui réfléchit le caractère mythique de ce genre d'accessoire au cinéma, en sur-joue volontairement les effets. Nous pensons aussi à ce « calibre supérieur à 32 centièmes de pouce »⁶ qui vient inopinément se coller sur la tempe de Breughel dans *Le Port intérieur* d'Antoine Volodine : variation littéraire autour du gros plan stéréotypé d'un visage soudain mis en joue par une arme qui surgit depuis le hors-champ. La dimension mythique des revolvers semble être une création du cinéma ; l'une des conséquences en est que la

¹ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain. Tomes I et II*, Paris, Éditions du Cerf, 1988-1991. Nous avons cité précédemment l'ouvrage collectif mené par Raymond Bellour sur le western, qui propose une liste de cinquante-sept « mythologies », fonctionnant comme des motifs-clefs de notre imaginaire cinématographique du genre (Raymond Bellour (dir.), *Le Western*, op. cit., p. 89-219). En restant dans ce même genre, nous pouvons également nous référer aux « catalogues » proposés par Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues (*Les Cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique : le western*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma et audiovisuel », 1990, p. 11-73).

² Roland Barthes, « Sémiologie et cinéma », propos recueillis par Philippe Pilard et Michel Tardy, *Image et son*, juillet 1964, in *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 625.

³ *Ibid.*, p. 623.

⁴ Nous pensons à la valise contenant la rançon versée pour le faux *kidnapping* de Lise, dans *Insoupçonnable* de Tanguy Viel. Pour Lise et Sam, les auteurs de la machination, l'expression « un million de dollars » réfère moins à une somme concrète qu'à une entité médiatisée, typographiquement marquée par les italiques : « ce million de dollars résonnait en nous comme sur une scène de théâtre ». (*Insoupçonnable*, op. cit., p. 73).

⁵ Jean Echenoz, *Lac*, op. cit., p. 174. Suivant peut-être en cela l'univers de Manchette, les armes à feu sont innombrables dans les premiers romans d'Echenoz, dès *Le Méridien de Greenwich*. Buck et Raph les dissimulent dans les poches de leur pardessus (« Albin vit les poches lourdement bosselées ; de gros calibres, estima-t-il, ou de grosses érections » (*ibid.*, p. 92), est-il écrit à leur sujet, avec une référence explicite à la célèbre réplique de Mae West dans *Lady Lou* (1933) : « *Is that a gun in your pocket or are you just happy to see me ?* »). De son côté, Théo Selmer les cache dans des dictionnaires de langue évidés, geste que l'on peut interpréter symboliquement comme l'intrusion de cet objet cinématographiquement connoté dans la sphère littéraire (op. cit., p. 47).

⁶ Antoine Volodine, *Le Port intérieur*, Paris, Minuit, 1995, p. 20.

présence d'une arme à feu dans un texte littéraire renvoie très souvent, plus ou moins explicitement, à un imaginaire cinématographique. C'est le constat que semble faire Patrick Deville dans *La Tentation des armes à feu*, dont le seul titre désigne déjà une focalisation sur ce type d'objets. Le narrateur est confronté à cette mythologie moderne, notamment par le biais d'un gros plan du film *Topaz* (1969) d'Hitchcock, où l'on voit une main hésiter au-dessus d'un tiroir ouvert contenant une arme. Un photogramme tiré de ce plan est inséré dans le livre¹ et, à la fin du texte, le narrateur reproduit en personne cette scène : « J'étais passé chez moi où j'avais arraché mon vieil uniforme lacéré, caressé le pistolet hors d'usage peut-être depuis la Libération, vieille pétoire pour laquelle, par sagesse ou simple paresse, je n'ai jamais possédé la moindre munition. J'ai repoussé lentement le tiroir du bout des doigts [...]. »² Le texte rejoue le désir scopique pour le revolver, en répétant la scène hitchcockienne. Néanmoins, le pistolet luisant laisse place à la « pétoire » rouillée et sans munitions : l'écriture n'arrive pas à incarner ce qui demeure une mythologie essentiellement cinématographique. La reprise littéraire désigne à la fois la fascination pour les armes à feu, tout en mettant au jour leur statut essentiellement construit et médiatisé, en inadéquation avec les paramètres d'un réel ordinaire. Le narrateur en est alors réduit à s'interroger sur cette dimension mythique de la représentation :

Gestes simples pour une archéologie du XX^e siècle... Mythologiques... Allumer une cigarette... Prendre dans le tiroir de son bureau un pistolet pour se faire sauter la cervelle... Sommes-nous réellement un milliard, lorsque nous sommes sur le point de succomber à la tentation de ces lourds objets noirs, huileux et bleutés, supposés pouvoir interrompre, d'un coup, la représentation qui a déjà assez duré, à revoir inévitablement les images de cette mains qui hésite, ou n'hésite pas, plane, ou ne plane pas, au-dessus d'un tiroir ouvert ?³

Certains personnages de romans contemporains apparaissent aussi comme résultant moins d'une élaboration littéraire originale que d'une sorte de transposition, dans le texte, d'un « rôle » cinématographique, au sens qu'André Gardies donne à ce terme : une « entité culturelle, préexistante à l'œuvre » à la définition « relativement stable »⁴. Le rôle ne se confond pas totalement avec le personnage ; c'est plutôt une figure schématique, là encore en partie stéréotypée, presque immédiatement reconnaissable par le destinataire du récit. Il peut éventuellement devenir un personnage à part entière, si ses traits se complexifient et dépassent leur codification initiale. Ces rôles cinématographiques sont nombreux et variés. Michel Cieutat en dénombre des dizaines⁵. Cela va du détective privé au tueur à gages, du

¹ Patrick Deville, *La Tentation des armes à feu*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006, p. 115.

² *Ibid.*, p. 134.

³ *Ibid.*, p. 113.

⁴ André Gardies, *Le Récit filmique*, op. cit., p. 61.

⁵ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain. Tome II*, op. cit., notamment p. 48-118.

flic corrompu à l'antihéros masochiste, du playboy au gangster, du garçon manqué au *good bad boy*, etc. Dans tous les cas, ces figures sont empreintes d'un fort coefficient de stéréotypie, que Joëlle Prunnaud, à la suite de Ruth Amossy, définit ainsi :

Il s'agit d'une image simplifiée, figée, composée d'un nombre réduits d'éléments récurrents. Elle s'impose à l'imagination comme si elle sortait d'un moule, relève du « déjà-vu ». Elle n'existe nulle part aussi distinctement mais se reconstruit à partir de souvenirs (souvenirs cinématographiques), sans qu'il soit toujours possible d'identifier à coup sûr le ou les modèles qui ont permis de l'élaborer.¹

Le narrateur de *La Hache et le violon* d'Alain Fleischer parle d'un personnage nommé « oncle Karoly » comme de quelqu'un « qui n'aurait d'ailleurs pas dépareillé parmi les tronche de gangsters des *Nuits de Chicago* de Josef Von Sternberg ou de *Scarface* d'Howard Hawks. »² Prenant place dans une poétique plus systématiquement référentielle et joueuse, les romans de Jean Echenoz ont souvent employé de tels rôles prélevés dans la grande galerie des figures cinématographiques. *Cherokee* déroule tout le personnel typique du polar, comme par exemple le couple contrasté de policiers malchanceux, personnages stéréotypés au sein d'un personnel romanesque général qui ne l'est pas moins ; le narrateur les décrit en insistant justement sur leur aspect conventionnel : « Il était une fois deux hommes nommés Ripert et Bock, ce genre de grand maigre et de petit gros qu'on ne présente plus. »³ Policiers, privés et malfrats se succèdent, comme dans un polar melvillien, un film noir des années 1930-1940 ou du Nouvel Hollywood, l'ensemble formant un univers d'automates ou de marionnettes à qui est refusée toute épaisseur psychologique. Nous pourrions citer ces personnages de policiers portant des « lunettes noires [...] genre Ray-ban », peu bavards, patrouillant dans leur voiture de police affichant « un écusson ou un emblème »⁴ dans *Les Évadés* de Christian Gailly. Chez Éric Laurent, nous assistons à un défilé semblable de silhouettes reconnaissables, figures patibulaires, gangsters et mafieux popularisés par Coppola, Scorsese, Leone ou De Palma : malfrat « simiesque », « être émâcié ou chlorotique », homme à la « physionomie de tueur, quelque chose hésitant entre l'inexpressivité et la froideur »⁵, « chauffeur à face camuse d'ancien boxeur » ou hommes de mains « de très haute et très forte stature [...] ainsi que des atlantes sous un entablement »⁶. Nous nous

¹ Joëlle Prunnaud, « De la femme fatale fin-de-siècle à la vamp : apparition d'un stéréotype », in Christian Plantin (dir.), *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés, op. cit.*, p. 60.

² Alain Fleischer, *La Hache et le violon*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2004, p. 352.

³ Jean Echenoz, *Cherokee, op. cit.*, p. 32.

⁴ Christian Gailly, *Les Évadés, op. cit.*, p. 65.

⁵ Éric Laurent, *Les Atomiques, op. cit.*, respectivement p. 33, p. 60 et p. 143.

⁶ Éric Laurent, *Ne pas toucher, op. cit.*, p. 55 et p. 188.

souvenons enfin, dans *L'Absolue perfection du crime* de Tanguy Viel, de ce vieil « oncle » qui tire les ficelles, décalque du « parrain » tel que la trilogie de Francis Ford Coppola a pu le populariser, l'italianité en moins.

Sur un autre registre, plus rare car plus « exotique », Céline Minard introduit malicieusement dans sa fantaisie médiévale, *Bastard Battle*, des personnages-types du film de sabres, parmi lesquels le vénérable moine, dont la très grande vieillesse apparente contraste avec l'extrême célérité et l'efficacité dans son maniement des armes :

Un vieux homme frêle, silencieux, tonsuré fors une queue de cheveux tressés et portant à senestre un sabre courbe. [...] Le vieux homme fixa la joue glabre et se tint là devant le jeune homme, les pieds bien à plat, immobile un long temps, respirant à peine, et puis d'un seul mouvement, il défeura, porta le sabre sur son visage et l'ôta. Il fit encor un hochement brief et rengaina. Lors se tournant vers le bastard, lui fit signe d'aller voir. Et que vit-il sinon comme nous aultres : la joue en rien n'était marquée mais sur la pommette, deux doigts en sous l'œil gauche, un pou par son milieu coupé net.¹

Cette figure traditionnelle du cinéma asiatique est reconnue par le lecteur en quelques lignes seulement, moins par sa description physique que par la scène dont il est le centre : scène classique du défi armé, du concours de dextérité et de précision destiné à impressionner l'adversaire², ici plaisamment carnavalisée par le fait que c'est un malheureux pou que l'on tranche.

Les personnages féminins obéissent aussi parfois aux modèles cinématographiques. La *Dumb blonde* ou *Gangster's moll* voisine avec la femme fatale, blonde ou brune. Au personnage emblématique d' Aimée dans *Fatale* de Jean-Patrick Manchette succèdent Gloire Abgrall dans *Les Grandes blondes* d'Echenoz mais également, sur un mode moins violent, Suzy Clair dans *Lac* ou Lucie Blanche dans *Nous trois*, dont la rousseur (« grands cheveux rouges et fourrure hors saison du même ton »³) renvoie à l'archétype filmique de « la rousse [qui] sait, partout où elle passe, mener sa barque et cela avec une main de fer, usurpant ainsi la place des hommes »⁴. Le portrait que Breughel fait de Gloire Vancouver dans *Le Port intérieur* reprend l'assemblage complexe de caractères qui est le propre de ce type : « Jamais il n'avait eu pour maîtresse une femme aussi dangereuse, aussi belle, aussi étrange, aussi mystérieuse, aussi subtile [...] »⁵. Les adjectifs choisis ont une valeur presque paradigmatique par rapport à notre représentation schématique de la femme fatale ; en effet, Joëlle Prunnaud remarque que celle-ci correspond à une « image collective

¹ Céline Minard, *Bastard Battle*, op. cit., p. 43-44.

² Cette scène connaît sa version westernienne sous la forme du concours de tir : tirer sur une bouteille, un chapeau lancé en l'air (comme chez Sergio Leone), etc.

³ Jean Echenoz, *Nous trois*, op. cit., p. 25.

⁴ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain. Tome II*, op. cit., p. 79.

⁵ Antoine Volodine, *Le Port intérieur*, op. cit., p. 27.

relativement stable » qui « s'ordonne selon une double série d'épithètes qui reviennent régulièrement : femme belle, sensuelle, séductrice, provocante, et en même temps mystérieuse, inquiétante, perverse, voire dangereuse. »¹ Se constituant en véritables *topoi*, l'éthopée et la prosopographie rapides de Gloria Vancouver par Breughel se superposent presque exactement à cette définition analytique. Les héroïnes chez Tanguy Viel prennent aussi des traits voisins, dans la mesure où elles sont le centre de la spirale qui engloutit les personnages masculins : d'une grande beauté, elles suscitent le regard et la convoitise des hommes, ne laissent pas de les fasciner et de les opposer. Alors qu'ils font des essayages pour se déguiser en jeune couple fortuné, en vue du braquage du casino, le narrateur de *L'Absolue perfection du crime* tombe en arrêt devant Jeanne :

À son tour elle est sortie de la cabine d'essayage. Une longue tenue blanche, lumineuse, pour moi c'était comme une apparition, et je répète, Jeanne, tout sauf une pute. Elle s'est postée devant moi et elle m'a demandé si ça me plaisait, cette robe blanche, mais je suis resté muet. Bien sûr ça me plaisait, bien sûr Jeanne, mais même de le dire ça n'aurait pas rendu justice, et j'ai hoché la tête mais c'est tout.²

Suivant un rapport intertextuel obligatoire, le plagiat formel de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert s'impose avec éclat, par l'emprunt littéral, mais sans signe diacritique, de la formule célèbre qui accompagne la première vue de Madame Arnoux : « Ce fut comme une apparition ». Néanmoins, selon une intersémiotique aléatoire, nous pourrions avancer que la figure de Jeanne reprend aussi les traits traditionnels de l'épouse du gangster, femme pure (ce que la robe blanche vient ici symboliser) condamnée à participer malgré elle à la corruption des hommes, comme Kay Corleone de la Trilogie du *Parrain* (Francis Ford Coppola, 1972-1990), Deborah dans *Il était une fois en Amérique* (Sergio Leone, 1984), Erica dans *The Yards* (James Gray, 2000), ou plus encore Ginger McKenna dans *Casino* (jouée par Sharon Stone), qui apparaît la première fois à Sam Robstein (Robert de Niro) vêtue d'une robe blanche³. Nous aurions ici un phénomène cumulatif superposant intertextualité manifeste et intersémiotique cinématographique aléatoire, à travers un même motif – la vue épiphanique d'une femme – envisagé sous l'une de ses formulations littéraires fameuses et sous les images qu'en a données le cinéma. Plus active que Jeanne, le personnage de Lise, dans *Insoupçonnable*, va monter le stratagème consistant à tromper Henri Delamare en se mariant avec lui, pour mieux lui soutirer ensuite l'argent de la rançon de son propre *kidnapping*, monté de toutes pièces ;

¹ Joëlle Prungnaud, « De la femme fatale fin-de-siècle à la vamp : apparition d'un stéréotype », *art. cit.*, p. 60.

² Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, *op. cit.*, p. 67-68.

³ Johan Faerber propose ce rapprochement qui paraît pertinent, tant le film de Scorsese apparaît comme l'une des matrices du roman (*L'Absolue perfection du crime* (2001). Tanguy Viel, *op. cit.*, p. 113).

elle entraîne Sam, son amant (devenant son faux frère pour l'occasion), dans cette histoire. Lise réactive dans le texte la tradition de la femme dangereuse, qui pousse – malgré elle parfois – les hommes dans l'abîme : tradition qui, certes, n'est pas née avec le cinéma (Ève, la première femme biblique, en serait le fondement), mais que ce dernier a souvent incarnée. Sur un mode toutefois moins machiavélique, Lise renvoie de manière aléatoire au personnage de Barbara Stanwyck dans *Assurance sur la mort* (Wilder, 1944) ou à celui de Kathleen Turner dans *La Fièvre au corps* (Kasdan, 1981) : deux épouses qui demandent à leur amant de supprimer leur mari, afin de toucher la prime d'assurance-vie de ce dernier. Point de convergence amoureux, la femme fatale est aussi mandatrice et bénéficiaire du crime¹.

La femme fatale est aussi présente dans le polyphonique et bigarré *Bastard Battle* de Céline Minard, mais cette fois sous les traits de la femme samouraï, maniant le sabre sans pitié et répondant au nom de « Vipère-d'une-toise » :

[...] au seuil de St Jehan apparaist dans la lumière du jour un pied pris dans une chausse blanche et fourchue. Petit. Un autre même ment vestu. Puis le bas d'une tunique longue, puis à taille une courte ceinture d'or, puis sous la tunique une paire de tétins assez platz mais tétins fémenins sans conteste puis longs cheveux noirs puis le visaige lisse d'un démon jaune.²

La description du personnage obéit à un principe cinématographique de révélation progressive³, où chaque élément du corps est dévoilé successivement, des pieds jusqu'à la tête. Ce mode d'apparition, qui crée suspense et tension, est souvent celui utilisé pour les personnages disposant d'une aura remarquable, au premier rang desquels « méchants » et « femmes fatales » : sortir peu à peu de l'ombre pour passer brièvement à la lumière avant de retourner dans l'obscurité malfaisante et maléfique⁴. Le champ référentiel filmique de « Vipère-d'une-toise » est cette fois-ci plus précis, même si le narrateur en reste à des allusions. Il s'agirait vraisemblablement d'un renvoi au « Détachement International des Vipères Assassines », association de tueurs à gages inventée par Quentin Tarantino pour son diptyque *Kill Bill* (2003-2004). Son nom, renvoyant à la famille des vipères, et son

¹ Sam le rappelle à deux reprises : « C'était ton idée, Lise. » (*Insoupçonnable*, *op. cit.*, p. 95 et p. 125).

² Céline Minard, *op. cit.*, p. 16-17. Vipère-d'une-toise est à nouveau brièvement décrite quelques pages plus loin, l'accent étant mis sur l'effroi qu'elle provoque : « [...] Je me trouvai nez à nez avec la démonsse qui avait mortifié Pochon Laumière en plus six lieutenants en l'église de Chaumont et renvoyé sa flèche au bastarde de Bourbon. [...] Elle se tenait droite appuyée sur sa hallebarde parmi les ruines que nous laissons, sans si peu se mouvoir qu'on l'aurait cru clouée roide. Mais sur sa face lisse, la fente de ses yeux jetait comme un feu d'étoile vive. Un frisson m'en passa par le dos. » (*Ibid.*, p. 25).

³ Ce principe de révélation progressive est également un procédé classique en littérature, notamment dans l'écriture descriptive. Toutefois, il nous semble que, sur ce point, le modèle dominant provient aujourd'hui davantage du cinéma.

⁴ Significativement, le départ soudain de Vipère-d'une-toise à la fin du chapitre est décrit ainsi : « [...] disparut au diable. » (*Ibid.*, p. 18).

origine asiatique semblent désigner le film du cinéaste américain et son groupe de personnages féminins, tueuses redoutables assoiffées de vengeance, expertes en arts martiaux. Cette référence ponctuelle se couple, plus largement, avec les guerrières des films de sabre chinois que nous avons déjà évoqués, variantes asiatiques des femmes fatales américaines.

Dans tous les cas, le rôle filmique transposé dans le livre devient, comme les structures narratives précédemment étudiées, le support d'une efficacité romanesque et d'une complicité entre auteur et lecteur, selon le plaisir de la *reconnaissance*. Christine Jérusalem affirme qu'il s'agit de « retrouver une certaine forme de romance flamboyante voire d'in vraisemblance, en puisant dans le répertoire littéraire ou cinématographique des images matricielles et/ou mythiques »¹. Mais il se présente également comme un élément à pasticher, à distancier et à ironiser, dont il faut montrer l'aspect artificiel. Echenoz met en place une véritable machine romanesque en même temps qu'il la fait dysfonctionner. Ne pouvons-nous pas, à ce titre, donner une portée métaréflexive à la fuite éperdue de Gloire Abgrall dans *Les Grandes blondes* ? Pendant tout le roman, elle cherche précisément à échapper au type auquel on veut la réduire, celui de la femme hitchcockienne, blonde et froide, aux pulsions meurtrières. Le résultat est en demi-teinte, comme si Echenoz observait que les stéréotypes ne peuvent être totalement effacés et qu'une « déstabilisation douce »² – par l'ironie du narrateur, par le mécanisme même de la reprise – vaut mieux qu'une tentative vaine de destruction.

Nous avons qualifié ces pratiques de reprise littéraire de pastiches, plutôt que de parodies. Ces pastiches se développent soit tout au long des textes, soit ponctuellement, reprenant tout ou partie des schémas narratifs filmiques stéréotypés. Opérant à un premier degré de lecture (l'effet d'entraînement du récit est maintenu), le pastiche instaure un second degré de réception, par divers procédés cette fois proprement scripturaux. Au vu de cette réflexivité non strictement satirique du pastiche littéraire par rapport au cinéma, nous sommes amené à proposer, en guise de codicille, une notion complémentaire qui semble ici opératoire : celle de « maniérisme ». Le maniérisme est un concept initialement réservé aux domaines pictural et architectural. Néanmoins, nous pouvons l'étendre pour partie à la

¹ Christine Jérusalem, « La rose des vents : cartographies des écritures de Minuit », in Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le Roman français aujourd'hui*, op. cit., p. 64.

² Nous reprenons la célèbre expression de Pierre Lepape dans son article « La subversion du roman » (*Le Monde*, 9 janvier 1987), repris dans *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 252.

littérature et aux autres arts, si nous le considérons comme un travail esthétique qui prend pour référent une œuvre préexistante plutôt que le réel, et qui exhibe avec virtuosité son propre statut de simulacre, son artificialité. Jean-Louis Leutrat affirme qu'« il y a maniérisme lorsque l'on commence à raffiner sur une forme antérieure » et, dans le champ cinématographique qui l'intéresse, « l'opération maniériste consiste à prélever non sur le réel, mais sur le cinéma même »¹. Pour une partie de la littérature française depuis la fin des années 1970, il s'agit de proposer une sorte de maniérisme intersémiotique, en prélevant sur le cinéma la matière de ses récits et en exaltant le caractère stéréotypé. C'est ainsi, par exemple, que Tanguy Viel a pu qualifier certains de ses romans (principalement *L'Absolue perfection du crime* et *Insoupçonnable*) de « livres maniéristes », qui « profitent de la cinéphilie du lecteur pour que l'imaginaire redouble »². Cette esthétique tente de retrouver la virtuosité narrative du cinéma tout en ne la dissimulant pas. À ce titre, nous qualifierions *Western* de Christine Montalbetti de maniériste, voire de maniériste « au carré », étant donné qu'il reprend un sous-genre cinématographique qui pastichait déjà lui-même les codes du western classique hollywoodien. La matière westernienne est totalement assumée par l'écrivain ; le travail littéraire est alors un travail sur les paramètres spécifiques d'un genre et leur exhibition par l'écriture.

Que ce soit chez Echenoz ou chez Viel, chez Montalbetti ou chez Deville, nous remarquons qu'une partie de la littérature contemporaine cherche dans le cinéma des situations narratives ou des motifs diégétiques qui nourrissent non seulement leur imaginaire mais également leurs réflexions sur la narration et la représentation. Le détour par le cinéma de genre illustre l'une des tendances actuelles des œuvres littéraires, à savoir ce recours aux « scénarios » tels que les définit Umberto Eco, ces structures hypercodées, de nature intertextuelle ou intersémiotique, qui sont présentes dans l'encyclopédie de tout lecteur-spectateur moyen ; ils prennent la forme de « scénarios maximaux » ou de « *fabulae* préfabriquées » (des schémas narratifs standards dont la succession des actions est immuable), mais également, dans une optique moins systématisée, de « scénarios situationnels » (qui concernent davantage des situations précises au sein d'un récit, des

¹ Jean-Louis Leutrat, *Le Cinéma en perspective*, op. cit., p. 73.

² Ces propos ont été tenus lors d'une soirée intitulée « Littérature et cinéma », réunissant Tanguy Viel et Olivia Rosenthal, à l'occasion de la Fête du Livre de Bron (11 février 2011).

« scènes » épisodiques connues), en passant par des « scénarios motifs »¹. Cette latitude dans la reprise des stéréotypes génériques du cinéma se retrouve dans les textes. *L'Absolue perfection du crime* ou *Remue-ménage* se calquent sur des scénarios maximaux, alors que les romans d'Echenoz ou *Western* de Christine Montalbetti travaillent davantage sur des situations ou des motifs, plus ou moins nombreux.

Cette utilisation révèle un faisceau de significations. Tout d'abord, en travaillant sur le codage et la stéréotypie des genres cinématographiques, une partie de la littérature contemporaine ne cherche pas à s'inscrire elle-même dans des genres fixes ; elle se trouve plutôt être animée par des effets de *généricité* : il faut comprendre ce terme comme « un processus dynamique de *travail* sur [d]es orientations génériques » préexistantes, faisant la part belle à des mécanismes de tensions et de « *dialogue intergénérique* »². Investir des genres cinématographiques codifiés ne revient pas ici à fossiliser les textes mais au contraire à leur laisser un espace de jeu (dans tous les sens du terme) ou, pour reprendre les mots mêmes de Jean Echenoz, à leur faire faire « un pas de côté »³. Cette intersémiotique narrative contribue donc à remettre en question la fixité des cadres génériques (que la paralittérature la plus convenue a tendance à avaliser) et oblige à penser la littérature contemporaine sous cet angle de la *généricité* – compris comme champ de variations, d'échanges et de transformations continues des genres. Ensuite, suivant un raisonnement que certains voudraient nommer « postmoderne », ce phénomène de reprise et d'emprunts souligne la difficulté – voire l'impossibilité – de construire aujourd'hui des récits neufs et pleinement originaux. Tout semble avoir déjà été narré, du moins les écrivains en ont-ils le sentiment, face à une prolifération narrative incessante hors du seul champ littéraire.

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 99-105. La gradation qui va des « scénarios situationnels » aux « scénarios maximaux » dépend de l'étendue de la stéréotypie narrative : concerne-t-elle le récit dans son entier ou seulement des situations et motifs plus ou moins nombreux ? Le « scénario motif », par exemple, n'envisage pas une chaîne narrative complète, mais plutôt une configuration spatio-temporelle et actantielle (Eco en donne comme illustration celle de « la jeune fille persécutée »). D'autre part, notons que les exemples donnés par le théoricien, s'inscrivant en principe majoritairement dans le champ littéraire, entretiennent une grande proximité avec le cinéma de genre : il est ainsi question du western, du film de hold-up, du *slapstick*... La notion même de scénario, non propre au septième art, revêt néanmoins une connotation fortement cinématographique. Est-ce à dire que les scénarios stéréotypés contemporains relèvent désormais le plus souvent, ne serait-ce qu'intuitivement, du filmique ?

² Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Six propositions pour l'étude de la *généricité* », *art. cit.*, p. 25 et p. 33. Sur la notion de « *généricité* », nous renverrons également à l'article des mêmes auteurs, « Des genres à la *généricité* » (*Langages*, n° 153, Larousse, 2004, p. 62-72), ainsi qu'au livre de Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, notamment p. 147-149 et p. 180-185.

³ Jean Echenoz, « Jean-Patrick Manchette le styliste », entretien avec Gaëlle Bayssière, *Polar Hors Série spécial Manchette*, Paris, Rivages, 1997, p. 18-19. Christine Jérusalem voit dans cette formule l'expression d'une « esthétique de la claudication » et du « déplacement oblique » (*Jean Echenoz : géographies du vide*, *op. cit.*, p. 18). Faire un pas de côté par rapport à la stéréotypie générique, c'est s'en écarter tout en la gardant en vue.

D'autre part, ces scénarios sont des structures connues et populaires, qui permettent de « savoir où l'on en est, dans quel monde on va entrer, quelles péripéties on peut attendre »¹ et d'« arrimer l'un à l'autre les référents de l'auteur et du lecteur »² plus aisément. Ce que le lecteur perd en surprise, l'auteur le gagne en efficacité et en rapidité narratives : le récit en tant que tel ne devient plus l'unique objet d'attention, mais se présente comme un véhicule particulièrement pertinent pour procéder à un travail littéraire spécifique, pour se concentrer sur le style, la voix, la réflexivité, l'ironie, etc. Dans tous les cas, le mouvement littéraire est celui de la reprise par l'écriture de ce que l'image reproductible et reproduite a transformé en stéréotype. Umberto Eco écrit à ce sujet :

Naturellement, les scénarios intertextuels circulent dans l'encyclopédie, ils se prêtent à différentes combinaisons et l'auteur peut sciemment décider de ne pas les observer, justement pour surprendre, tromper ou amuser le lecteur.³

Le cinéma de genre est donc pour les écrivains tout à la fois le lieu d'une reconnaissance, d'un hommage, et le lieu d'une ruse.

C. LE CINÉMA COMME COURT-CIRCUIT DESCRIPTIF

Si nous nous plaçons à une échelle moindre par rapport à ces scénarios maximaux et à ces scénarios-motifs, la référence ponctuelle au cinéma peut avoir une fonction narrative originale, extrêmement récurrente dans les textes contemporains : celle de « court-circuit descriptif ». Nous désignons par cette expression la capacité de synthétisation et de condensation que peut revêtir le simple renvoi à un film, à un acteur ou une actrice, voire à un genre : un titre, un nom suffisent souvent à évoquer tout un ensemble d'informations narratives et descriptives. Laurence Ellena décrit dans ses grandes lignes ce pouvoir de résonance de la notation référentielle :

Une large partie des références repérées se regroupe ainsi sous la catégorie de la *schématisation* : références de l'ordre de la « simplification », de la « description rapide », de la « comparaison », rendant compte de phénomènes statiques ou de processus dynamiques, introduites par un vocabulaire évoquant la *mise en rapport* et intervenant au cœur de l'argumentation : illustrations pratiques. Les œuvres, les comportements des

¹ Bernard Pingaud, *Inventaire*, op. cit., p. 195.

² Nicole Biagoli, « Narration et intertextualité, une tentative de (ré)conciliation », in Alain Tassel (dir.), « Nouvelles approches de l'intertextualité », *Narratologie*, op. cit., p. 24. Plus largement, comme le rappelle Jean-Loup Bourget, « [...] au XX^e siècle, la culture savante n'a de cesse qu'elle n'imitte la culture populaire et de masse, en l'espèce qu'elle lui emprunte son efficacité, son immédiateté ». (*Hollywood, la norme et la marge*, op. cit., p. 70).

³ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 104.

personnages peuvent alors constituer des modèles, des exemples de catégories, des exemples typiques voire des types-idéaux [...].¹

La référence filmique agit à la manière d'un raccourci, qui permet au récit de faire l'économie d'un développement textuel particulier². Elle est proche de ce que Dominique Maingueneau a appelé la « citation-culture », qui fonctionne comme « sign[e] de connivence, signe[e] de "culture" »³. En effet, elle fait appel à la connaissance cinématographique du lecteur. Nous pourrions tout aussi bien dire « fait le pari de » cette connaissance cinématographique, tant la référence est donnée, dans la majorité des cas, dans sa plus extrême simplicité et tant sa dimension cognitive apparaît ici décisive pour la compréhension générale du passage concerné : « Le lecteur, à qui l'on prête une connaissance minimale d'un univers peuplé de ses propres figures et thèmes, doit pouvoir s'y retrouver lorsqu'une comparaison le guide vers le cinéma. »⁴ Par ces notations extratextuelles, il s'agit idéalement d'animer chez les destinataires une mémoire filmique en vue d'une lecture herméneutique. Cette description ou narration par référence fonctionne à la manière d'un trope, à la puissance décuplée : non un mot pour un autre, mais un nom, riche de tout un arrière-plan visuel et sonore, pour toute une expansion lexicale ou phrastique. Bernard Vouilloux a précisé le mécanisme de ce procédé référentiel en parlant d'« auxiliaire illustratif » : « le comparant pictural, situé du côté du connu, donc du communicable, vient visualiser le comparé »⁵. Le critique et théoricien remarque avec justesse que la référence est alors prise dans un système comparatif ou métaphorique plus ou moins explicite, qui médiatise l'objet ou l'action dont il est question. Ce « dispositif comparatif » peut être accompagné par un « dispositif commentatif »⁶, suivant la valeur que le narrateur affecte à la référence. Philippe Hamon, pour sa part, parle d'« allusion iconique » et la décrit ainsi :

¹ Laurence Ellena, *Sociologie et littérature. La référence à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1998, p. 48.

² Jean-Claude Lebrun parle d'un « code autorisant toutes les ellipses » (*Jean Echenoz*, Paris-Monaco, Éditions du Rocher, 1992, p. 54-55).

³ Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette Université, coll. « Langue Linguistique Communication », 1976, p. 127. La référence filmique renvoie bien à un élément culturel à travers une sorte de jeu citationnel ; elle s'écarte toutefois, en partie, de cette catégorie de la « citation-culture » dans la mesure où, contrairement à ce que dit le linguiste de cette dernière, elle ne repose pas seulement sur la fonction phatique. Comme nous le verrons plus tard, le mécanisme référentiel dans le récit contemporain est moins simple et plus retors qu'une simple interpellation phatique.

⁴ Matthieu Rémy, « Une écriture cinématographique ? Pécoc, Echenoz, Modiano », in Lise Sabourin (dir.), *Conversations entre les Muses*, op. cit., p. 213. Le critique parle également de la référence filmique comme d'un « point d'appui » pour l'écriture (*ibid.*, p. 213).

⁵ Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte*, op. cit., p. 33.

⁶ *Ibid.*, p. 41-42.

Ce procédé consiste à contaminer l'image textuelle, plus ou moins subrepticement, par une allusion à une image à voir quelconque, par référence à l'une des composantes physiques, structurelles ou pragmatiques de l'image à voir qui fera office de *médiateur latent*, ou d'embrayer sémantique, au « rapprochement » analogique de deux réalités.¹

Pour ce qui nous concerne, nous préférons le terme de « référence » à celui d'« allusion » dans la majorité des cas, étant donné l'importance quantitative et qualitative de cet événement textuel dans la littérature française contemporaine, ainsi que son caractère souvent explicite. Le corpus de Philippe Hamon est celui des romans réalistes et naturalistes du XIX^e siècle, dans lesquels la pratique ouvertement référentielle est encore relativement rare par rapport aux allusions picturales ; la manifestation la plus éclatante de ces dernières est l'utilisation fréquente – et plus ou moins marquée – du vocabulaire de la peinture qui sature les descriptions, mais l'apparition littérale d'un nom de peintre ou d'un titre d'œuvre reste plus ponctuelle.

Si, en lui-même, le procédé n'est pas neuf, il tend néanmoins à se développer au fur et à mesure de la reconnaissance de la culture cinématographique par la littérature dans les trois dernières décennies et de l'explicitation de sa dimension référentielle. Certains textes du Nouveau Roman – au premier chef ceux d'Alain Robbe-Grillet et de Claude Simon –, l'avaient amorcé dès la fin des années 1950. Quelques temps plus tard, l'œuvre de Jean-Patrick Manchette commence à le systématiser de manière éclatante. Comme l'écrit Benoît Mouchard :

Le monde de Manchette semble bien souvent plus en prise avec l'univers de certains romans, de certains films, voire de certaines bandes dessinées qu'avec la réalité proprement dite. Pour imaginer la physionomie ou la mentalité d'un personnage, le lecteur doit souvent se contenter du nom d'un acteur ou d'une actrice... Chez Manchette, les femmes ont « une bouche un peu tombante, comme Jeanne Moreau » ou des cheveux bruns « taillés à la Louise Brooks »... Si le nom d'un acteur ne suffit pas à décrire un personnage, les références cinématographiques peuvent se superposer jusqu'à saturation. [...] De telles références réclament une grande culture « cinéphilique » : recomposer un puzzle morphologique aussi étrange s'avère impossible pour peu que l'on ne connaisse pas les films cités.²

Nous observons donc déjà, chez l'auteur de *La Position du tireur couché*, cette tendance à court-circuiter une description de paysage, la peinture d'une ambiance, un portrait, voire un enchaînement d'actions, grâce à une référence cinématographique, qui se trouve investie d'une fonction représentative³. Au lecteur, par la suite, d'en comprendre le

¹ Philippe Hamon, *Imageries*, op. cit., p. 289.

² Benoît Mouchard, *Manchette, le nouveau roman noir*, op. cit., p. 75-76.

³ Nous citerons en guise d'exemples ces trois extraits du *Petit bleu de la côte Ouest* : « L'image qu'il avait de lui-même s'inspirait [...] d'un petit western baroque et métaphysique vu l'automne précédent au cinéma Olympic. [...] Richard Harris était semblablement laissé pour mort par John Huston, et survivait en pleine sauvagerie, dans la haine de Dieu et en disputant sa pitance aux loups. » (in *Romans noirs*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2005, p. 749 – le film en question est *Man in the Wilderness* de Richard C. Sarafian et date

sens et les enjeux. L'économie narrative contemporaine obéit donc à une tendance que nous qualifierions de « référentialiste ». Sa principale origine réside, là encore, dans la prise de conscience d'une saturation narrative et figurative, en partie due au cinéma, qui déplace les enjeux de l'écriture. Dans la tradition réaliste, il y avait toujours cette croyance selon laquelle le texte pouvait prétendre à transmettre quelque chose de neuf sur le monde et à nommer ce qui restait jusqu'à présent dans l'ombre du non-savoir. Chez Balzac ou chez Zola, l'importance des descriptions, la précision lexicographique et la manie taxinomique en étaient les preuves concrètes, ainsi que l'a démontré Philippe Hamon¹. Or cette croyance semble avoir fait long feu. Non seulement les écrivains contemporains se trouvent face à un monde qui a été déjà abondamment nommé, mais ils font également le constat d'une crise de l'entreprise nominative, dans le sens où des médiatisations successives sont venues recouvrir les entrées traditionnelles du dictionnaire. Le « déjà-vu » fait inmanquablement son œuvre et contraint la littérature à négocier avec lui. C'est ainsi que la référence cinématographique en vient à se substituer à ce qu'un récit traditionnel aurait auparavant traité par des moyens narrativo-descriptifs classiques : succession d'actions ou expansion lexicale d'un thème, pour reprendre la définition de la description selon Philippe Hamon. Pascal Mougin remarque que cette problématique affectait déjà la poétique de Claude Simon :

L'image aligne la fiction sur des représentations déjà constituées dans l'encyclopédie. Il n'est pas surprenant, dans ces conditions, que les comparants sollicités soient justement des images, au sens plastique du mot : tableaux, films, photographies, toute forme d'icône déposée dans le savoir. Une des singularités de l'image simonienne tient dans le fait que l'image, stylistiquement parlant, est une image, matériellement parlant.²

Cela est révélateur d'un cadre de pensée commun entre le Nouveau Roman tel que Claude Simon a pu l'incarner et la littérature contemporaine, à savoir une conviction profonde selon laquelle aucune représentation du monde ne s'impose comme originale ; toute vue est en fait une « re-vue » ; Pascal Mougin repère cette conception des choses chez l'auteur de *Triptyque*, mais le propos vaut pleinement pour la littérature française des trente dernières années :

Il n'est rien, pour le sujet simonien comme pour tout sujet empirique, qui ne soit perçu selon le crible du déjà vu, cette grille faite des images innombrables déposées par les perceptions antérieures et qui constituent les repères, sans cesse retouchés et augmentés, à

de 1971) ; « Tu sais que tu as quelque chose de Robert Redford ? – Berkh, murmura Gerfaut. (En effet, il avait un petit quelque chose de Robert Redford. Mais, comme beaucoup d'hommes, il n'aimait pas Robert Redford.) » (*Ibid.*, p. 772) ; « Pas follement polonais, comme allure, plutôt pied-noir, une carrure à la Robert Mitchum et l'estomac aussi, dilaté. » (*Ibid.*, p. 780).

¹ Nous renvoyons à son célèbre article « Un discours contraint », in *Littérature et réalité*, art. cit.

² Pascal Mougin, *L'Effet d'image. Essai sur Claude Simon*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 99.

l'aune desquels toute perception nouvelle est appréhendée, toute grandeur naturelle circonscrite, assimilée à une autre – ou manquée. La comparaison porte ainsi à l'explicite le phénomène de la reconnaissance : du côté du comparé se trouve l'objet perçu, du côté du comparant ce à quoi il faut le rapporter pour le reconnaître.¹

Néanmoins, là où l'auteur de *Triptyque* multipliait les couches référentielles pour aboutir au feuilletage presque infini d'une représentation généralisée, les écrivains contemporains en font un usage plus repérable et délimitable – par lequel la référence retrouve une saillance spécifique –, qui cherche moins à mettre en crise la fiction qu'à créer un pont culturel avec le lecteur, même si ce pont n'est pas sans embûches.

1. Portrait du personnage littéraire en acteur de cinéma

Le cas de figure le plus récurrent concerne les portraits des personnages des récits, qui convoquent un acteur ou une actrice en guise de comparant. La référence peut renvoyer à un ensemble de figures sans nomination précise, à la manière d'une suggestion large : nous pensons à Marin dans *L'Absolue perfection du crime*, « adossé au mur et le visage clair d'une star de cinéma »², ou à la sculpturale Cléopâtre dans *Les Atomiques*, qui « avait une plastique de hardeuse, c'est-à-dire avant tout une plastique »³. Mais la référence est souvent beaucoup plus précise et achevée, en renvoyant à un ou plusieurs comédiens dont le nom est explicitement cité. La narratrice de *L'Amour, roman* de Camille Laurens dit de son père qu'il « avait en effet un faux air de Tyrone Power, avec un soupçon de ténèbres à la Rudolph Valentino, et peut-être aussi un petit quelque chose de Sean Connery dans *Dr No*, 1962. »⁴ Égrenant les souvenirs de son voyage d'études aux États-Unis, Martin Winckler évoque deux amis étudiants américains sous ces termes : « Bruce Southworth me fait penser à la fois à Oscar Wilde et à Orson Welles », « Jim Langseth, c'est autre chose. [...] Pensez à l'acteur William Hurt dans *The Accidental Tourist*, mais sans la tristesse. Jim lui ressemble non seulement physiquement mais par la posture, les gestes, l'attitude, la manière de se déplacer. »⁵ Dans *Lily et Braine* de Christian Gailly, la belle et énigmatique Rose Braxton rappelle aux autres personnages du roman l'actrice Lana Turner, spécialisée

¹ *Ibid.*, p. 61.

² Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, *op. cit.*, p. 101.

³ Éric Laurent, *Les Atomiques*, *op. cit.*, p. 113.

⁴ Camille Laurens, *L'Amour, roman*, *op. cit.*, p. 126.

⁵ Martin Winckler, *Légendes*, *op. cit.*, p. 405-406.

dans les rôles de blonde sulfureuse¹. Jean Rouaud est familier de ce procédé, le plus souvent dans une visée humoristique : tel personnage du *Monde à peu près* a « un faux air de Stan Laurel », tel autre se distingue par « un haut de crâne à la Boris Karloff » ; un troisième, roide cadavre auquel on accorde une veillée funèbre, déclenche l'hilarité de la mère par sa ressemblance avec « Oliver Hardy »². Les exemples abondent également dans les romans de Jean Echenoz : « son visage rappelait celui de l'acteur de cinéma Zero Mostel »³, « Elle ressemblait à Dorothy Gish, la sœur de Lilian »⁴, « elle était coiffée comme Angie Dickinson dans *Point Blank* »⁵, « la supérieure ressemblait à Edwige Feuillère »⁶ ; comme nous le verrons, la comparaison est souvent accompagnée chez cet auteur d'une modalisation humoristique qui fait légèrement dysfonctionner son mécanisme et égare quelque peu le lecteur : « Mac Gregor ressemblait, disons, à Gary Cooper, et Forsythe plutôt à Franchot Tone »⁷, « cette dame qui ressemblait pas mal à Orane Demazis »⁸. Sosies et doubles peuplent ainsi un univers de *semblance*, envahis par les images et – plus précisément – par les représentations dont on le recouvre continûment. Dans *Un pedigree*, Patrick Modiano décrit la nouvelle compagne de son père comme « une Italienne très nerveuse, de vingt ans plus jeune que lui, les cheveux jaune paille et l'allure d'une fausse Mylène Demongeot »⁹. Dans la suite du récit, cette femme haïe par le narrateur ne sera d'ailleurs pas nommée autrement et restera à jamais « la fausse Mylène Demongeot »¹⁰ ; l'expression, initialement descriptive, devient un sobriquet à valeur doublement péjorative : privant la jeune femme de sa véritable identité, elle en fait *a fortiori* une mauvaise doublure, ersatz d'une actrice populaire des années 1960. Au-delà de son aspect pragmatique pour le lecteur (se figurer dans les grandes lignes son physique), la référence cinématographique se constitue ici comme un déni symbolique, refusant de considérer cette femme pour elle-même et – pour pasticher Platon – l'éloignant de deux

¹ « Elle n'aspirait que deux ou trois bouffées. Braine n'avait vu ça qu'au cinéma. Lana Turner le faisait très bien. », « [...] elle respira comme Lana Turner [...] » (Christian Gailly, *Lily et Braine*, Paris, Minuit, 2010, p. 83 et p. 173).

² Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, *op. cit.*, respectivement p. 40, p. 80 et p. 97.

³ Jean Echenoz, *Un an*, Paris, Minuit, 1997, p. 84.

⁴ Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, *op. cit.*, p. 21.

⁵ Jean Echenoz, *Cherokee*, *op. cit.*, p. 59.

⁶ *Ibid.*, p. 144.

⁷ *Ibid.*, p. 33. Nous soulignons.

⁸ Jean Echenoz, *Lac*, *op. cit.*, p. 148. Nous soulignons. Orane Demazis est à nouveau convoquée comme comparant dans les premières pages de *Ravel* : « Hélène est une assez jolie femme qui pourrait ressembler un peu à Orane Demazis pour ceux qui se souviennent d'elle [...] » (Paris, Minuit, 2006, p. 10).

⁹ Patrick Modiano, *Un pedigree*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 [2005], p. 73.

¹⁰ *Ibid.*, p. 77, 87, 92, 101, 104, 105, 125. La « fausse Mylène Demongeot » était déjà subrepticement présente sous cette appellation dans *Dora Bruder* (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1997], p. 68-69).

degrés de la réalité : condamnée à n'être qu'un rôle, une actrice, elle n'en est même qu'un piètre simulacre (« fausse »).

Mais la référence à fonction comparative n'est pas nécessairement marquée par un point de vue axiologique. En témoigne, dans *Du plus loin de l'oubli* de Modiano, une scène au cours de laquelle le narrateur rencontre à Londres un aspirant cinéaste nommé Michael Savoundra ; le savoir cinématographique induit un réflexe analogique de la pensée, rendu mimétiquement par la brièveté syntaxique : « Lui, je lui trouvais une ressemblance avec un acteur américain dont je cherchais le nom. Mais oui. Joseph Cotten. »¹ En témoigne également, à nouveau dans *Un pedigree*, cette brève allusion à l'un des amis d'Albert Modiano : « Un homme que mon père appelait toujours par son nom de famille : Rosen (ou Rozen). Ce Rosen (ou Rozen) était le sosie de l'acteur David Niven. »² Le personnage en question est mystérieux et reste à l'état de silhouette (il n'est question de lui qu'à cette occasion) : énigmatique, sans nom certain, l'unique élément qui revient à la mémoire du narrateur est cette ressemblance physique parfaite avec le célèbre acteur anglais, comme si la seule chose qui pouvait faire trace dans le récit ou dans la mémoire était justement cette référence, en vertu de sa dimension marquante et partageable. Elle permet paradoxalement, en dépit de son extrême brièveté, de donner au lecteur la possibilité de l'incarner. Par un reversement étonnant, ce ne sont pas les personnages du récit, mais les lecteurs et le narrateur qui sont décrits par une référence dans *Western* : « [...] nous qui ressemblons un peu là-dedans à Spencer Tracy dans *Un homme est passé – Bad Day at Blackrock* –, avec nos vestons décalés en paysages westerniens »³. Au sein d'un univers romanesque issu du western, et à la faveur d'une forme de métalepse, narrateur et destinataires du XXI^e siècle sont plaisamment incarnés en figurants anachroniques, à la manière de Tracy dans le film de John Sturges, se rendant en 1945 dans un village en plein désert de l'Arizona qui semble figé dans le siècle précédent. Dans *Des éclairs*, le dernier volet de sa trilogie biographique, Jean Echenoz souligne, à l'occasion d'un passage à la forte dimension métanarrative, ce rôle désormais capital du cinéma dans notre manière de désigner, d'appréhender et de décrire les choses :

Comme c'est l'époque où le cinéma commence et où, phénomène inconnu à ce jour, vont apparaître les premières stars, autant nous servir d'elles pour décrire sommairement les

¹ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1996], p. 109. Notons que le narrateur utilisera cette ressemblance lorsqu'il cherchera Savoundra dans son quartier londonien, preuve s'il en est du caractère commun de ces références cinématographiques : « Il connaissait vaguement Savoundra de vue. Oui, un blond qui ressemblait à Joseph Cotten. » (*Ibid.*, p. 131).

² Patrick Modiano, *Un pedigree*, *op. cit.*, p. 50.

³ Christine Montalbetti, *Western*, *op. cit.*, p. 63-64.

Axelrod. Grand quoique souple, sec mais souriant, Norman rappelle un petit peu Lionel Barrymore cependant qu'Ethel, silencieuse et rêveuse, a quelque chose de Pearl White dans le regard et, dans le sourire, un mélange des sœurs Gish, Lilian et Dorothy.¹

Les outils qui permettent de représenter le monde ne proviennent plus seulement du dictionnaire, mais également de la mémoire visuelle collective et – au sein de celle-ci – des images iconisées du cinéma. En procédant à un anachronisme volontaire (décrire des personnages du tout début du XX^e siècle à travers de célèbres visages qui n'apparaîtront que bien des années plus tard), le narrateur ne fait que souligner cette mutation des paradigmes descriptifs, par une sorte de prolepse métaréflexive. Les noms de stars et les visages auxquels ils renvoient inmanquablement remplacent ou complètent à l'occasion le traditionnel lexique nominatif et adjectival. Cette référentialité narrativo-descriptive est également mise en scène dans *Clara Stern* d'Éric Laurent. Lorsque le narrateur tombe pour la première fois en arrêt face à Clara Stern, il décrit sa beauté par un curieux alliage entre références cinématographiques et picturales :

[...] la prime réflexion que m'inspira sa personne portait sur les similitudes qu'entretenait son visage avec ceux des actrices Cameron Diaz et Uma Thurman, dont il me semblait de façon saisissante présenter la synthèse parfaite, y ajoutant le charme vénéux et la morbidesse étiologique des figures féminines de Stuck et de Rossetti, voire de Cabanel.²

Le texte joue ironiquement avec les attendus de la scène de première vue, étudiée par Jean Rousset. Le portrait fait appel à deux extrêmes du champ culturel, le populaire le plus trivial (représenté par les deux actrices hollywoodiennes) et le savant le plus pointu (les peintres symbolistes), emblématisant la diversité et la non-hiérarchisation des sources propres à une grande part de la littérature contemporaine. La réponse de Clara Stern à ces comparaisons est éloquente : « Si le rapprochement avec Stuck, Rossetti et Cabanel est, je vous le concède, tout à fait inédit, vous n'êtes en revanche pas très original pour le reste, me répliqua-t-elle. On m'a en effet, toutes proportions gardées, bien évidemment, comparée très souvent aux deux actrices que vous m'avez nommées. »³ L'étonnant appariement culturel est à nouveau séparé. Si la référence savante est littéralement inouïe, la référence cinématographique est, par contre, éculée : les *topoi* iconiques viennent désormais du cinéma (nous pourrions y lire un renversement par rapport à l'hégémonie des comparaisons picturales dans les romans du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle). Clara Stern pointe implicitement l'uniformisation et la massification des nouveaux repères descriptifs : le « déjà-vu » se traduit pour elle par un « déjà-entendu ». Les regards

¹ Jean Echenoz, *Des éclairs*, Paris, Minuit, 2010, p. 57.

² Éric Laurent, *Clara Stern*, Paris, Minuit, 2005, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 37.

obéissent en grande partie aux mêmes convergences et aux mêmes réflexes et nos lectures du monde se ressemblent en conséquence.

2. Des comparaisons sur un air de « déjà-vu »

La référence à fonction descriptive ne se limite pas aux portraits ; nous en trouvons des exemples qui décrivent une ambiance, un décor, une situation, etc. Elle se présente comme « une source de suggestions »¹, plus ou moins précise. Le procédé peut être employé sous un angle sérieux, convoquant là encore l'encyclopédie du lecteur pour définir un horizon de représentation partagé et aider à la lisibilité (voire à la visualisation mentale) de l'ensemble. Dans *Prolongations* d'Alain Fleischer, la ville de Kaliningrad est évoquée comme « une réalité plate, sans relief, sans contraste, comme ces décors de téléfilms où tout doit être visible dans une lumière égale, avec la consigne donnée au directeur de la photographie de "tout arroser", comme on dit, pour que le spectateur n'éprouve aucune difficulté, aucun manque, aucune fatigue, aucune frustration. »² L'allusion est cette fois d'ordre technique et fonctionne comme une comparaison doublée d'une métaphore ; à ce titre, elle fait plus qu'indiquer une ambiance : elle fait de cette ville un décor qu'on ne peut véritablement habiter. Plus tôt dans le même roman, le narrateur décrit sa rencontre épiphanique avec une jeune serveuse de taverne, Stasya : « cette fille d'une vingtaine d'années, dans ce décor d'un gothique rustique et sombre [...] m'avait produit l'effet d'une apparition lumineuse, comme dans un de ces films où un rôle à première vue secondaire est tenu par une star, ce qui révèle aussitôt que la modestie du personnage n'est qu'un trompe-l'œil [...] »³. L'allusion repose clairement sur l'hypothèse d'un effet de réception commune, le narrateur supposant que son expérience spectatorielle personnelle est généralisable. Elle renvoie ici autant à un ensemble d'images qu'aux impressions que ces dernières nous laissent.

Le même procédé peut également s'inscrire dans une poétique ludique, qui va de l'humour à l'ironie en passant par le simple clin d'œil ou le loufoque. Ainsi, dans *Les Atomiques*, lorsqu'Atom Pexoto et Cléopâtre traversent le Montana, ils remarquent « deux

¹ Gianfranco Rubino, « La médiation de l'image : Didier Daeninckx », in Matteo Majorano (dir.), *La Caméra des mots*, op. cit., p. 40.

² Alain Fleischer, *Prolongations*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2008, p. 322.

³ *Ibid.*, p. 18-19. Nous retrouvons, conjugué à la comparaison intersémiotique, le *topos* littéraire de l'apparition amoureuse, emblématisée par Flaubert et analysée par Jean Rousset. C'est à nouveau un cumul intertextuel et intersémiotique qui se déroule ici, la traditionnelle scène « de première vue » appelant à la fois la littérature et le cinéma – ce dernier étant convoqué sous forme de schème comparatif.

maisons anciennes, post-westerniennes »¹ – le néologisme adjectival n'est pas sans ironie quant à la réalité décrite. Les paysages dans lesquels erre Victoire, la protagoniste de *Un an* de Jean Echenoz, sont figurés par le biais de descriptions cinématographiques qui mettent l'accent sur leur tristesse, leur pauvreté esthétique et leur manque d'intérêt :

Le ciel consistait en un nuage uniforme où, figurants sous-payés, croisaient sans conviction d'anonymes oiseaux noirs [...].²

Hors saison, certains jours, Mimizan-Plage, le ciel pâle et le silence y forgeaient une ambiance déprimante de vieux film d'avant-garde revu après sa date de péremption.³

Le comique de cette dernière citation repose sur le caractère incongru de la comparaison qui, associant étonnamment un lieu touristique en morte saison et une œuvre filmique avant-gardiste, a la particularité de « trivialisier » le comparant et non le comparé⁴. Dans *Le Port intérieur*, c'est l'un des personnages qui opère la comparaison, réclamant la connivence encyclopédique de son interlocuteur (et, par ricochet, celle du lecteur), avec un certain dilettantisme néanmoins : « On dirait un décor pour un film historique, dit Kotter. Drapeaux autour d'un camp militaire chinois, vous voyez ? Pendant les Trois Royaumes, hein ? »⁵. Elle peut même excéder les vraisemblances chronologiques de l'intrigue en intervenant dans des récits historiques, manifestant l'autonomie de la voix narrative contemporaine par rapport à son sujet, ainsi que sa capacité de libre relecture ; nous pensons par exemple à ce court extrait de *Cet homme-là...*, récit de la vie de Jésus revue par Tanguy Viel, qui se situe juste avant la Cène :

Alors avant que la nuit tombe Jésus confia discrètement à Pierre et Jean, comme s'il délivrait un code à deux agents secrets : Quand vous serez entrés en ville, vous rencontrerez un homme portant une cruche d'eau, suivez-le et entrez dans la maison où il rentrera.

Les deux apôtres s'exécutèrent, ils entrèrent dans la ville à l'heure où la chaleur décroît, et effectivement virent un homme avec une cruche d'eau, qu'ils suivirent. Celui-là sans un mot ni regard, comme si lui aussi figurait dans un film d'espionnage, continuait sa route l'air de rien, alors ils surent d'autant plus que c'était lui, à cause de sa discrétion acharnée.⁶

En dépit de son apparition incongrue et anachronique, le cinéma s'impose comme une grille de lecture pertinente pour ce passage à forte dimension dramatique ; au sein d'un ouvrage lui-même distancié et souvent ironique, il vient ressaisir avec originalité les

¹ Éric Laurent, *Les Atomiques*, op. cit., p. 122.

² Jean Echenoz, *Un an*, op. cit., p. 12.

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ Peut-être faut-il lire ici un discret coup de griffe d'Echenoz vis-à-vis des pratiques avant-gardistes qui, voulant innover, faire table rase et marquer à jamais l'histoire de l'art, ont en réalité une durée de vie et d'influence aussi courte qu'une saison touristique !

⁵ Antoine Volodine, *Le Port intérieur*, op. cit., p. 197.

⁶ Tanguy Viel, *Cet homme-là...*, Paris, Desclée de Brouwer, 2009, p. 77-78.

épisodes – *a priori* intangibles – de la vie du Christ, à travers des représentations contemporaines et évocatrices.

Plus généralement, la référence cinématographique peut décrire la situation psychologique d'un personnage, comme c'est le cas de la narratrice de *L'Amour, roman* qui résume ainsi ses bouillonnements intérieurs et l'aspect contradictoire de ses aspirations : « [...] j'étais à moi seule comme une usine à plein régime, une sorte de cinéma permanent qui passerait alternativement du Rohmer et du X »¹ ; l'alliance surprenante – car antithétique – du cinéma pornographique et des fables morales rohmériennes cherche à peindre la polarité qui affecte la narratrice, entre volonté d'intellection et de verbalisation complexes des sentiments et désirs charnels puissants. L'encyclopédie du lecteur décode l'aspect contrastif de la référence et en déduit un savoir sur ce moment précis du récit. Un même recours aux codes cinématographiques connus se lit dans *La Moustache* d'Emmanuel Carrère, au moment où le protagoniste, se croyant persécuté par sa compagne et ses proches, fuit brusquement de son foyer : « Il ferma les yeux un instant, pour se concentrer, avec l'impression d'être dans un film de guerre, sur le point de quitter un abri pour s'élancer en terrain découvert, sous une rafale de balles. »² C'est significativement que le narrateur, dont les proches comme le lecteur suspectent la paranoïa, fait appel à une *fabula* cinématographique typique pour décrire son isolement :

Seulement l'ordre du monde avait subi un dérèglement à la fois abominable et discret, passé inaperçu de tous sauf de lui, ce qui le plaçait dans la situation du seul témoin d'un crime, qu'il faut par conséquence abattre.³

Le passage, en focalisation interne, montre que le personnage calque son raisonnement logique sur un schéma fictionnel stéréotypé, très récurrent dans le cinéma américain (le témoin persécuté que personne ne croit et que l'on veut supprimer). L'indécidabilité du récit conduit le lecteur à hésiter sur le sens à donner à cette référence : reprise stricte d'une configuration connue qui investit le « réel », ou bien preuve que l'esprit du personnage a bien sombré dans le contrefactuel, prenant ici les apparences de la fiction cinématographique. Quelque temps plus tard, il se retrouve à Hong-Kong, seul et désorienté, passant ses journées à faire des allers-retours sur un ferry entre deux îles de la métropole. Son indécision et le caractère absurde de sa situation sont traduits simultanément par une comparaison avec une scène burlesque de Chaplin :

¹ Camille Laurens, *L'Amour, roman, op. cit.*, p. 217.

² Emmanuel Carrère, *La Moustache*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005 [P.O.L, 1986], p. 116.

³ *Ibid.*, p. 145. Nous reviendrons sur ce passage dans le chapitre suivant.

Mais il ne pouvait pas passer le reste de sa vie sur le ferry reliant Kowloon à Hong-Kong, s'arrêter là, sur cette image, comme s'arrête le film où Charlot, poursuivi par les flics de deux états mitoyens, sautille éternellement, les pieds en canard de chaque côté de la frontière. Après cette image, il y a un fondu au noir, puis le mot fin s'inscrit sur l'écran, et il n'existe pas, dans la vie, d'équivalent à cette fin suspendue.¹

La comparaison est évocatrice par sa dualité même : certes elle figure par analogie la position « géographiquement » comme psychologiquement intenable du personnage ; mais le rapprochement a une limite, dans la mesure où l'univers malléable et délirant du cinéma burlesque autorise des invraisemblances – ici le sautellement éternel de Charlot – que le monde factuel ne connaît pas. La pertinence de la référence à cette scène de Chaplin est en partie invalidée, mais c'est justement dans cet accroc qu'elle prend sa signification profonde. Dans *Légendes*, lors d'un récent retour aux États-Unis, Martin Winckler raconte comment, bien des années après l'avoir connue, il n'a pas osé sonner à la porte de Cherie, la jeune fille dont il s'était épris lors de son séjour universitaire de l'autre côté de l'Atlantique :

[...] j'ai poussé jusqu'à la maison de Cherie. Je me suis garé. Je suis descendu de voiture. J'ai verrouillé les portes et j'ai pensé aux scènes de ce genre qu'on voit dans les films – une main sonne, un visage apparaît à la double porte, un sourire incrédule s'esquisse sur la bouche d'où jaillit un cri de joie ou de reconnaissance...²

La référence est de l'ordre de la suggestion et renvoie à un type de scène que le narrateur, Marc Zaffran, postule comme reconnaissable par tous. La comparaison référentielle porte sur une péripétie entière et non sur un portrait ou un décor. Nous notons que l'image cinématographique s'impose à l'esprit de Marc au moment même où il vit la situation ; le cinéma révèle son pouvoir de connexion, il crée du « déjà-vu » en redoublant, plus ou moins fréquemment, le monde réel. Cela est particulièrement vrai pour les scènes à forte intensité dramatique, comme c'est le cas ici ou comme cela l'était pour la rencontre avec Stasya dans *Prolongations* d'Alain Fleischer : par son efficacité narrative et sa prédilection pour de tels climax émotionnels, le cinéma se pose désormais en comparant naturel dans la relation écrite de ces moments spécifiques. La référence fonctionne comme un miroir descriptif dans lequel se reflète l'action, ce qui permet au lecteur d'en saisir pleinement la tension.

Pourtant, cette relation est parfois mise à mal par l'inadéquation entre la scène de film convoquée comme comparant et le réel. Dans les lignes qui suivent l'extrait précédent, Martin Winckler écrit : « Je n'ai pas traversé la pelouse, je n'ai pas sonné. Je

¹ *Ibid.*, p. 139.

² Martin Winckler, *Légendes*, *op. cit.*, p. 450.

suis remonté en voiture et je suis reparti. »¹ La comparaison n'est pas allée à son terme ; la référentialité narrative a rencontré une limite. Il semble justement que, s'il use très fréquemment de tels comparants filmiques, le récit contemporain aime à en problématiser le fonctionnement et la portée, et cela de multiples façons.

3. Grincements et risques référentiels

Tout d'abord, malgré sa nature massivement partagée, une telle modalité référentielle comporte parfois un risque que nous avons déjà pointé : celui d'échapper à la compréhension du lecteur, dans le cas où elle n'appartiendrait pas à sa compétence culturelle personnelle. Dans cette hypothèse, le court-circuit descriptif ou narratif, bien loin de représenter un gain en termes de pouvoir figuratif, constitue une opacité qui fait trébucher le mouvement de la lecture et rompt ponctuellement l'immersion mentale et imaginaire dans le récit. La littérature contemporaine confère à ces courts-circuits référentiels une ambivalence qu'il est important de maintenir : lisible et éclairante pour les initiés, sa compréhension peut demeurer latente ou différée pour qui ne la saisit pas. À ce titre, la référence ne fonctionne pas exactement comme le mot rare ou le lexique spécialisé du texte réaliste. Dans ce dernier, le terme savant se présente comme tel ; le lecteur sait qu'il a affaire à un vocabulaire non commun, auquel il n'a pas accès le reste du temps ; le narrateur fait au passage la démonstration implicite de sa propre connaissance et de son savoir encyclopédique sur le monde, et le lecteur enrichit le sien. Certes la référence cinématographique est souvent plus accessible pour le lecteur modèle impliqué par le texte (dans la plupart des cas, celui-ci a plus de chances de connaître une actrice ou un film qu'il n'en a de posséder tel ou tel mot de vocabulaire ultra-spécialisé) – la sphère culturelle convoquée n'est pas la même, symboliquement parlant (même si, bien sûr, des différences subsistent – une référence au couple Straub-Huillet ou à Rohmer est moins partagée qu'une référence à *James Bond*). Néanmoins, revers pernicieux de la médaille, sa non-compréhension s'en ressent comme plus vive, d'autant plus que sa brièveté et la fréquente absence d'indices co-textuels peuvent déstabiliser – nouvelle forme de déstabilisation douce de la lecture, chère aux textes contemporains. La référence filmique comme court-circuit descriptif joue sur une ambivalence entre le connu et l'inconnu, ou plus précisément le « reconnu » et l'inconnu : plaisir risqué et ambigu de la reconnaissance. Lorsque la

¹ *Ibid.*, p. 450.

narratrice de *L'Avenir* de Camille Laurens rencontre, lors du tournage d'un film tiré de son propre livre, l'assistante du réalisateur, elle la décrit en ces termes *a priori* énigmatiques pour quiconque ne détient pas la clef culturelle en question : « [...] en tout cas elle faisait à coup sûr partie de l'équipe : elle pourrait tourner dans *Super-Vixens*. »¹ La description est pour le moins laconique, porteuse d'un sous-entendu à décrypter. Mais si l'on sait – ou si l'on apprend – que *Super-Vixens* est un des films-phares du cinéaste américain de séries B Russ Meyer, obsédé par les actrices à la poitrine gigantesque, alors la double allusion de la phrase s'éclaircit : l'assistante est une femme extrêmement plantureuse, vraisemblablement embauchée pour cette raison sur un tournage dont les coulisses laissent large place à la débauche ! Camille Laurens joue parfaitement sur l'ambiguïté de la référence filmique ; elle réclame une connivence culturelle qui permet d'en saisir la portée tout à la fois narrative (en termes informationnels) et humoristique. Elle évite une traditionnelle (et, ici, triviale) description physique tout en renforçant la dimension ironique. Le cinéma est bien ici une « banque de données », mais dans laquelle la littérature puise pour construire des effets de lecture multiples. Si les récits contemporains apparaissent comme ultra-référencés – notamment sur le plan cinématographique –, ils n'en demandent pas moins une permanente activité de déchiffrement et de compréhension. La référence ne se présente pas comme un simple affichage, pure citation autotélique ou démonstration intellectuelle ; elle a souvent un rôle textuel spécifique, qu'il s'agit de déchiffrer.

De façon plus radicale encore, Antoine Volodine remet en cause la lisibilité référentielle. Dans *Écrivains*, nous relevons un exemple où celle-ci est inventée de toutes pièces, alors qu'elle fait généralement appel à un hors-texte réel et connu (y compris en régime fictionnel) :

Elle s'appelle Linda Woo. Si on veut se représenter sa tête et son apparence, on peut penser à un film du cinéma de Hong Kong. Elle ressemble à Dora Kwok dans *Lonely Dragons*.²

À notre connaissance, il n'existe aucun film s'intitulant *Lonely Dragons* ni aucune actrice se nommant Dora Kwok : la référence est ici imaginaire, potentiellement trompeuse pour le lecteur habitué à des repères existants. Nous assistons à un processus complexe dans lequel c'est la dimension connotative de la notation (l'onomastique éminemment hongkongaise, renvoyant à un territoire cinématographique de plus en plus connu en Occident) qui l'emporte sur sa véridicité. Si le lecteur peut sans mal se représenter un certain type de femme grâce à cette indication, il n'en demeure pas moins que le pacte

¹ Camille Laurens, *L'Avenir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000 [P.O.L, 1998], p. 81.

² Antoine Volodine, *Écrivains*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2010, p. 29.

implicite qui porte traditionnellement la comparaison référencée est ici mis à mal. Chez Volodine, cette dernière n'échappe pas au mouvement général de création fictionnelle d'un monde post-exotique, dans lequel notre réalité commune est majoritairement présente à travers des déplacements figuratifs, métaphoriques ou allégoriques¹.

Dans d'autres cas, plus retors, la référence se fait piégeuse et déstabilise le lecteur. Jean Echenoz aime à problématiser cette référentialité descriptive, comme en témoigne cette citation extraite de *L'Équipée malaise* : « Posté derrière une fourgonnette, le jeune homme surveillait Paul froidement. C'était un petit jeune homme frêle et qui ne souriait jamais, un petit jeune homme qui ne rappelait personne sauf peut-être Elisha Cook Jr à ses débuts. »² Proposer comme référence comparative un acteur américain spécialisé dans les seconds rôles pendant les années 1940-1950, en en restreignant la portée par une subtilité supplémentaire (« à ses débuts ») et par un modalisateur (« peut-être »), révèle un jeu retors de la part du narrateur. Cela semble traduire l'embarras de l'instance narrative face à un personnage qui, précisément, « ne rappelait personne » : c'est donc avec peine, en cherchant dans les recoins les plus confidentiels de la mémoire cinéphilique mondiale, qu'un comparant est trouvé. La plupart des lecteurs ne décodent pas ce renvoi, perceptible seulement par quelques *happy few* cinéphiles, et cela malgré sa justesse (Elisha Cook Jr était surtout connu pour ne jamais sourire à l'écran, comme c'est le cas pour le personnage de Toon ici décrit). La référence est à nouveau ambivalente : à la fois pertinente et cryptée. Le narrateur s'inclut dans une communauté cinéphilique restreinte, spécialiste des films noirs de l'âge d'or hollywoodien, en faisant montre de sa culture aigüe dans ce domaine ; il affirme ainsi une supériorité cognitive sur la majorité de ses lecteurs et

¹ Cela n'est pas toujours le cas : dans le même ouvrage, les noms de Bergman, Tarkovski, Murnau, etc. apparaissent en tant que tels, dans des références précises et avérées (*Ibid.*, p. 139-140). La psychiatre Maggie Yeung dans *Songes de Mevlido* est comparée explicitement à l'actrice « réelle » Maggie Cheung, ce que la quasi similitude entre les deux noms soulignait déjà (« Deux ou trois siècles auparavant, au temps où existait encore la première Chine populaire, elle aurait pu figurer sur les affiches des films de Hong Kong, à côté de Maggie Cheung, par exemple, autre Maggie. Elle avait ce genre de beauté. » (*Songes de Mevlido*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2007, p. 79).

² Jean Echenoz, *L'Équipée malaise*, *op. cit.*, p. 40. Le méconnu Elisha Cook Jr refait apparition dans *Des éclairs*, pour servir de comparant à Angus Napier (« dont la petite taille et le visage apeuré rappellent, quant à lui, certains traits d'Elisha Cook qui commencera sa carrière bien plus tard. » *Op. cit.*, p. 57 ; voir également p. 65). Une même référence cinématographique vient décrire deux personnages différents, dans deux livres différents, Toon et Napier, dans la mesure où ceux-ci semblent appartenir, d'un livre à l'autre, au même type conventionnel : celui du petit homme fourbe. La stéréotypie des personnages romanesques trouve donc significativement une résonance dans la stéréotypie des rôles cinématographiques (l'une des caractéristiques des acteurs hollywoodiens résidait dans l'*emploi* qu'on leur attribuait presque invariablement d'un film à l'autre et qui les cataloguait). Remarquons enfin que ce retour des références d'un roman à l'autre (Elisha Cook, les sœurs Gish, Orane Demazis...) constitue l'écho, sur le plan référentiel, du retour des mêmes personnages romanesques (Béliard, Victoire...). Selon un procédé éprouvé par Balzac et sa *Comédie humaine*, l'univers d'Echenoz s'inscrit dans une cohérence diégétique forte, mais une cohérence joueuse.

sa maîtrise d'un univers hautement référencé. C'est une nonchalance similaire que l'on note au début de *Ravel*, au sujet du personnage d'Hélène :

Hélène est une assez jolie femme qui pourrait ressembler un peu à Orane Demazis, pour ceux qui se souviennent d'elle, mais dans ces années-là pas mal de femmes peuvent avoir un petit quelque chose d'Orane Demazis.¹

À peine proposée, la référence est mise à distance par une double modalisation, verbale (« pourrait ») et adverbiale (« un peu »), qui montre que le narrateur est lui-même dubitatif par rapport à sa propre comparaison ! L'érudition nécessaire à sa compréhension (à cause de son ancienneté) et finalement sa non pertinence distinctive (« dans ces années-là pas mal de femmes peuvent avoir un petit quelque chose d'Orane Demazis ») achèvent d'invalider en grande part la précision de cette description. Le narrateur met en scène les aléas de sa propre parole et exerce son autorité narrative avec détachement et flegme. Dans un autre registre, *Le Méridien de Greenwich* fait la description suivante d'une fusillade : « La rafale avait barré la porte dans sa largeur d'une série d'impacts en ligne pointillée, comme dans un plan célèbre d'un film célèbre, mais personne n'eut le temps d'opérer ce rapprochement contingent. »² Le narrateur ne prend même pas la peine de donner la référence cinématographique précise, cette fois à cause de son inutilité même : il la traite ironiquement comme une sorte de gratuité narrative superfétatoire et creuse ainsi la distance entre ses propres préoccupations – celles d'un esthète cinéphile – et le monde diégétique qu'il met en scène – monde de violence soudaine et tragique. À la raréfaction référentielle fait écho l'excès : dans *Cherokee*, on croise une femme décrite « comme le portrait-robot établi par un homme qui voudrait décrire à la fois Michèle Morgan et Grace Kelly à cinquante-cinq ans, cet homme étant Walt Disney. »³ La nature loufoque et improbable – littéralement infigurable – de l'assemblage référentiel brouille ce qui aurait pu être, pris indépendamment les uns des autres, des repères clairs pour le lecteur ; le narrateur se joue de ce dernier. Nous serions face à une sorte de version contemporaine de la description de la casquette du petit Charles Bovary – le trop-plein de références tuant l'effet d'image. Ne craignant ni la caricature ni la loufoquerie, Echenoz donne libre cours à un imaginaire de la monstruosité, ici réactualisé par le cinéma et le *cartoon*, qui déréalise avec délectation toute velléité de réalisme dans ce portrait. Suivant une logique capricieuse et perverse, le narrateur serait comme un enfant qui, ayant démembré ses jouets, recomposerait une figure hétéroclite à partir de ces morceaux épars. L'efficacité *a priori* du

¹ Jean Echenoz, *Ravel*, *op. cit.*, p. 10-11.

² Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, *op. cit.*, p. 84-85.

³ Jean Echenoz, *Cherokee*, *op. cit.*, p. 28.

court-circuit descriptif vole alors en éclats, au profit d'une esthétique improbable et irréaliste, qui mine le réalisme attendu des personnages. À travers ces différents exemples, nous observons que l'univers échenozien est peuplé d'êtres vides, « marionnettes en exposition »¹, figurants ou silhouettes de seconde zone sans épaisseur, qui ne sont pas loin de se limiter aux références qui servent à les décrire.

Concernant ces jeux autour de la référence, nous rencontrons un autre exemple plus étonnant encore dans *Au piano* de Jean Echenoz, lorsque le héros, Max, se retrouve dans cette étrange maison de repos « post-mortem », après le meurtre dont il est victime. Deux employés attirent particulièrement son attention en raison de leur ressemblance extraordinaire avec deux acteurs américains célèbres :

[...] une jeune femme au physique à la Doris Day, haute taille, blouse d'infirmière, cheveux clairs tirés et retenus par un fil. Avec la même douceur sans réplique, elle enjoignit à Max de regagner sa chambre. Vous devez rester là, dit-elle d'ailleurs avec la voix de Doris Day, on va venir vous chercher. [...] Réflexion faite, elle ressemblait même furieusement à Doris Day, ce genre de grande femme blonde un peu laitière au visage plein et potelé, grosse poitrine et grand front, pommettes envahissantes, grande bouche à lèvres inférieures excessives produisant un sourire permanent de cheftaine enthousiaste : plus rassurante qu'excitante, elle exhalait la morale stricte et la bonne santé.²

Ce valet de chambre était encore un garçon de grande taille, aux cheveux noirs ondulés et lustrés et au sourire latin, ironique et charmeur à la Dean Martin. Il avait d'ailleurs tout à fait, à y regarder de plus près, le physique de Dean Martin, jusqu'à son allure d'excellent danseur et à ses yeux marrons scintillant de reflets bleus. [...] vous ne seriez pas Dean Martin, par hasard ? Hélas non, Monsieur, répondit le valet en souriant plus martiniennement que jamais, malheureusement pas.³

Echenoz joue ici avec le procédé même de renvoi référentiel. La comparaison descriptive (exprimée par les tournures familières « à la Doris Day » et « à la Dean Martin ») laisse bientôt place à l'évidence : il s'agit bien des deux acteurs en personne. La comparaison se mue en une véritable identification : « C'est frappant comme elle a quelque chose de Doris Day. Mais c'est Doris Day, dit Béliard avec indifférence »⁴, « [...] Dean Martin à l'évidence, Dean Martin bien sûr, c'était non moins indiscutable qu'assez intimidant car Dean Martin, quand même. »⁵ Le lecteur, habitué aux courts-circuits référentiels de la part des narrateurs échenoziens, est ici pris à son propre piège, comme l'est Max lui-même. Le comparant se trouve bien être le comparé ; le récit retourne avec hardiesse ses propres réflexes référentialistes, brouillant les repères entre les images et la

¹ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, op. cit., p. 178.

² Jean Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 91.

³ *Ibid.*, p. 103-104.

⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁵ *Ibid.*, p. 125.

réalité – logique en cela par rapport à l’atmosphère fantastique d’*Au piano* et au fait que plusieurs personnages du roman connaissent une identité fantomatique.

Dans *Les Amants de Marie* de Leslie Kaplan, ce sont les personnages eux-mêmes qui pointent, malgré eux, l’ambivalence référentielle ; en effet, ils sont partagés par leur désir (et leur réflexe) de se décrire les uns les autres grâce à des comparaisons avec des acteurs, mais les noms leur viennent à manquer, la mémoire fait défaut et la description échoue :

Il ressemble un peu à cet acteur, comment s’appelle-t-il, dans ce film, ce film, se dit Marie, comment s’appelle l’acteur, qu’est-ce que j’ai en ce moment avec les noms, il est trop, se disait Marie, le front, la ligne du nez, les yeux un peu rapprochés, ça lui donne un air étonné, l’air, je ne sais pas, un peu perdu, ça c’est l’acteur, se corrigea Marie, je ne crois pas que Max soit perdu, oh là là, pas du tout, se dit Marie, qui se mit à rire toute seule.¹

Cette recherche vaine, qui se solde à la fois par l’échec du personnage et la déception du lecteur, aboutit à ce résultat paradoxal : le comparant, pourtant manquant, remplace le comparé, se substitue à lui ; la mémoire filmique concurrence la perception immédiate. L’hésitation de Marie est emblématique d’une hésitation générale d’une partie du roman contemporain face à la référence : celle qui se joue entre un lexique descriptif traditionnel et un répertoire d’images, le premier s’effaçant au profit du second. Substantifs et adjectifs sont porteurs de notions, actualisées par le texte ; la référence désigne, pour sa part, un modèle précis situé hors du texte, *convoqué* plus qu’actualisé. La narration contemporaine est alors confrontée à une oscillation perpétuelle entre l’efficacité visuelle des représentations qu’elle construit (nous visualisons mieux, mentalement, un personnage si on nous le décrit comme le sosie de Gary Cooper) et le risque permanent d’un recouvrement du monde diégétique du livre par le monde médiatisé du septième art (je ne vois plus que Gary Cooper – le personnage disparaît ou devient une copie de l’original « existant »). Dès son premier roman, Jean Echenoz poussait, non sans malice, cette logique à son terme ; le personnage de Kasper Gutman, à la morphologie « accablante », est ainsi décrit :

Il ressemblait à l’acteur Sydney Greenstreet incarnant, dans une autre histoire, le rôle d’un personnage également et coïncidemment nommé Kasper Gutman. Comme ce dernier, son allure était d’ailleurs empreinte d’un certain sens des apparences.²

¹ Leslie Kaplan, *Les Amants de Marie*, Paris, P.O.L, 2002, p. 21. Nous renvoyons également au passage où Marie fait la connaissance de Jimmy : « – Vous ressemblez à un acteur, dit Marie, un acteur dans un de mes films préférés. Mais là tout de suite je ne me souviens pas. *You look like somebody in a movie.* » (*Ibid.*, p. 61).

² Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, *op. cit.*, p. 154.

La référence porte sur le personnage interprété par l'imposant acteur dans *Le Faucon maltais* (1941) de John Huston. La narration souligne son artificialité et son caractère arbitraire, en assumant une coïncidence invraisemblable (coïncidence plaisamment exhibée par le néologisme adverbial) entre le personnage du roman et le personnage du film, les deux ayant le même physique et portant le même nom. Il est moins question ici d'une comparaison entre fiction romanesque et fiction cinématographique que d'une superposition de l'une sur l'autre ; la référence n'est pas un élément ponctuel de la narration, elle vient affecter celle-ci en profondeur en en déterminant le statut problématique. Elle fait du récit une duplication d'autres récits : récit double d'un monde de doubles, tout en surfaces et « apparences », partagé entre immersion fictionnelle, plaisir référentiel et distanciation incrédule. Les deux extraits suivants du *Feu d'artifice* de Patrick Deville impliquent un questionnement similaire :

Louis s'était coiffé de la casquette en cuir et avait pris [Louise] dans ses bras. Ils rappelaient ainsi Lauren Bacall et Humphrey Bogart dans *Le Port de l'angoisse* de Howard Hawks (*To Have and Have Not*, 1945).

Juliette s'était affalée sur un sofa avec des airs de Carroll Baker dans *Baby Doll* d'Elia Kazan – 1956.¹

La référence est exhibée en tant que référence, présentée comme le ferait un dictionnaire du cinéma (avec titre original anglais, nom du réalisateur et année de réalisation). L'illusion narrative est neutralisée au profit de la notation savante cinéphilique, même si la brièveté de cette anomalie textuelle permet de ne pas la mettre durablement ou définitivement en péril. Le roman ne dissimule pas ses sources culturelles, quitte à souligner l'hétérogénéité des discours qui le composent. Habitué à ce genre de procédés (ses premiers romans fourmillent de noms de chanteurs, de marques célèbres, de titres culturels divers, etc.), Deville fait entrer avec une certaine violence tout un savoir extratextuel dans la sphère fictionnelle, sans gommer leurs frontières respectives. La référence montre sa double face : elle est intégrée au récit en schématisant – en renforçant – une description ou une narration, mais elle conserve une dimension intempestive qui heurte la continuité romanesque. En multipliant les renvois au fond cinématographique commun, une partie des romans d'aujourd'hui ne renonce donc pas à une part des projets critiques des avant-gardes ; mais là encore la déstabilisation du récit n'exclut plus la connivence avec le lecteur. L'ambiguïté des frontières narratives succède à leur brouillage.

¹ Patrick Deville, *Le Feu d'artifice*, Paris, Minuit, 1992, p. 52 et p. 136.

La référence cinématographique comme court-circuit descriptif ou narratif n'est donc pas seulement un moyen d'économiser du texte. Elle est l'un des procédés les plus récurrents dans les narrations contemporaines, que nous retrouvons aussi bien chez ceux que l'on a pu nommer les « impassibles » ou les « minimalistes » des Éditions de Minuit¹ que chez des auteurs n'appartenant pas à ce territoire éditorial (Laurens, Modiano, Fleischer, Winckler, etc.). Elle schématise et concentre certains lieux propres à la narration traditionnelle (notamment les descriptions et les climax dramatiques) en instaurant une connivence avec le lecteur : la narration donne à imaginer à ce dernier, non par l'apport d'informations textuelles qu'elle crée elle-même mais par la suscitation d'une encyclopédie culturelle extratextuelle. Mais ce procédé n'est pas un simple clin d'œil gratuit ; il participe à l'élaboration critique du récit contemporain : d'une part, parfois, en enrayant volontairement le mécanisme référentialiste lui-même, d'autre part en traitant les éléments diégétiques comme un cinéma généralisé, où tout est ressemblance et répétition.

Au terme de ce chapitre, nous nous apercevons que le cinéma est désormais l'un des « grenier(s) »² dans lesquels le récit littéraire contemporain puise, ponctuellement ou continûment. Il y cherche des modèles et des comparants, qui le stimulent et lui proposent intrigues, situations ou personnages. Mais les écritures actuelles ne se contentent pas d'un glanage passif. Elles ressaisissent la matière filmique en la réfléchissant. En cela, la « banque de données cinématographiques » est l'un des lieux où s'origine ce retour critique au récit. Le cinéma rend à une partie de la littérature ses potentialités narratives et romanesques, et celle-ci prolonge ce geste par une reprise problématisée qui lui est propre. Les textes d'Echenoz, Viel, Laurent, etc., sont, à ce titre, objets de plaisir *et* objets de jouissance, pour reprendre la célèbre catégorisation de Roland Barthes :

Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met dans un état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.³

¹ Fieke Schoots fait du « jeu citationnel » (que nous avons préféré appeler « référentiel ») un « procédé minimaliste » par excellence (*Passer en douce à la douane, op. cit.*, p. 62).

² « Ma mémoire des années soixante est comme le grenier de Pithiviers, encombré par des valises empilées, cachées sous des draps, et dont j'ignore le contenu. [...] ce grenier est bourré de choses contradictoires et je m'accroche à toutes. J'ai lu tant de livres, vu tant de films et d'émissions de télévision, entendu, imaginé et traversé tant d'histoires, qu'il est impossible d'en dresser la liste. » (Martin Winckler, *Légendes, op. cit.*, p. 211).

³ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1973, p. 25-26.

Le plaisir de ces textes contemporains vient de leur lien avec la culture populaire, dans laquelle le cinéma a fait une entrée décisive, de l'euphorie narrative retrouvée et de la sollicitation répétée de l'encyclopédie individuelle du lecteur ; mais ce plaisir n'exclut pas la jouissance du questionnement, de la déstabilisation, face à des récits qui reprennent également cette culture sous un angle problématique, ludique ou ironique, qui font grincer le déroulement continu des bobines filmiques sur lesquelles ils faisaient mine de glisser nonchalamment.

CHAPITRE VI. STRUCTURE POUR STRUCTURE ? LE FILM COMME MIROIR DÉFORMANT DU DÉROULEMENT NARRATIF

Nous avons vu que le cinéma constitue, sous des modalités allusives ou référentielles, une somme encyclopédique dans laquelle l'écrivain contemporain n'hésite pas à puiser, à un niveau ponctuel comme macrostructural. Le septième art construit des effets de généricité, véhicule des stéréotypes, permet des comparaisons à fonction descriptive ou commentative ; il relance la narration en lui conférant une épaisseur générique, dramatique et thématique. Pour autant, ces emprunts multiples ne se font pas au premier degré : la banque de données cinématographiques est reprise avec distance ou ironie, dans des jeux réflexifs souvent critiques.

Aux côtés de ces cas de figure, les relations intersémiotiques entre narrations filmiques et narrations littéraires contemporaines se déploient dans une dernière direction, qui n'est ni celle de la seule transposition technique du film vers le texte, ni celle de l'emprunt thématique-générique. Il s'agit de la convocation du cinéma sur un plan métanarratif, en tant qu'élément herméneutique, participant pleinement de « l'ensemble des moyens dont dispose un texte pour assurer *dans son corps même* la désignation de tout ou partie de ses mécanismes constitutifs »¹. Tel film ou tel procédé technique se donne comme un reflet, un écho ou une duplication, à échelle moindre, du déroulement du récit littéraire lui-même. Il se constitue en modèle représentationnel qui renvoie à la structure narrative du texte, en la redoublant et/ou en la synthétisant. Il peut intervenir directement sur le plan de la régie narrative comme il peut être un élément à part entière de la diégèse – élément qui prend alors une fonction métadiscursive. Cette implication intersémiotique du cinéma sur le texte trouve assurément ses racines dans les élaborations narratives complexes et les mises en abyme des premières décennies littéraires du XX^e siècle ; l'un des textes précurseurs est sans doute *Les Faux Monnayeurs* d'André Gide, roman à entrées multiples, réfléchi en son propre sein par le roman que veut écrire Édouard et qui s'intitule lui-même *Les Faux monnayeurs*, et en externe par le *Journal des faux monnayeurs* publié par Gide quelques mois après. Néanmoins, dans ce cas précis, c'est encore le textuel qui

¹ Bernard Magné, « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, Québec, vol. 14, n° 1-2, printemps-été 1986, p. 77.

duplique et commente du textuel. Mais l'image peut aussi jouer ce rôle, comme ont pu le démontrer par la suite Julien Gracq ou, surtout, les Nouveaux Romanciers. Chez ces derniers, nous ne comptons plus les tableaux, photographies, cartes postales, dessins, etc., qui se posent comme des dispositifs métanarratifs. L'œuvre picturale confronte sa propre structure avec celle du récit en train de se déployer. La simultanéité de l'image fixe vient problématiser le mouvement linéaire de la phrase ; ses détails reprennent, schématisent ou reconfigurent ceux de la narration. Nous pouvons penser entre autres au *Vent* de Claude Simon (1957), qui prend pour sous-titre *Tentative de reconstitution d'un retable baroque*, modélisant ainsi le récit du retour d'Antoine Montès dans le village de ses parents à travers une forme picturale, ou bien encore, dans la dernière page des *Corps conducteurs* du même auteur, à « la mince membrane de la rétine sur laquelle les images du monde viennent se plaquer, glisser, l'une prenant la place de l'autre »¹ : cette remarque, appartenant initialement à la description d'un mannequin anatomique, revêt par sa place finale une dimension métanarrative récapitulative – la perception ainsi évoquée, renvoyant à une vision cinématographique des choses, synthétise le procédé narratif global du roman, qui progresse par montage et successions complexes de vues. À l'intérieur des textes néo-romanesques, les images abondent également, redoublant (et souvent se confondant avec) telle séquence narrative plus ou moins longue. Le Nouveau Roman portait par ces procédés une contestation violente du récit linéaire classique, contestation par l'excès et l'exhibition de ses ficelles, habituellement dissimulées, et par l'ajout récurrent de dispositifs réfléchissants. Il se signalait par cet accent mis sur les « Méta-Récits », comme l'a noté Jean Ricardou². Toutefois, ce type de « construction agressive »³ de la narration semble avoir été abandonné vers le milieu des années 1970, avec le déclin des labyrinthes formels des nouveaux romanciers. Pour autant, le récit contemporain poursuit, sous des modalités moins directement contestatrices, cette entreprise autoréflexive, notamment par le biais des arts iconiques en général et du cinéma en particulier. En ce sens, il s'apparente davantage à l'une des fonctions du pictural que repère Bernard Vouilloux chez Julien Gracq :

[...] le tableau n'est plus le prototype d'une modalité visuelle désaxée qui, par son irruption dans l'espace de la représentation, dérange l'ordre des choses et y induit toutes sortes d'anomalies, mais l'analogon de la stratification textuelle : à l'hétérogénéité du regard et du

¹ Claude Simon, *Les Corps conducteurs*, Paris, Minuit, 1971, p. 226.

² Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 153-154. Le théoricien du Nouveau Roman parle de « récit excessif » (*ibid.*, p. 44) pour caractériser le résultat final, fruit d'une contestation par les différentes modalités de saturation narrative : répétitions, redondances, mises en abyme, etc.

³ *Ibid.*, p. 44.

sens et à leur impossible inadéquation s'est substituée une analyse archéologique des modalités de réception mises en œuvre par la lecture du texte et du tableau.¹

Cette remarque, se fondant sur une étude d'*En lisant en écrivant*, semble implicitement désigner comme modèles abandonnés le Nouveau Roman et son utilisation métanarrative des œuvres iconiques. Le tableau, le dessin, la gravure ou le film ne dispersent plus le sens de la narration romanesque dans lequel ils interviennent (à l'extérieur comme à l'intérieur de la diégèse), mais au contraire le font circuler, l'éclairent ou le distancient, sans pour autant le faire éclater. Plus que les arts picturaux (peinture, sculpture, dessin, etc.) ou la photographie, le film – objet narratif lui-même, déroulant dans la plupart des cas une succession d'actions accomplies par des personnages, inscrit dans une durée – apparaît comme pertinent pour constituer un écho métanarratif au récit littéraire lui-même. Nous nous attacherons donc dans ce chapitre à décrire les formes réflexives privilégiées par la littérature contemporaine qui font intervenir le cinéma.

A. VOCABULAIRE CINÉMATOGRAPHIQUE ET RÉGIE NARRATIVE

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que la référence cinématographique peut venir caractériser des éléments du récit : personnages, décors, atmosphères, situations, etc. Mais cette référentialité intervient également à un autre niveau, qualifiant non plus l'univers diégétique mais l'instance narrative qui prend celui-ci en charge et qui le constitue en récit. Elle porte alors sur ce que Gérard Genette, à la suite de Georges Blin, a nommé la « régie narrative » : celle-ci est l'ensemble des éléments métalinguistiques qui concernent « les articulations, les connexions, les inter-relations, bref l'organisation interne [du texte narratif] »² à proprement parler. Dans les cas de figures que nous examinerons, cette activité de régie se prend elle-même pour objet et se mire dans le champ cinématographique afin de décrire ses propres fonctionnements. La réflexivité suit ainsi un processus intersémiotique, dans la mesure où le narratif verbal passe par l'image filmique pour se saisir.

Le cinéma est envisagé sous son angle technique, en tant que « fabrique » d'un récit ; il intervient comme une modélisation de l'appréhension et du traitement de la

¹ Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte*, op. cit., p. 85.

² Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 262. Le théoricien fait de cette « fonction de régie » l'une des cinq fonctions cardinales du narrateur. Georges Blin, au sujet des intrusions d'auteur chez Stendhal, a été l'un des premiers à proposer la notion (*Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954, p. 221-225).

matière narrative. En jouant sur les mots, nous dirions que la régie littéraire prend la forme de la régie d'un tournage – cette coulisse complexe qui organise l'élaboration du film à venir. Ce paradigme comparatif et métaphorique participe, à la suite des travaux des avant-gardes, de la mise en scène de l'instance narrative, de sa monstration, de son soulignement. À rebours d'une narration transparente ou peu saillante, une grande partie des récits contemporains jouent sur le dévoilement de leurs propres coulisses. Ils mettent au jour leur élaboration, afin que le lecteur ne soit pas dupe d'un quelconque réalisme illusoire. Il s'agit moins pour eux de « constat[er] le fondamental échec à dire le référentiel »¹, ce qui était tout à la fois la cause et l'aboutissement logique de ce procédé pour les Nouveaux Romanciers, que de tenter d'appréhender le réel, tout en étant conscient de la nature fondamentalement construite et médiatisée de celui-ci : pour le dire plus abruptement, non saisir le réel, mais dire comment on le saisit. Dans les narrations contemporaines, le geste de préhension est aussi important que la proie elle-même. Le cinéma, qui lui-même a toujours aimé montrer l'envers du décor et dévoiler ses trucs (de *Chantons sous la pluie* à *La Nuit américaine*), est l'un des éléments les plus convoqués par la littérature actuelle dans sa visée auto-commentative.

Sur le plan épitextuel, nous avons déjà observé qu'un auteur comme Jean Echenoz décrit souvent le système narratif de ses romans par le biais des techniques cinématographiques. L'alternance des points de vue et la variation des focalisations dans les récits échenozziens s'apparenteraient ainsi à l'utilisation de différentes caméras :

J'ai un peu le sentiment qu'il y a des scènes pour lesquelles j'ai besoin de trois caméras, par exemple ; puis, j'ai l'impression qu'il y a des scènes pour lesquelles une seule suffit, ou parfois un micro suffit.²

C'est un peu comme si je tournais une scène avec plusieurs caméras, et que chaque caméra soit un pronom personnel. Chaque usage pronominal détermine des cadrages différents. Le « je » et le « vous », ça peut être, pour schématiser, une sorte de champ-contrechamp.³

De la même manière, Echenoz évoque le traitement plus ou moins spectaculaire de ses récits en se référant à des formats de prises de vue ; par exemple, *Les Grandes blondes* serait tourné « en "scope" couleurs, avec un son Dolby » alors qu'*Un an* le serait « en 16 mm gonflé noir et blanc, avec un son plus rudimentaire »⁴. Il faut comprendre ces remarques non comme des jugements quelque peu impressionnistes ou d'imprécises

¹ Johan Faerber, *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 407.

² Ces propos sont tenus dans le film de Pascale Bouhénic, *L'Atelier d'écriture de Jean Echenoz* (Centre Georges Pompidou, 1998).

³ « L'entretien des Inrocks: Jean Echenoz », entretien mené par Sylvain Bourmeau et Marc Weitzmann, *Les Inrockuptibles*, n° 27, 4-11 octobre 1995, p. 63. Voir aussi « Dans l'atelier de l'écrivain », in *Je m'en vais*, art. cit., p. 243.

⁴ *L'Atelier d'écriture de Jean Echenoz*, entr. cit.

métaphorisations, mais au contraire comme le signe de l'imprégnation profonde d'un savoir et d'une culture cinéphiliques, qui s'étendent jusqu'à des rudiments techniques et qui fonctionnent comme de véritables catégories de représentation. Il y a un véritable intérêt pour la fabrication du film, au même titre que celle du texte :

En fait, l'écriture tient pour moi autant du dessin que d'un travail de caméra, des questions de mise au point, de grain, de flou. Parfois, j'ai besoin de noir et blanc et de son médiocre, d'autres fois de scope couleur et de son dolby... En ce qui me concerne, le cinéma a été une couche de formation supplémentaire au romanesque.¹

Je m'étais posé beaucoup de questions pour avoir passé pas mal d'années à regarder beaucoup de films de façon assez systématique, non pour en réaliser moi-même mais pour y dénicher ce que je pourrais en retirer dans l'optique d'une construction romanesque à venir.²

Dans ces propos de Jean Echenoz, la technique narrative cinématographique se substitue au classique vocabulaire de la narratologie, si dominant dans les discours sur la littérature depuis le structuralisme des années 1950-1970 – vocabulaire qu'Echenoz connaît bien pourtant. À présent, la régie littéraire entre elle-même dans le jeu intersémiotique, en recourant parfois à des systèmes de représentation extra-littéraires.

Mais ces procédés commentatifs trouvent également leur place dans les récits eux-mêmes. Dans *Entrée des fantômes*, Jean-Jacques Schuhl évoque à plusieurs reprises la manière dont il écrit ses textes ; il aboutit à l'énumération suivante : « Citations, emprunts à d'autres livres, montage incessant »³. La référence explicite au processus capital du montage désigne cette poétique du patchwork, de la coupure et de la suture, qui constitue fondamentalement les livres de Schuhl. De même, nous relevons le choix significatif que fait Patrick Modiano, dans *Dora Bruder*, lorsqu'il cite un extrait d'une lettre de l'écrivain allemand Friedo Lampe, dans lequel ce dernier s'explique sur l'ambition littéraire de son roman *Au bord de la nuit* : « rendre sensibles quelques heures, le soir, entre huit heures et minuit, aux abords d'un port [...]. De brèves scènes défilant comme dans un film, entrelaçant des vies. »⁴ La comparaison cinématographique intervient dans un commentaire métanarratif, afin de rendre compte d'une certaine conduite du récit, pensé comme une succession de micro-scènes qui esquisse des trajets existentiels. Même si les deux projets

¹ « Le roman, mode d'emploi. Dialogue entre Jean Echenoz et Olivier Cadiot », *Le Magazine littéraire*, n° 462, mars 2007, p. 91.

² « L'éducation des regards », entretien avec Jean Echenoz, *Le Matricule des anges*, n° 70, février 2006, p. 23.

³ Jean-Jacques Schuhl, *Entrée des fantômes*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2010, p. 86.

⁴ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 93. Friedo Lampe, bibliothécaire de son état, est un écrivain allemand né à Brême en 1899. *Au bord de la nuit*, son premier roman, paraît en 1934. Considéré comme suspect, le livre est censuré puis mis au pilon par le régime nazi. On pourrait également citer, de sa plume, un recueil de nouvelles, *Orage de septembre* (1937). Le 2 mai 1945, Friedo Lampe est abattu sommairement en pleine rue, à Berlin, par des soldats russes.

ne sont pas comparables, cette remarque de Friedo Lampe s'applique indirectement à la narration de *Dora Bruder*, qui ne suit pas un schéma linéaire, mais procède par associations de scènes : réminiscences, marches dans le Paris actuel sur les traces de Dora, tentatives de restitution de faits et d'atmosphères (l'Occupation, les années 1960, le présent de l'écriture). Patrick Modiano convoque également un trucage cinématographique pour qualifier le récit de sa fin d'adolescence et de son entrée dans la vie adulte dans *Un pedigree* :

Les événements que j'évoquerai jusqu'à ma vingt et unième année, je les ai vécus en transparence – ce procédé qui consiste à faire défiler en arrière-plan des paysages, alors que les acteurs restent immobiles sur un plateau de studio. Je voudrais traduire cette impression que beaucoup d'autres ont ressentie avant moi : tout défilait en transparence et je ne pouvais pas encore vivre ma vie.¹

Cet extrait prend place en conclusion d'un passage commentatif, dans lequel l'auteur dit refuser les « examens de conscience » et procéder, au contraire, à une sorte de « constat » documentaire. L'effet spécial de la transparence qualifie alors tout autant une impression vécue qu'une certaine configuration narrative à adopter : celle d'un récit factuel, sans implication véritable du narrateur par rapport à ce qu'il relate. La transparence filmique figure une narration qui tranche avec l'autobiographie introspective : le sujet adopte un regard désengagé sur ce qui advient autour de lui : pure succession d'actions sans variation d'intensité ni focalisation particulière. Ce parallèle analogique entre narration littéraire et technique cinématographique est explicitement avancé par Camille Laurens dans l'une de ses récentes œuvres, *Ni toi ni moi*, qui se présente comme une correspondance entre un cinéaste et une romancière, au sujet de l'élaboration d'un scénario tiré d'un court texte de cette dernière. L'imbrication entre film, scénario et texte littéraire y est donc permanente. Le fait que le livre se donne ouvertement comme un « *work in progress* » et un « chantier mental »² lui confère une métanarrativité constante au sein de laquelle les allers-retours métaphoriques ou comparatifs entre cinéma et littérature abondent. En témoigne cet extrait :

Ainsi la pellicule est-elle déjà une métaphore de l'histoire : elle donne l'illusion du mouvement, alors qu'en fait chaque photogramme est séparé des autres par une ligne noire, fine comme un voile : les instants ne sont pas liés, on est dans la discontinuité radicale. C'est l'effet que produit souvent la lecture du journal de Constant [...] : d'un jour à l'autre, d'une heure à l'autre, d'un instant à l'autre, le sentiment cède la place à son contraire.³

¹ Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 45. Nous reviendrons sur les conséquences figuratives du trucage de la transparence dans le chapitre VIII.

² Camille Laurens, *Ni toi ni moi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 [P.O.L., 2006], p. 11-12.

³ *Ibid.*, p. 127.

Afin d'évoquer tout à la fois sa propre expérience, son propre texte et le *Journal* de Benjamin Constant qu'elle prend pour référence littéraire capitale, la narratrice a recours à une métaphore cinématographique de nature technique, portant sur le processus de persistance rétinienne et l'illusion du mouvement à laquelle elle aboutit. Le film n'est pas en soi une continuité, mais une succession d'images fixes séparées, différentes les unes des autres ; seule la vitesse de leur défilement crée cette continuité. Le récit littéraire trouve dans le mécanisme optique qui est au fondement du cinématographe une image pertinente de son propre mécanisme : celui d'une illusion de cohérence qui n'est en fait que « discontinuité radicale », succession abrupte d'états différents. Dévoiler l'illusion cinématographique et dévoiler l'illusion romanesque forment ici un seul et même geste critique, contre la prétendue linéarité narrative – en elle-même inexistante et seulement artificiellement recréée. À l'extrême fin du livre, à la faveur d'un jeu sur les mots comme elle les affectionne, Camille Laurens interroge la fonction narrative elle-même et, en l'occurrence, son aspect déceptif ; cinéma et littérature sont à nouveau superposés :

[...] [l'écrivain] sait bien ce qui manque, ce qui reste hors champ quoique réel, ce qu'il n'a pas su montrer, pas su décrire, pas su dire, ce qui reste hors chant, ce pour quoi il n'a trouvé ni les mots ni les images [...].¹

Le champ appelle le chant, les opérations de tournage et de montage ressemblent aux opérations de sélection et d'organisation menées par la voix narrative ; il s'agit d'un même travail de tri et de choix, d'exclusions et d'inclusions. Au sein du dispositif commentatif du livre, la narratrice utilise le cinéma afin de mettre au jour et de questionner ses propres démarches.

L'œuvre romanesque d'Alain Fleischer est sans doute l'une de celles qui, aujourd'hui, va le plus loin dans ce jeu comparatif. L'écrivain, qui est initialement cinéaste, vidéaste et plasticien, insiste régulièrement sur sa profonde affection pour le bricolage, la technique, la mécanique. Si cette « technophilie »² est l'un des paramètres fondamentaux de son travail cinématographique et de ses installations, nous en voyons aussi les traces dans son œuvre romanesque, sous la forme d'une explicitation de la *mécanique* narrative. Or cette explicitation se modélise à plusieurs reprises à travers la technique du film. La « fabrique » cinématographique permet d'évoquer la « fabrique »

¹ *Ibid.*, p. 316.

² Alain Fleischer, *Le Carnet d'adresses*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2008, p. 127. Sans aller jusqu'à la pratique concrète, Jean Echenoz a pu aussi évoquer un « rapport amoureux aux machines » (« Le roman, mode d'emploi », *art. cit.*, p. 92) et son désir « de fabriquer des romans comme des machines. Pour [lui], la mécanique et l'esthétique sont plus importants que le message. » (« Dans l'atelier de l'écrivain », *art. cit.*, p. 242).

littéraire (au sens presque pongien du terme), en fonctionnant comme schème narratif, mettant au jour l'organisation et la structuration du récit, que ce soit ponctuellement ou continûment. Le schème cinématographique est plus qu'une simple métaphore gratuite ; il révèle un « goût de l'emprunt technique et de l'agencement »¹ sur lequel se fonde tout un imaginaire narratif. Le cinéma est convoqué de façon très concrète, dans toutes ses dimensions matérielles : la caméra et ses mouvements (travelling, panoramique, etc.), les trucages, les transparences et surimpressions, la bande sonore et son mixage avec la bande visuelle, le décor, la projection, sans oublier le montage. Le dispositif cinématographique est, avec le dispositif photographique dont il est proche, l'une des catégories techniques et représentationnelles les plus récurrentes sous la plume de Fleischer. Dans *La Hache et le violon* prend place un long récit de rêve (une cinquantaine de pages), qui tourne principalement autour de la triple figure d'Esther, tantôt la jeune étudiante qui fait des ménages pour payer ses études, tantôt la sage élève de piano du narrateur, tantôt sa nièce et maîtresse passionnée. Or la construction de ce récit de rêve est sans cesse explicitée sous l'angle d'un montage de séquences filmiques :

Il y a du désordre dans la suite des idées, des perceptions. Le film du rêve est tirillé par divers projectionnistes, qui s'en disputent les séquences. Rien de continu. Rien de fluide. Des arrêts. Des retours en arrière. Des ralentissements. Des accélérations. Mais il y a une scène suivante. Je sais que je vais voir Esther.²

Mon rêve atteint la fin d'un chapitre. La fin d'une scène comme dans les films de cinéma. Le rêve triche avec le temps, il cherche sans cesse la meilleure pente. Le meilleur montage.³

Moments d'éloignement : Esther est perdue parmi les autres, qui sont les miens. Et moi prisonnier des miens, qui sont les autres. Ces moments de séparation alternent avec des séances d'intimité. Le film de mon rêve est ainsi monté. Montage alterné.⁴

Le déroulement narratif de cette longue séquence onirique ne cherche pas à dissimuler la complexité de sa structure interne – dont la logique non-linéaire obéit à celle d'un montage cinématographique aux articulations elles-mêmes soulignées. Un autre exemple, frappant, en est *Moi, Sándor F.*, étonnant récit autofictionnel dans lequel prennent place deux narrateurs, nommés l'un et l'autre Sándor F., respectivement un oncle et son neveu, l'un né en 1917 et mort en 1944 dans un train menant au camp d'Auschwitz, l'autre né en janvier 1944, trois mois plus tôt, qui tente de se souvenir et d'imaginer ce qu'a été la vie de cet *alter ego*, disparu au moment où lui venait au monde, dans une sorte d'effet de transmission fantasmatique. Le récit est organisé suivant une alternance entre les

¹ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 196.

² Alain Fleischer, *La Hache et le violon*, op. cit., p. 312.

³ *Ibid.*, p. 316.

⁴ *Ibid.*, p. 317.

deux voix narratives, la plupart des paragraphes commençant soit par « Moi, Sàndor F., né à Bucarest en 1917 », soit par « Moi, Sàndor F., né à Paris en 1944 ». Or dès l'incipit, une métaphore de nature cinématographique vient figurer le principe narratif du livre entier :

Que le lecteur n'aille pas déduire de ce qui précède qu'il y a deux Sàndor F., un vrai et un faux, un authentique et un usurpateur, celui qui a vécu légitimement sous ce nom, et un second qui emprunterait le nom et l'identité du premier pour en raconter la vie, comme si c'était la sienne. C'est un peu différent : il y a deux « moi » qui se succèdent pour un seul Sàndor F., deux époques dans l'histoire d'un même être avec, entre elles, le relais, le bref raccord, le « fondu enchaîné », comme on dit au cinéma, entre disparition de l'un et apparition de l'autre, sur une douzaine de semaines, de janvier à avril 1944. Il y a celui que j'ai été, mort à vingt-sept ans, sans avoir eu le temps de raconter ma vie, et qui maintenant, par cette écriture autobiographique, se prolonge dans celui que je suis, celui qui écrit.¹

Quelques pages plus loin, un second passage reprend plus discrètement la même image (en l'insérant elle-même dans un développement métaphorique sur la sculpture), ce qui en souligne la dimension fondatrice et signifiante :

Pour raconter ma vie et pour l'inventer, je pourrais m'appuyer sur ces deux parois d'un moule dont j'identifie certains reliefs, certains détails, à tâtons, dans le noir : il n'y a de particulier que le moule lui-même, dont les deux parties, comme pour une sculpture en bronze, vont raccorder l'une avec l'autre, alors qu'elles appartiennent à des formes, à des volumes différents, à des destins en apparence séparés, seulement reliés par le bref chevauchement d'un raccord : l'un, juste avant sa disparition, a pu apprendre l'apparition de l'autre.²

C'est par une figure particulière du montage cinématographique, le raccord par fondu enchaîné, que le fonctionnement général de la narration est explicité. Le jeu des pronoms et des temps (première et troisième personne, imparfait et présent) soutient grammaticalement cette métaphore, qui souligne la continuité à partir d'une dualité originelle *a priori*, sans coupure : le fondu enchaîné vient relier deux images différentes, précisément en gommant leur différence et en faisant en sorte que la seconde naisse dans et à partir de la première. Cette superposition technique et l'effet de liaison qu'elle produit modélisent le récit dans son entier, en estompant sans cesse les frontières entre les deux voix et en accentuant l'idée d'une passation symbolique et identitaire entre l'une et l'autre. D'un point de vue narratif, cela implique une remise en cause de la biographie rétrospective classique (raconter *a posteriori* la vie d'une personne disparue) au profit d'un dispositif original où voix passée et voix présente se mêlent et se répondent, l'une se donnant comme le prolongement ou la continuation de l'autre. Un autre texte d'Alain Fleischer, *Courts-circuits*, paru la même année, utilise également l'opération de montage cinématographique pour décrire son dispositif narratif global. Cet imposant roman est en

¹ Alain Fleischer, *Moi, Sàndor F.*, Paris, Fayard, coll. « Alter Ego », 2009, p. 10-11.

² *Ibid.*, p. 19. Nous soulignons.

effet composé de multiples récits qui se succèdent sur le principe du « marabout – bout de ficelle », le tout étant encadré par un effet de boucle (le roman débute et se termine par l'arrivée du narrateur dans un village désert de Bohême). Si le titre renvoie directement à l'image du circuit électrique (avec ses inflexions, son parcours sinueux, ses passerelles et, parfois, ses courts-circuits), la métaphore du montage est également présente, qui plus est à un moment-clef – à savoir l'extrême fin du premier récit, juste avant d'amorcer la ronde narrative :

[...] je fais les quelques pas jusqu'à ma voiture, abandonnée au milieu de la place, j'y monte, je démarre, cela me fait mal, mais c'est comme ce moment du montage d'un film où il faut couper un plan, interrompre une scène, pour que l'histoire continue, pour échapper à l'enlèvement, à l'engloutissement dans le temps. Je me demande quand je reviendrai là, dans quelles circonstances, pour quelle nouvelle séquence d'une histoire qui me ramènerait dans cette ville dont je m'éloigne, lui tournant le dos [...].¹

À l'inverse de ce que nous avons observé dans *Moi, Sándor F.*, ce n'est pas le fondu enchaîné qui schématise le principe narratif (avec ses effets de glissements et de surimpressions), mais au contraire le montage « *cut* », qui procède par coupes franches et visibles. En effet, pendant près de cinq cents pages, le récit prend sans cesse de nouvelles directions, abandonnant tel personnage pour suivre tel autre, suivant une logique fortement séquencée. Ce que le narrateur énonce à travers cette comparaison cinématographique, en mettant fin à son propre récit, vaut pour tout le roman. Le caractère ambivalent – et paradoxal – du montage cinématographique est ici souligné : à la fois coupe et principe d'enchaînement, arrêt net permettant un nouveau départ, il revêt une dimension herméneutique quant au récit littéraire, avançant lui-même sous le double aspect de la fragmentation et de la successivité.

Ces métaphores signifiantes à vocation métanarrative ne se limitent pas au domaine du montage. Dans *Courts-circuits*, nous notons ainsi tout un chapitre réflexif où, à l'occasion d'un colloque à Genève intitulé « Langues imaginaires, imaginaires de la langue »², Alain Fleischer explicite quelques-uns des traits de sa poétique. À cette occasion, l'écrivain a de nouveau recours à une grille interprétative issue du cinéma qui, cette fois, concerne la projectabilité et la projection (phénomènes chers à Fleischer, sur lesquels il travaille sans relâche dans ses installations) : « Je suis incapable d'écrire en dehors de l'écriture elle-même, c'est-à-dire de projeter le texte à écrire, ailleurs que dans le

¹ Alain Fleischer, *Courts-circuits*, Paris, Le Cherche Midi, 2009, p. 28.

² Ce colloque a réellement eu lieu à l'Université de Genève les 5 et 6 décembre 2008. Alain Fleischer était invité aux côtés, entre autres, de Valère Novarina, Henri Meschonnic ou Maurice Olender.

moment et dans l'espace de l'énonciation, de la projection.»¹ Fleischer, qui a la particularité de dicter ses textes depuis 2005, assimile ici la voix et la lumière, le travail d'écriture et le phénomène de projection ; tous deux sont des jaillissements, matières impalpables venant à trouver support – sur la page, sur l'écran. Dans *Moi, Sàndor F.*, la projection schématisait à son tour, à la suite du fondu enchaîné, le dédoublement narratif entre les deux Sàndor :

Je me revois, je me vois à cet âge de la mutation, je m'imagine, je me reconnais peu à peu : à vrai dire, je ne sais qui j'ai été, je me connais très mal, je me projette dans celui que je suis ou, plutôt, je projette celui que je suis dans celui que je n'ai pas connu.²

La projection se donne comme une grille figurale et interprétative qui éclaire cette étrange biographie en forme de reconstitution fictionnelle, alternant souvenirs et imagination. Il s'agit de ranimer l'oncle disparu, en projetant fantasmatiquement l'énergie et la voix du narrateur vivant (« Moi, Sàndor F., né à Paris en 1944 ») dans cette figure oubliée, partie presque sans laisser de trace. Le processus de projection dévoile le mécanisme narratif du livre : celui d'une dualité (l'image à projeter/l'image ainsi projetée), qui est en réalité la translation d'une individualité. La métaphore ne fait donc pas seulement image, mais s'impose comme un élément herméneutique qui retrace en profondeur la constitution de ce récit si particulier.

Dans tous les cas évoqués précédemment, nous assistons à une prolifération de notations métanarratives, que les textes exhibent volontairement ; cette représentation de l'écriture par elle-même se voit souvent médiatisée par une métaphorisation cinématographique et par la référence à tout un vocabulaire technique. Retrouvant des procédés propres à « l'écriture en représentation » du Nouveau Roman³, telle que Robbe-Grillet, Simon, Pinget ou Ollier la pratiquaient, une partie de la littérature contemporaine n'hésite pas à faire appel à une *technè* cinématographique⁴ pour décrire et penser sa fabrique littéraire. Si l'ostentation de la régie narrative n'est certes pas nouvelle, la convocation du cinéma pour en révéler les mécanismes est néanmoins plus récente. Elle renouvelle la problématique de l'art littéraire comme fabrication – le patient labour de l'artisanat laissant la place à la mécanique complexe et diverse de cet « art-industrie-

¹ *Ibid.*, p. 278.

² Alain Fleischer, *Moi, Sàndor F.*, *op. cit.*, p. 59.

³ L'expression est de Johan Faerber (*Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 483).

⁴ Nous employons ce terme grec à la suite de Mireille Calle-Gruber, lorsqu'elle évoque l'écriture de Claude Ollier : « [o]n se trouve ici au cœur de l'*industrie de la narration*. C'est en ce sens industriel qu'il faut bien entendre "art" chez Ollier : l'art est *métier*, processus technique, rejoignant l'acception du grec *technè* (par opposition à *phusis* : nature). C'est dire que le livre est affaire d'ouvrage, de corps de métier, de fils de tissage, de travail de "la main". » (*Les Partitions de Claude Ollier*, cité par Johan Faerber, *ibid.*, p. 486).

technique » qu'est le cinéma. Si elle contribue à la critique de la transparence narrative¹ et s'oppose à la rhétorique du souffle romanesque pur, elle ne relève pas seulement d'une aventure de l'écriture, tentée par l'autotélisme, chère aux Nouveaux Romanciers. Elle démontre surtout une volonté de se réfléchir et de comprendre ses propres mouvements : saisir une réalité tout en décrivant ce geste même.

B. MISES EN ABYME ET ÉCHOS NARRATIFS

Un autre phénomène remarquable, par lequel le récit littéraire contemporain se réfléchit, est la présence, au sein de la diégèse, d'un film, d'un tournage ou d'un scénario, qui duplique à une petite échelle certaines des caractéristiques du récit premier : « L'image dans le texte sera donc aussi souvent une image du texte, à visée autoréflexive. »² Nous assistons ainsi, de plus en plus, à cette forme plus ou moins lâche de mise en abyme par le truchement du cinéma.

La mise en abyme est un procédé ancien, qui ne se limite pas à la littérature. Elle a été ainsi abondamment utilisée dans les arts picturaux, par la figuration de tableau(x) dans le tableau, ou bien encore de miroirs qui réfléchissent la scène peinte. Dans le champ littéraire français, c'est dans le *Journal* (1893) d'André Gide, puis dans *Les Faux-monnayeurs* en 1925, qu'elle est nommée comme telle. Définie traditionnellement comme une « auto-représentation diminutive », elle reprend tout ou partie du récit-cadre de manière concentrée (selon une logique du « *pars pro toto* »³), au sein d'une instance enchâssée dans celui-ci, afin de mettre au jour certains de ses éléments. Il appartient à Lucien Dällenbach d'avoir défini précisément ce procédé réflexif, notamment par la célèbre formule : « *Est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient.* »⁴ La mise en abyme peut porter sur le code, sur l'énonciation, mais également – c'est le cas le plus courant – sur l'énoncé lui-même : elle

¹ Comme l'écrit Frank Wagner : « [...] la contrainte réaliste ne saurait faire l'objet d'une représentation métatextuelle sans cesser d'être respectée puisque l'affirmation au sein d'un texte de ses aspirations au vraisemblable risque fort de ruiner sa vraisemblance. » (« Du métatextuel à la métatextualité », in Alain Tassel (dir.), *La Métatextualité, Narratologie*, n° 3, Nice, Université de Nice Sophia Antipolis, 2000, p. 23).

² Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, op. cit., p. 165.

³ Jan Baetens, « La novellisation contemporaine en langue française », in « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°2, décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Baetens.html>.

⁴ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 18. Quelques pages plus loin, il précise cette première définition : « *Est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spéculaire.* » (*Ibid.*, p. 52).

répète alors (sur le mode de la similitude comme sur celui de la différence ou du décalage) des éléments remarquables du récit. Lucien Dällenbach écrit sur ce point :

L'énoncé dont il s'agit n'étant provisoirement envisagé que sous son aspect référentiel d'*histoire racontée* (ou *fiction*), il apparaît possible de définir sa mise en abyme comme une *citation de contenu ou un résumé intertextuels*. En tant qu'elle condense ou cite la matière d'un récit, elle constitue un énoncé qui réfère à un autre énoncé [...] ; en tant qu'elle est partie intégrante de la fiction qu'elle résume, elle se fait en elle l'instrument d'un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne. Il n'y a donc pas à s'étonner que la fonction narrative de toute mise en abyme fictionnelle se caractérise fondamentalement par un cumul des propriétés ordinaires de l'itération et de l'énoncé au second degré, à savoir l'aptitude de doter l'œuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiante, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation.¹

La mise en abyme n'est donc pas une simple répétition, elle a une fonction commentative et herméneutique, qui lui confère – au-delà de sa signification littérale – une « méta-signification »². Elle permet de mieux comprendre certains des enjeux du récit-cadre en les transposant dans une structure qui s'y trouve enchâssée.

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, la mise en abyme a été un procédé littéraire récurrent, notamment chez les Nouveaux Romanciers qui en ont fait un emploi presque permanent³. Ils y voyaient l'un des moyens de mettre le « récit en procès », pour reprendre une expression de Jean Ricardou : ce dernier a même intitulé l'un des chapitres de son essai *Le Nouveau Roman* par un jeu de mots significatif : « le récit abymé »⁴. Le théoricien insiste ainsi sur sa fonction de contestation profonde du récit linéaire : en surchargeant la conduite narrative du texte, elle la met à mal et se donne comme « la révolte structurelle d'un fragment du récit contre l'ensemble qui le contient. »⁵ Pour le Nouveau Roman, la mise abyme brouille la narration et sa capacité représentative, au profit d'une tendance autotélique du texte (le contenu du texte enchâssant ne renvoyant qu'à celui du texte enchâssé, *ad libitum*).

Renouant avec des pratiques anciennes (dans les littératures renaissance et baroque par exemple), l'une des caractéristiques du Nouveau Roman sur la question réside dans le fait que la mise en abyme s'émancipe du seul champ verbal (le roman mettant en scène un auteur écrivant un livre ou un conteur narrant un récit, etc.) et se développe par le biais d'images. Dans les œuvres de Robbe-Grillet ou de Simon (notamment les exemplaires *Corps conducteurs* et *Triptyque*), des affiches dupliquent des images de films qui

¹ *Ibid.*, p. 76.

² Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 74.

³ Cette sur-représentativité du Nouveau Roman en la matière ne doit pas faire oublier que d'autres ont eu également recours à la mise en abyme, comme Georges Perec.

⁴ Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 60.

⁵ Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 181.

dupliquent elles-mêmes des dessins, cartes postales, gravures, et ainsi de suite. C'est dire que ces auteurs ont pris en charge textuellement des « mises en abyme d'œuvres non verbales »¹, essentiellement iconiques, pour schématiser et problématiser le verbal lui-même, construisant des rapports de « métapicturalité »² entre le texte et les images que ce dernier convoque. Or ce mouvement amorcé dans les années 1960-1970 connaît des développements nouveaux dans la littérature contemporaine. Pour modéliser et interroger leur propre fonctionnement, les récits mettent en scène des personnages de cinéastes ou de scénaristes qui se lancent dans la création d'une œuvre filmique. De même, ils font également référence à des films appartenant au patrimoine cinématographique réel, qui présentent de profondes similitudes avec leur composition. Le cinéma devient de manière récurrente un objet réfléchissant, aux côtés des traditionnels enchâssements narratifs de livres et de tableaux. Bernard Vouilloux explique le mécanisme et l'effet des descriptions picturales fonctionnant comme mises en abyme des dispositifs du récit :

Le tableau (la description du tableau) sert de support à deux opérations, l'une qui est de réduction, l'autre d'intégration : la réduction miniaturise les composants essentiels de l'histoire et les insère dans (la description d') une image figurative. Le tableau apparaît ici comme un support privilégié de la mise « en abyme » (comme il l'était de la description), car il permet de représenter le procès de la production tout en masquant cette autoreprésentation sous l'alibi de l'histoire. En passant du récit premier au segment descriptif, les éléments conducteurs des connexions sont soumis à des procédures telles que celui-ci condense et révèle celui-là. La mise « en abyme » picto-scripturale dispose un miroir au creux du texte, un miroir qui opère comme une grille de lecture. La description du tableau est narrativisée, certes, [...] mais la narration d'actions, en contrepartie, s'engueule dans la description [...].³

Le tableau représente en effet, initialement, une image statique ; le texte est amené à le décrire et, dans une certaine mesure, à le narrativiser. Bernard Vouilloux remarque ainsi que, dans ce cas de figure, les éléments dupliqués sont essentiellement de nature thématique : « [...] c'est un fait bien connu que la mise en abyme prend très souvent pour foyer la description d'une image (tableau, gravure, photo, affiche, etc.). L'inclusion sur laquelle ce type de mise en abyme se construit n'est pas formel (linguistique ou narratif), mais thématique. »⁴ La mise en abyme par le cinéma (film, scénario ou réalisation) déplace ce mécanisme, à cause de la nature en partie narrative de ces objets relatifs au septième art. Si ceux-ci sont majoritairement des images et des sons, ils sont également des récits en images et sons. La mise en abyme apparaît alors comme plus évidente, au nom d'une

¹ Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, op. cit., p. 82.

² Nous nous souvenons que le mot est forgé par Liliane Louvel, à partir des modèles proposés par Genette (*L'Œil du texte*, op. cit., p. 142).

³ Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte*, op. cit., p. 277-278.

⁴ Bernard Vouilloux, *L'Œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2004, p. 135.

certaine homologie structurelle : le récit littéraire est mis en abyme par un *récit* cinématographique, par un agencement d'images qui *fait récit*.

1. Tournage et scénario : fabrique du film et fabrique du texte

Depuis une vingtaine d'années, plusieurs récits contemporains prennent pour décor un plateau de tournage, pour personnages un cinéaste ou un scénariste, pour argument principal l'écriture d'un scénario ou la réalisation d'un film. Le récit littéraire de création artistique, portant traditionnellement sur un écrivain, un peintre voire un musicien, trouve une certaine forme d'actualisation en investissant la complexe et protéiforme fabrique du film. Plusieurs écrivains contemporains ont eu recours à cette stratégie narrative pour certains de leurs romans. Parmi ceux-ci, nous pourrions citer Patrick Drevet (*Les Gardiens des pierres*)¹, François Bon (*Calvaire des chiens, Un fait divers*)², Michel Rio (*Le Principe d'incertitude*)³, Daniel Pennac (*Monsieur Malaussène*)⁴, Guy Scarpetta (*Une île*)⁵, Tiphaine Samoyault (*La Cour des adieux*)⁶, Charles Dantzig (*Un film d'amour*)⁷, Jérôme Beaujour (*Dans le décor*)⁸, François Salvaing (*Jourdain*)⁹, Christophe Donner (*Un roi sans lendemain*)¹⁰, Cypora Petitjean-Cerf (*Le Film*)¹¹, François Emmanuel (*Cheyenn*)¹², etc. allons examiner à présent plusieurs cas de récits dans lesquels l'activité créative du cinéma s'articule au travail d'élaboration du texte lui-même.

Patrick Modiano : de *Blackpool Sunday* à *Du plus loin de l'oubli*

Dans *Du plus loin de l'oubli* de Patrick Modiano, nous notons une amorce de mise en abyme par le truchement d'un scénario. Alors qu'il a fui Paris pour Londres, aux côtés d'une jeune femme nommée Jacqueline, le narrateur fait la connaissance d'un aspirant cinéaste, Michael Savoundra, qui vient d'écrire un scénario intitulé *Blackpool Sunday*. Le

¹ Patrick Drevet, *Les Gardiens des pierres*, Paris, Gallimard, 1980.

² François Bon, *Calvaire des chiens*, Paris, Minuit, 1990 ; *Un fait divers*, Paris, Minuit, 1994. Nous aborderons ces deux récits dans le chapitre IX.

³ Michel Rio, *Le Principe d'incertitude*, Paris, Seuil, 1993.

⁴ Daniel Pennac, *Monsieur Malaussène*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1995].

⁵ Guy Scarpetta, *Une île*, Paris, Grasset, 1996.

⁶ Tiphaine Samoyault, *La Cour des adieux*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

⁷ Charles Dantzig, *Un film d'amour*, Paris, Grasset, 2003.

⁸ Jérôme Beaujour, *Dans le décor*, Paris, P.O.L., 2005.

⁹ François Salvaing, *Jourdain*, Paris, Fayard, 2006.

¹⁰ Christophe Donner, *Un roi sans lendemain*, Paris, Grasset, 2007.

¹¹ Cypora Petitjean-Cerf, *Le Film*, Paris, Stock, 2009.

¹² François Emmanuel, *Cheyenn*, Paris, Seuil, 2011.

narrateur le lit afin d'aider Savoundra à corriger certaines fautes de français dans des scènes se passant à Paris. Or l'histoire exposée par ce scénario ne peut pas ne pas renvoyer à son propre état actuel :

Les deux héros, une fille et un garçon de vingt ans, erraient dans la banlieue de Londres. Il fréquentait le Lido au bord de la Serpentine et la plage de Blackpool au mois d'août. [...] Puis ils quittaient l'Angleterre. On les retrouvait à Paris et ensuite dans une île de la Méditerranée qui pouvait être Majorque et où ils vivaient enfin la « vraie vie ».¹

Les échos avec le récit principal sont évidents, par les personnages mis en scène (un jeune couple d'environ vingt ans) et leurs actions (une succession d'errances dans Londres, la volonté de gagner une île dans le Sud qui rappelle l'obsession de Jacqueline pour Majorque). De façon plus discrète, la référence, par le biais du titre du scénario, aux dimanches d'août, si chers à Modiano et si nombreux dans le roman, va dans le même sens. Certes, nous parlons davantage d'échos que de mises en abyme à proprement parler, dans la mesure où des différences apparaissent, notamment l'inversion des trajectoires entre Paris et Londres. Le jeu de miroirs se poursuit cependant lorsque la lecture du scénario décide le narrateur à écrire lui-même un roman. L'œuvre de Savoundra déclenche la vocation d'écriture et, par un nouveau jeu de reflet, la trame de ce roman en gestation redouble celle de *Blackpool Sunday*, qui renvoyait déjà elle-même, par un hasard romanesque, à l'histoire du narrateur. C'est donc une sorte de triangle narratif qui s'esquisse ici, entre similitudes et déplacements :

À mesure que j'écrivais les premiers mots, je me rendais compte de l'influence qu'exerçait sur moi *Blackpool Sunday*. Mais peu importait que le scénario de Savoundra me serve de tremplin. Les deux héros arrivent à la gare du Nord, un soir d'hiver. Ils sont à Paris pour la première fois de leur vie. Ils marchent longtemps dans ce quartier, à la recherche d'un hôtel. [...] Le soir, dans le café au coin des rues de Compiègne et de Dunkerque, juste en face de la gare du Nord, ils sont assis à la table voisine de celle d'un couple étrange, les Charell, dont on se demande ce qu'ils peuvent bien faire par ici [...].²

Les analogies avec l'histoire du narrateur, qui a rencontré par hasard à Paris le couple étrange formé par Jacqueline et Gérard Van Bever, sont manifestes. Michael Savoundra le relève au cours d'un dialogue, mais le narrateur le détrompe :

– Je me suis inspiré de *Blackpool Sunday*, lui ai-je avoué. C'est aussi l'histoire de deux jeunes gens...

Mais il n'a pas semblé m'en tenir rigueur. Il nous a considérés, l'un et l'autre.

– C'est votre histoire à tous les deux ?

– Pas tout à fait, ai-je dit.³

¹ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, op. cit., p. 116.

² *Ibid.*, p. 119-120.

³ *Ibid.*, p. 125.

Étonnamment, le protagoniste préfère voir dans son texte une variation autour du scénario plutôt qu'un récit à tonalité autobiographique. Sans doute faut-il voir dans ce jeu trouble d'échos narratifs, comme a pu le faire Michael Sheringham¹, une image de la pratique scripturale de Modiano, qui évite la plupart du temps la confession autobiographique directe, au profit de textes indécidables², qui font miroiter éléments personnels et recompositions fantasmatiques. La médiation du scénario dans la lancée de l'écriture personnelle ne serait pas un dédoublement narratif fortuit et gratuit, mais plutôt le signe implicite d'une poétique qui livre l'intime à travers la nécessaire entremise de l'imaginaire et de la fiction.

Marie Redonnet. *Diego*

La mise en abyme, ponctuelle dans le roman de Modiano, peut parfois soutenir l'ensemble du récit. C'est le cas dans *Diego*³ de Marie Redonnet. Le narrateur de ce texte est un immigré clandestin qui, fuyant son pays pour des motifs politiques, arrive en France. Alors qu'il doit s'habituer à un quotidien difficile, fait de cachettes, de petits travaux, de moments de solidarités avec d'autres marginaux, Diego Aki, passionné de cinéma, se met à écrire un scénario dans lequel, précisément, il choisit de narrer son voyage et cette vie clandestine – la matière du scénario reprenant donc ce que le roman a représenté jusqu'alors. Injustement accusé du meurtre, dans un hôtel de passes, d'un travesti nommée Marylin dont il s'était épris, il avance dans l'écriture de son film pendant son séjour en prison :

Je retrouve l'inspiration que j'avais eue à Fort Gabo quand j'écrivais sur mon cahier. Tout se mêle dans ma tête, Tamza et Fort Gabo, le Mouvement, le cinéma, le réseau de Tamza, la crique d'Ambre, le quartier des Perles et la prison des Charmettes. Samir cherche une issue à l'échec et à l'errance de sa vie. À la prison des Charmettes où il est incarcéré après avoir été accusé de l'assassinat de Marylin, il sort peu à peu de sa prostration. [...] Marylin revient sans cesse dans ses rêves. Il ne sait même plus qui elle était dans la vie. Il continue d'écrire le scénario qu'il voulait écrire pour elle.⁴

L'extrait met au jour le glissement entre le récit-cadre à la première personne (ici résumé par une rapide énumération qui en reprend les étapes principales) et le scénario : Diego devient subrepticement « Samir », *alter ego* fictionnel dont le trajet duplique trait

¹ « Avec un certain humour, Modiano traite le scénario de Savoundra comme une sorte d'objet transitionnel qui sera de plus en plus investi par les projections fantasmatiques du narrateur dans son apprentissage de l'écriture. » (Michael Sheringham, « Le Londres de Modiano : *Du plus loin de l'oubli* », in Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (dir.), *Patrick Modiano, op. cit.*, p. 74).

² Nous reprenons l'adjectif à Bruno Blanckeman, dans son essai *Les Récits indécidables, op. cit.*

³ Marie Redonnet, *Diego*, Paris, Minuit, 2005.

⁴ *Ibid.*, p. 153-155.

pour trait celui du narrateur, jusqu'à la confusion (Marylin, qui appartient à la réalité, devient ainsi un personnage et intègre la fiction enchâssée). Par ces similitudes narratives, la structure de la mise en abyme apparaît clairement, d'autant plus que celle-ci connaît un niveau d'enchâssement supplémentaire dans le fait que Samir écrit lui-même un scénario sur son itinéraire. Pendant le tournage, cette structure acquiert des résonances et des significations fortes. En effet, dans la mesure où le film représente fidèlement son histoire personnelle, Diego est conduit à revenir sur ses propres traces : « Le film commence à la crique d'Ambre. J'étais très ému en y arrivant avec mon équipe. [...] Je retrouve les lumières et les parfums de la crique d'Ambre. »¹ La fiction enchâssée semble même en avance par rapport à la réalité : le scénario du film prévoit que Samir tue par vengeance l'inspecteur de police qui a assassiné Marylin ; or, à la fin du tournage, Diego apprend que le véritable inspecteur a été retrouvé mort au fond du Canal Saint-Martin, lacéré de coups de couteau. Un événement de la fiction en abyme a donc anticipé, par une sorte de prolepse narrative doublée d'une métalepse, un événement du récit premier. Ce principe avait été formalisé au début du roman par un détail *a priori* anodin. Lorsque Diego arrive en France à Loisy, il est recueilli par Amid, qui se trouve être l'ancien fiancé de Lili, la vieille tante aveugle du héros. Amid possède un garage baptisé *Le garage de l'Avenir*, en souvenir d'un film vu et revu au cinéclub de Tamza qui s'intitulait ainsi. Ce film, là encore, a en partie anticipé et modifié la réalité, comme le confie Amid :

Avec Lili, c'était notre film : l'histoire de deux amants en cavale qui s'arrêtent dans un vieux garage en vente et qui décident de l'acheter pour refaire leur vie. Le garage est tout près de la mer. Je me rappelle encore le bruit de la mer, quand ils faisaient l'amour toute la nuit devant la fenêtre grande ouverte. [...] Lili et moi, on faisait l'amour en pensant à ce film. [...] Quand j'ai acheté ce garage et que je l'ai appelé « le garage de l'Avenir », j'ai demandé à Lili de venir me rejoindre. Elle a refusé [...]. Elle avait peur qu'il nous arrive à Loisy ce qui était arrivé aux amants du film. Elle ne faisait pas la différence entre l'histoire du film et la réalité.²

La réaction de Lili souligne surtout le fait que le déroulement des faits réels et celui de la représentation filmique sont trop similaires et trop mêlés pour être véritablement distingués. La mise en abyme voit ses propres contours se brouiller légèrement ; elle ne fait pas que schématiser, sur une échelle réduite, le récit premier : intériorisée par la plupart des personnages, elle l'anticipe et influe sur lui, jusqu'à le faire évoluer par capillarité. Ce trouble narratif connaît une nouvelle manifestation, à la fin du roman, lors de la projection du film à Tamza, la ville d'où est originaire Diego, à laquelle assiste Lili, restée au pays : « Elle a beaucoup pleuré parce qu'elle croyait que j'étais mort et que Nelly lui mentait en

¹ *Ibid.*, p. 176.

² *Ibid.*, p. 27-28.

lui disant que ce n'était pas moi qui mourais à la fin du film, mais Samir, mon double. »¹ La réaction de l'aïeule révèle à nouveau la profonde homologie entre les deux figures et les deux récits, réel et fictionnel, qui semblent se superposer fidèlement, à l'exception de leur issue respective. En effet, récit-cadre et scénario bifurquent sur ce point ; alors que Diego parvient à réunir des fonds et à monter son film, Samir venge personnellement dans le sang le meurtre de Marylin, ne réalise pas son film et se suicide. La fin désenchantée de l'œuvre filmique contraste avec le succès relatif qui attend Diego. En accord avec son goût pour les fables et les paraboles², Marie Redonnet inverse les attentes *a priori* du lecteur (*happy end* pour le film, chute pour la chronique de l'âpre vie d'un clandestin). Ce contraste final entre récit enchâssant et récit enchâssé renforce l'aspect de conte que revêt le roman (à travers l'accomplissement de la création artistique). De même, du strict point de vue de la logique narrative, ce succès permet paradoxalement de mettre au jour la noirceur et la dimension politique du récit filmique. Alors qu'on attendait une fable enchâssée dans un cadre réaliste, *Diego* donne à lire le schéma opposé : celui d'un film sombre et sans concession qui voit le jour dans des conditions « réelles » trop faciles et optimistes pour être vraiment crédibles. La mise en abyme permet d'offrir une fin en contrepoint par rapport à cette trajectoire ascendante, et inversement, comme le précise Marie Redonnet elle-même :

Ce roman, pour la première fois (mais c'était déjà là dans *L'Accord de paix*) dit qu'un dénouement vivant et créateur est possible et que la littérature peut en proposer des fictions. Il marque une tentative pour sortir d'une certaine histoire de la modernité : la littérature ne serait plus seulement dans la fin, les funérailles, la ruine, le néant, la dérision, le vide et le jeu avec le vide, mais retrouverait du sens, un projet.³

Au-delà de ces différences, la mise en abyme du récit par le cinéma révèle un formalisme discret mais complexe de la part de Marie Redonnet, ainsi qu'une volonté réflexive sur sa propre trame narrative. Mais, contrairement à une certaine avant-garde et à une certaine « histoire de la modernité » – pour reprendre les propres mots de l'écrivain, ce souci formaliste vise moins à ruiner le récit et sa capacité de représentation qu'à interroger la façon dont il se donne à nouveau un objet et par laquelle il construit un sens. Dans *Diego*, le film intradiégétique et le récit de vie se suivent, se copient, se superposent ou s'affrontent afin de proposer une certaine lecture de la réalité – lecture que nous pourrions

¹ *Ibid.*, p. 184. Nelly est la directrice de production du film, qui a soutenu depuis le début le projet de Diego.

² Marie Redonnet affirme elle-même que *Diego* « est à lire comme une fable » et que cette histoire de clandestin a une dimension « métaphorique » (Marie Redonnet, « Parcours d'une œuvre », conférence prononcée à l'occasion de son poste de *Visiting Professor* à l'Université du Colorado, College Station, Texas, 23 mars 2007, URL : <http://marie.redonnet.monsite-orange.fr/page8/index.html>, consulté le 20 mai 2011).

³ Marie Redonnet, « Parcours d'une œuvre », *art. cit.*

qualifier ici de « politique »¹, au vu de ce sujet qu'est l'immigration clandestine, qui se situe en prise directe avec l'histoire contemporaine.

La prolifération des miroirs chez Camille Laurens. *L'Avenir et Ni toi ni moi*

De manière beaucoup affichée, mais sans cette dimension politique, Camille Laurens a entièrement fondé deux de ses livres sur des procédés similaires de mise en abyme : *L'Avenir* et *Ni toi ni moi*, que nous allons examiner plus précisément. Paru en 1998, *L'Avenir* déploie une structure complexe. Quatrième et dernier tome de la tétralogie inaugurée en 1991 avec *Index* (poursuivie avec *Romance* et *Les Travaux d'Hercule*), le roman fait alterner à chacun de ses chapitres deux points de vue – celui de l'écrivaine Laurence Ruel (qui s'exprime à la première personne) et celui d'une jeune femme nommée Camille. L'intrigue peut être résumée ainsi : Laurence Ruel a écrit un récit autobiographique dans lequel elle narre sa relation tumultueuse avec Jacques ; son livre est alors adapté en film par le célèbre cinéaste italien Francesco Fellini, avec la star Ornella Stasetti dans le rôle de la narratrice. Le roman décrit une partie du tournage du film auquel l'écrivaine vient assister discrètement. À cette occasion, Laurence remarque la présence sur le plateau d'un homme, figurant à ses heures perdues, comme beaucoup des habitants expatriés de la ville du Maghreb dans laquelle a lieu le tournage. Cet homme s'appelle également Jacques et la narratrice va alors tenter de le séduire, dans une sorte de geste de répétition/réparation de son passé. Parallèlement, elle remarque qu'une jeune femme, Camille, est éperdument amoureuse de Jacques, bien qu'elle n'arrive pas à parvenir à ses fins. C'est donc une double mise en abyme qui est ici présente : l'histoire de la narratrice est à la fois réfléchi par le tournage du film qui s'en inspire et répétée par les circonstances qui entourent ce tournage – répétition emblématisée par le fait que les deux figures masculines, passée et présente, portent le même prénom, Jacques. Le récit de la passion amoureuse et de sa fin trouve une double résonance : dans l'univers filmique et dans le monde réel, dans ce qui est filmé et dans les coulisses du tournage. Cette réflexivité est permise par un mouvement de dessaisissement dont la narratrice se fait l'écho dans les premières pages du livre :

De toute façon, ni les actions d'hier ni les mots qui les ont racontées ne m'appartiennent plus : le langage et le passé sont sans maître fixe, à peine éclos ils accèdent à la plus pure

¹ Le mot a été employé par Christine Jérusalem (« Écritures spectrales et fantômes cinématographiques : états de la littérature contemporaine », in Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire (dir.), *Cinéma, Littérature, Adaptations*, Montpellier, Éditions du CERS, coll. « Études sociocritiques », 2009, p. 310).

liberté... et à la plus terrible aliénation, car la vie vécue et les phrases imprimées sont à la fois interchangeables et transformables à volonté.¹

Les coproducteurs franco-italiens ont payé cash mon histoire et ma réserve, ils ont acheté d'un seul paraphe ma parole et mon silence. Je n'ai plus que le droit de me taire et de regarder – comme au cinéma, somme toute !²

La matière existentielle, devenue romanesque et publiée en tant que telle, est libérée de toute autorité. Le monde du cinéma vient alors s'en emparer pour la dupliquer à sa guise et créer son propre objet à partir d'elle : « Ce que je me demande, c'est pourquoi le film s'appelle *Oz*. Si c'est le nom de la ville, comme je le suppose, pourquoi ne pas avoir gardé le vrai – celui du livre : Ouarzane [...]. Tandis qu'*Oz*, vraiment, je ne vois pas : une référence au magicien ? Un souci d'exotisme ? Pour l'instant, beaucoup de choses m'échappent, dans tous les sens du terme. »³ Le jeu polysémique sur le verbe « échapper » souligne la mise à distance de ce récit, dans le passage du livre au film en train de se faire. Le tournage devient alors, pour la narratrice, un miroir déformant ; en y assistant comme spectatrice, non impliquée, elle assiste à une relecture de son histoire personnelle. Paradoxalement, cette étrangeté lui permet de revenir à l'original – la mise en abyme fonctionnant comme un révélateur *a contrario*, par différenciation. En effet, d'entrée de jeu, le tournage du film creuse l'écart avec la réalité et le récit initial. Nous pensons à la réaction de Laurence lorsqu'elle découvre Ornella Stasetti, qui incarne son rôle : « Me voilà donc devenue une brune incendiaire ! Premier postiche, mais qui, il faut bien l'avouer, ne change rien à la vérité de l'histoire : Jacques n'avait pas de préférences. »⁴ Le « film dans le livre » déclenche ici la réminiscence, appelle correctifs ou confirmations. Les différences peuvent apparaître plus prononcées, notamment lorsque Laurence comprend que c'est Francesco Fellini qui va interpréter Jacques :

Aiuto ! Aiuto ! Jacques, c'est vrai, tu sais : j'ai toujours préféré les bruns. Gassmann ou Mastroianni, jeunes, j'aurais adoré. Ou même Delon, à cause de ses yeux. Mais trop, c'est trop. Moi en déesse frileuse et mamelue, passe encore. Mais toi en bellâtre latino-quadragénaire, ça dépasse l'imagination. Car ce qui reste à ton personnage, malgré tout, même si tout a pourri de l'intérieur, c'est tout de même la jeunesse. Et puis cette élégance presque féminine que n'auront jamais les gorilles velus, fussent-ils relookés par Gucci.⁵

Le procédé narratif de la mise en abyme se heurte ici, au sein d'un même lieu, à la problématique de l'adaptation et à son corollaire classique : celui de la trahison, du non-respect de l'œuvre initiale, voire de la profanation de l'objet original ainsi adapté. Le caractère dialogique du passage fait figure de prise à témoin et de recentrement sur la

¹ Camille Laurens, *L'Avenir*, op. cit., p. 17.

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 54.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ *Ibid.*, p. 56.

vérité de l'intime, contre la nécessaire extériorisation de l'œuvre filmique. Le sentiment de dessaisissement est alors à son comble, ce que la narratrice exprime par la suite en parodiant la célèbre phrase de mise en garde que l'on trouve à la fin des génériques de film : « Décidément, je suis perdue dans ma propre histoire : "Toute ressemblance avec le roman ayant inspiré ce film serait pure coïncidence" – sans parler de la vie. »¹ Le phénomène de mise en abyme repose ici sur un plan contrastif par rapport au récit-cadre ; la reconstitution filmique, vulgaire et à grand spectacle, permet paradoxalement un retour sur les figures originales – celles-ci émergent à nouveau par différenciation. Les choses se troublent encore plus lorsque la narratrice, Camille et Jacques deviennent eux-mêmes figurants du film. Ainsi, au bord de la piscine de l'hôtel dans lequel a lieu le tournage, l'écrivaine se retrouve dans le champ de la caméra que l'on installe et se fait cette réflexion :

(C'est alors que j'ai eu l'idée d'apparaître à l'écran : figurer incognito dans le film de ma propre vie, tout en jouant non moins anonymement une partie beaucoup plus importante, être l'ombre de moi-même, la doublure de mon double, voilà qui devrait pimenter ce tournage lamentable. Je vais creuser cette possibilité.)²

En réinvestissant le récit enchâssé de sa propre vie, dont elle avait été démise, la narratrice trouve le moyen de ne plus être une pure spectatrice et de redevenir, d'une certaine façon, actrice d'une nouvelle histoire. Cela culmine lors du tournage de la scène du bal, qui nécessite bon nombre de figurants. Pour sa plus grande joie, Camille devait initialement y être la partenaire de danse de Jacques, avant qu'elle ne se fasse expulser du plateau en raison d'une tenue vestimentaire inadéquate ; Laurence en profite pour lui ravir son cavalier et la remplacer au cours de la scène. À cet instant du récit, *L'Avenir* cumule intersémiotité et intertextualité, puisqu'il se donne sur plusieurs points comme une réécriture du *Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras. Cette scène, notamment, doit être lue en regard de la scène de bal qui introduit le roman, où Lol assiste au rapt de son fiancé, Michael Richardson, par Anne-Marie Stretter – et nous rappellerons que le narrateur du récit durassien se nomme également Jacques³. Par ce subterfuge, Laurence

¹ *Ibid.*, p. 57.

² *Ibid.*, p. 35-36.

³ L'intertexte durassien est confirmé par une référence explicite à l'une des autres œuvres du cycle indien dans laquelle prend place Anne-Marie Stretter, à savoir le film *India Song* : « Le hall, la piscine et les jardins étaient déserts. Pour le coup, on se serait cru sur le tournage d'*India Song*. » (*Ibid.*, p. 156). Poursuivons le rapprochement : le livre *India Song* est un objet hybride et protéiforme, sous-titré « Texte, théâtre, film ». Deux œuvres cinématographiques l'ont prolongé (*India Song*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*). Camille Laurens, de manière plus modeste et moins hétérogène – sémiotiquement parlant, puisque elle n'a jamais pris la caméra –, semble rejouer le geste durassien de reprises multiples de la même histoire : au sein de son œuvre écrite dans son entier, mais également, parfois, au sein d'un même livre, comme c'est le cas

rejoue fantasmatiquement sa relation avec l'ancien Jacques. Ce sont alors deux films qui se tournent simultanément : le film réel avec la Stasetti et Fellini et une sorte de « remake »¹ intime entre Laurence et le nouveau Jacques : « On aurait dit que [Jacques] connaissait sa partition, qu'il se faisait discret pour endosser son rôle de doublure, qu'il acceptait d'être Jacques *bis* [...]. Cela arrive parfois, des inconnus qui font exactement ce qu'il faut, au moment donné, qui jouent juste. »² Chaque personnage est la doublure du couple premier et participe à la duplication du récit initial. Toutefois, ces reprises en abyme n'arrivent pas à rendre la vérité : le tournage démontre à nouveau sa fausseté et le pas de danse entre Laurence et Jacques se termine par une sortie du champ des caméras, suivie d'une brève et triviale scène sexuelle. Cette inadéquation est une dernière fois soulignée lors du tournage de la scène fondamentale de la rupture, lorsque Jacques annonce à Laurence qu'il la quitte pour une autre dont il est amoureux. La narratrice se glisse discrètement sur le plateau afin de revivre ce moment critique :

Le tournage a donc repris, à huis clos. Mais je tenais absolument à y assister, d'autant que je sentais, à quelque chose d'indéfinissable dans l'air ou dans mon cœur, que la fin approchait, oui, bien que je sache qu'il est plus facile au cinéaste de filmer les scènes dans le désordre qu'à l'auteur de les écrire, il me semble malgré tout que, dans mon montage personnel, ce que j'ai longtemps appelé « la scène de l'aveu » ou « la révélation », ou encore, plus prosaïquement, « le petit-déjeuner » devait ici prendre place. Peut-être était-ce seulement que je me sentais enfin de taille à la revivre [...].³

Assister au tournage de cette scène semble revêtir pour la narratrice une portée cathartique. La mise à distance cinématographique, l'interprétation de son rôle par autrui, la lourdeur et la lenteur de la logistique : tout lui permettrait paradoxalement d'exorciser ce moment. Or le tournage de cette scène capitale ne fonctionne pas, notamment sur le plan de l'interprétation : « Quelque chose coïncitait dans le scénario, la vedette ne se projetait pas dans le rôle écrit pour elle, elle trouvait invraisemblable le sang-froid de ses répliques. »⁴ Le cinéaste est alors amené à chercher le livre original, pour lire à l'actrice le passage en question ! Alors que nous étions passé du livre au film, nous retournons à nouveau au livre : la verbalisation est nécessaire à la figuration. La mise en abyme s'inverse : le temps d'un instant, c'est le récit-source qui modélise le film. Cet ultime tâtonnement, par sa trivialité et son artifice, fait définitivement fuir la narratrice : « Je n'ai pas pu en supporter

pour *L'Avenir* et sa mise en abyme narrative avec le récit du tournage du film adapté de ladite histoire. Chez Laurens comme chez Duras, il y a une pensée du cycle romanesque qui ne se limite pas au champ strictement littéraire mais s'étend, concrètement (Duras) ou métaphoriquement (Laurens), au cinéma.

¹ « Si c'était à refaire, pourtant... Mais c'est à refaire, justement ! Demain, grande scène du bal : je m'offre un remake. » (Camille Laurens, *L'Avenir, op. cit.*, p. 71).

² *Ibid.*, p. 114.

³ *Ibid.*, p. 160.

⁴ *Ibid.*, p. 162.

davantage, je suis sortie. [...] La vraie violence de l'histoire ne se situe pas du tout là où la Stasetti l'éprouve et veut l'exprimer ; dans l'escalade de la haine, ça n'aurait d'ailleurs pas grande cohérence d'asperger le traître de thé brûlant puis de l'assassiner le plan suivant. »¹ Le film ne restitue pas la justesse de la situation qu'il est censé reconstituer ; cette déception provoque alors l'anamnèse de la narratrice, qui fait alors le récit de la manière dont s'est véritablement déroulée cette scène capitale. La mise en abyme fonctionne alors comme un contrepoint, une désignation indirecte. Par un déplacement de ses enjeux traditionnels, son rôle est moins de représenter de manière concentrée et synthétique les tenants du récit-cadre que de nourrir celui-ci par ses propres aberrations, manques et défauts : « Non, la vraie violence, ç'a été [sic] le soir, ce soir-là [...] »². C'est grâce aux insuffisances et aux errements du film en train de s'échafauder que la narratrice peut à nouveau prendre la parole en son nom pour faire le récit le plus juste possible de son histoire personnelle. Le récit du tournage, lui-même inscrit dans la durée, est nécessairement doublé par le récit – authentique – de ce sur quoi il devrait s'appuyer. *L'Avenir* présente donc un affrontement entre l'objet enchâssé (le film) et le récit enchâssant qui le contient. Il y a inversion dans la relation traditionnelle de commentaire dévolue à la mise en abyme puisque, paradoxalement, c'est le récit-cadre qui examine, juge (et corrige) le récit « abymé » et non le contraire, comme nous pourrions nous y attendre. Nous avons précisé précédemment que la littérature contemporaine avait tendance à montrer ses ficelles et présentait régulièrement une dimension réflexive affichée. Cela est manifeste avec *L'Avenir*, dans la mesure où c'est le récit-cadre qui porte la dimension métanarrative de l'ensemble, plus que le récit second représentant. Un court chapitre, en forme de note d'intention formulée par la narratrice, emblématise ce renversement ; il est question du décor choisi pour le tournage (un hôtel, sa piscine) qui ne convient pas :

Dans l'idéal, cela se passerait au bord de la mer – ou du moins à proximité. Soit par la rumeur, soit par sa présence en arrière-fond, il serait bon que la mer fasse partie du plan. [...] La mer comblerait le plan simplement parce qu'elle le symbolise secrètement tout en le rendant compréhensible à chacun. Elle a les propriétés du feu qui crépite dans la cheminée : elle fait surgir les images du passé, leur puissance fascinante. Personne ne peut rester longtemps seul près de la mer sans se rappeler. [...] Oui, plutôt que cette piscine chlorée, la mer. [...] Qu'on comprenne bien, en voyant la mer, ici ou là à l'arrière-plan, le sens de l'histoire, sa vérité, sa trajectoire éternelle.³

¹ *Ibid.*, p. 166.

² *Ibid.*, p. 168.

³ *Ibid.*, p. 49-50. Nouvelle preuve du travail intertextuel à l'œuvre : la mer est aussi un important motif dans le cycle indien de Marguerite Duras.

Alors qu'elle a été volontairement écartée (avec son consentement) de l'écriture du scénario, la narratrice rédige une véritable note d'intention scénaristique, en forme de contre-projet, en réaction à celle qui motive le film. D'autre part, nous remarquons que le motif de la mer est choisi non seulement par opposition à celui de la piscine, mais également parce qu'il implique la réminiscence : là encore, par une suscitation indirecte, le film tourné déclenche la narration du souvenir personnel. Enfin, alors que le film semble n'obéir qu'aux canons du spectacle et du stéréotype, nous observons que cette note d'intention possède une véritable dimension herméneutique ; elle commente et explicite ce qui manque au film, en apportant une part de la signification générale. Face à l'échec de la représentation cinématographique, la narratrice reprend elle-même la conduite du récit, tout à la fois pour pallier les erreurs de la première et pour guider l'interprétation du second.

Huit années après *L'Avenir*, Camille Laurens réitère, quoique sur un mode plus radical, le procédé de la mise en abyme par le cinéma avec *Ni toi ni moi*. La différence vient du fait que ce procédé repose non plus sur un tournage, mais sur l'écriture d'un scénario. En effet, le livre est la retranscription des courriels que Camille Laurens aurait envoyés à un jeune réalisateur français qui a souhaité adapter avec elle l'une de ses courtes pièces radiophoniques, *L'homme de ma mort*. De toute cette correspondance, seuls les messages (ceux qui ont été effectivement envoyés comme ceux jetés à la corbeille) de l'écrivaine nous sont donnés. *Ni toi ni moi* se présente ainsi comme une sorte de scénario en cours d'élaboration, tiré d'un texte autobiographique. L'histoire en question est celle de la naissance et de la fin d'une relation amoureuse entre l'écrivaine et un cinéaste – qui deviennent dans le scénario Hélène et Arnaud. Nous parlerons de mise en abyme dans *Ni toi ni moi* dans un sens spécifique : *stricto sensu*, il n'y a pas véritablement inclusion – formellement délimitable – d'un texte B (le scénario) dans un texte A (le récit-cadre), puisque le livre *n'est que* ce scénario en train de s'écrire. Toutefois, comme dans *L'Avenir*, émergent à chaque page les éclats d'un récit autobiographique, que la tâche scénaristique vient nécessairement convoquer et ressusciter. Le geste même de l'écriture du scénario met donc en abyme un texte fragmentaire quoique permanent :

[...] C'est pour ça que j'ai accepté de travailler avec vous, pour essayer de comprendre, pour me débarrasser de la douleur (ça n'en prend pas le chemin). Vous n'attendez pas la fin, vous m'obligez à visionner les rushes, à me voir. Il y a deux films superposés, celui où

j'ai joué et celui que je regarde. Quelque chose nous échappe au moment de vivre, que le film (ou le tableau, ou le livre) nous renvoie et nous éclaire. À quoi ça sert, sinon ?¹

Nous retrouvons, au fondement du projet, une volonté cathartique de la part de la narratrice. Cette volonté implique bien un récit premier (vécu) mis en forme par une œuvre d'art (film, livre, tableau – ou scénario pour un film à venir). Or ce mécanisme classique de la création artistique est ici problématisé dans le sens où il prend place à l'intérieur même d'un livre et repose sur un dédoublement narratif. La narratrice ne se contente pas de rédiger un scénario, elle fait le récit de cette rédaction et le fait fonctionner en miroir de son propre récit autobiographique. De plus, comme à son habitude, Camille Laurens complexifie un peu plus cette structure réflexive en ajoutant d'autres miroirs diégétiques et narratifs, comme la présence entêtante d'*Adolphe* et du *Journal* de Benjamin Constant comme doubles littéraires², ou bien le fait que le scénario comporte les répétitions d'une pièce de théâtre elle-même adaptée des textes précédents d'Hélène ; enfin, sa relation amoureuse avec le cinéaste, en plus d'être transposée en vue d'un film à venir, se superpose à cette relation épistolaire *a priori* professionnelle avec un autre cinéaste, les deux figures masculines venant parfois à se rejoindre dans l'esprit de la narratrice :

Vous m'écrivez que vous voudriez mieux connaître l'homme de ma mort, savoir toute l'histoire que vous devinez vraie pour ensuite *l'imaginer*. La seule chose que je veuille vous révéler pour l'instant, parce qu'elle explique à la fois mon hésitation et ma tentation, c'est qu'il était cinéaste, comme vous : les images une fois de plus se superposent, elles s'aimantent, vous, lui, je ne peux pas empêcher ça [...].³

Malgré ces ambiguïtés, cet extrait affirme la nécessité de recomposer le récit de la réalité en un objet fictionnel et imaginaire. L'histoire véridique de ce couple devient une sorte de document préparatoire qui s'« abyme » dans une fiction. Dans *Ni toi ni moi*, le scénario fonctionne comme une caisse de résonance du récit authentique de cette passion déçue. L'écriture de ce script oblige la narratrice à revenir sur cet épisode, à le cerner, à l'interpréter, ainsi qu'à tenter de l'exprimer sous une certaine forme narrative. Ce procédé confère au livre, *de facto*, une dimension métaréflexive affichée et permanente. La forme scénario conduit l'écrivain à chercher sans cesse quelle solution narrative adopter pour transposer le plus justement possible un récit préexistant : la narration est donc perpétuellement doublée par son propre commentaire : « Si tu filmes cette scène un jour, je vais te dire comment je la vois [...] », « Oui, je suis d'accord avec vous, c'est un polar !

¹ Camille Laurens, *Ni toi ni moi*, *op. cit.*, p. 72-73.

² Sur cette référence, voir Jutta Fortin, « "Au bal masqué de l'amour, cavalier, cavalière, on danse toujours avec sa mère" : *Ni toi, ni moi* de Camille Laurens, *Adolphe* de Benjamin Constant », *Modern & Contemporary France*, vol. 19-3, septembre 2011, p. 253-264.

³ Camille Laurens, *Ni toi ni moi*, *op. cit.*, p. 21.

Filmer la rencontre amoureuse comme si on était dans un film d'Hitchcock, avec le même enjeu vital, la même angoisse, exactement ! », « N.-B. : dans le film, il faudrait trouver à Jacques une autre caractéristique que sa taille. Une tache de vin sur le visage, par exemple – c'est d'ailleurs plus visible, à l'écran [...] », « L'ironie d'Hélène à certains moments du film est la manière féminine de vivre un désastre, et il faudra que la comédienne, par ses piques et ses rires nerveux, tente périodiquement de dégripper le moteur de l'amour, de mettre du jeu dans le jeu. »¹ Nous remarquons dans ces quelques exemples que les exigences narratives du scénario ne sont pas exactement les mêmes que celles d'un récit littéraire. La narratrice est concomitamment dans l'interprétation, le commentaire et la recherche d'éléments visuels adéquats². La problématique essentiellement littéraire de la parole usée et inerte doit trouver une traduction visuelle et sonore, à travers une certaine configuration dramaturgique. La narratrice a intégré les nécessités narratives imposées par le genre, celles d'un texte appelé à être mis en images, « structure tendant vers une autre structure » pour reprendre l'expression déjà citée de Pasolini, obéissant à des impératifs d'efficacité iconique. Dans le même temps – et là réside cette mise en abyme particulière – cette narration virtuellement imagée fonctionne comme une lecture seconde du récit autobiographique initial. La relation entre ces deux instances, que le texte tresse volontairement, est complexe, fluctuante. D'une part, se dessine une superposition, voire une confusion, entre celles-ci. Le texte multiplie constamment les allers-retours entre le « je » de la narratrice et Hélène, son double fictionnel : « De même, quand j'écris, les identités se mêlent : je, elle ou moi, lui, toi ou vous, tous les pronoms sont imaginaires. »³ La scène de la première vue est ainsi narrée deux fois, d'abord sous sa forme intentionnelle, didascalique et prescriptive (le scénario) puis, quelques pages plus loin, comme un récit rétrospectif plus classique :

Intérieur nuit. Un appartement, une fête. Du bruit, du monde. Les gens boivent, fument, parlent ou dansent. On voit d'abord son visage à lui, en gros plan, de face. C'est la première image : son visage, beau, dessiné, viril. [...] Ce qui trouble, c'est son regard, parce qu'on se demande ce qu'il regarde.⁴

Je l'ai vu pour la première fois le 20 janvier 2003 chez une amie commune dont c'était l'anniversaire. J'étais en train de parler à quelqu'un quand j'ai eu brusquement la sensation

¹ *Ibid.*, respectivement p. 49, p. 51, p. 60 et p. 216.

² Un autre exemple rend compte de la difficulté de la tâche : « Je m'étais même mise à relire *La Nausée* de Sartre, à l'époque, pour tenter de comprendre ces objets frelatés et sans vie qu'étaient devenus les mots, ces simulacres exhibés par des taxidermistes. [...] Comment traduire ce malaise à l'écran ? Une scène sociale ou mondaine, dans un magasin ou un dîner, je ne sais pas – quelque chose qui fasse entendre la langue morte. » (*Ibid.*, p. 108-109).

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

physique de me découper dans l'espace, d'être éclairée comme par la lumière d'un flash. J'ai tourné la tête, il me regardait dans la glace au-dessus de la cheminée [...].¹

Le changement de point de vue est certes révélateur : le récit rétrospectif adopte explicitement une focalisation interne, alors que le scénario sous-entend seulement, en contrechamp, la présence de la femme intensément regardée ; de même, dans la première version, l'emploi des codes scénaristiques et l'accent mis sur ce qui est vu contrastent avec les réactions émotionnelles intériorisées de la seconde. Néanmoins, si nous mesurons les différences entre les deux versions, nous sommes frappé par l'effet de répétition qu'elles induisent. L'une vient expliciter ce que l'autre avait laissé dans le non-dit, tout comme la première change la lecture de la seconde. La superposition entre les deux formes narratives peut également se produire dans la même page, d'un paragraphe à l'autre :

Nous avons rendez-vous au Café Français. Tu étais déjà là quand je suis arrivée, je t'ai aperçu la première, tu lisais *le Monde*, j'ai marché vers toi [...]. Intérieur nuit. Un grand café. Peu de consommateurs. Il est assis à une table dans un renforcement, il lit *Le Monde*. Elle arrive, il se lève et serre la main qu'elle lui tend, ils s'asseyent. Plan muet, peut-être filmé à travers la vitre.²

Le fil autobiographique confère au scénario une épaisseur émotionnelle et intime que les codes d'écriture de ce dernier excluent. Inversement, c'est grâce à l'extériorisation scénaristique que la narratrice fait retour sur elle-même et arrive à formuler son histoire personnelle. La mise en abyme est ici une suscitation mutuelle.

D'autre part, il arrive que, comme dans *L'Avenir*, il y ait inadéquation entre les deux fils narratifs, le scénario peinant à rendre la justesse et l'intensité du récit initial : « "Oh ! Que je voudrais croire ce que je ne crois pas !" C'est précisément l'impossible projet de votre film : représenter cette phrase-là [...] », « De toute façon, ce film est infaisable, je vous l'ai dit dès le début. Par son sujet même, l'histoire n'est pas déroulable dans le temps sans perdre ce qui la constitue. C'est un drame, mais fixe. »³ Quelque chose échappe toujours au scénario dans la mesure où les exigences du genre imposent le plus souvent des constructions narratives précises, qui falsifient la réalité de la lente érosion de cet amour. L'expression oxymorique « drame fixe » est employée comme une récusation du cinéma, considéré comme un « art dramatique », mais en mouvement, évolutif. La narratrice exprime parfois son incompréhension ou sa colère face aux suggestions du cinéaste, notamment en ce qui concerne la fin du film :

¹ *Ibid.*, p. 27.

² *Ibid.*, p. 42-43.

³ *Ibid.*, p. 234 et p. 126.

Mais vous choisirez, parmi elles, la toute fin, la fin des fins, the end. Je ne le ferai pas à votre place, je ne peux pas : pour moi, il n'y a pas de mot de la fin, pas de fin mot de l'histoire – le mystère demeure, à peine exprimé. Pour vous, c'est différent : au cinéma, même chez Hitchcock, à un moment il faut que les *souçons* s'annulent ou se confirment, qu'un sens soit dévoilé, qu'on comprenne, qu'on sache. [...]

Pourquoi est-ce que vous voulez que ça finisse bien ?! C'est la meilleure, celle-là ! Vous pointez à Hollywood, maintenant ? Vous fabriquez les vessies qui seront nos lanternes ? [...] Que le film reste ouvert ? Alors qu'il est construit sur le moule de l'histoire elle-même, en entonnoir !¹

La narratrice rejette violemment la conception commune du schéma aristotélicien, tel qu'on en trouve la défense et illustration dans la plupart des manuels d'écriture du scénario, tout comme d'autres ficelles du genre (*happy end*, fin ouverte). La mise en abyme se signale ici par le violent écart entre le récit-cadre initial et sa modélisation scénaristique, celle-ci trahissant celle-là. Cette inadéquation va parfois jusqu'à une véritable remise en cause du *medium* cinématographique lui-même :

Ne comptez pas sur moi pour l'écrire, votre scénario. C'est tellement plat, ces dialogues vaguement reliés par quelques indications scéniques ou psychologiques ! Je ne pourrais jamais m'y résoudre. Les images sont encore tellement au-dessous des mots, on a beau dire : moi, au moins, parfois, je peux décrire l'invisible, alors que vous, est-ce que vous pouvez montrer l'indicible ?²

Les arguments, bien qu'énoncés sous la colère, reprennent les critiques traditionnelles que le monde des lettres adressait au cinéma dans la première moitié du XX^e siècle : l'opposition entre la richesse du mot et la prétendue univocité de l'image, son extériorité incontournable. Paradoxalement, les difficultés rencontrées dans la scénarisation du récit permettent de valoriser le travail littéraire dans l'expression de la complexité des sentiments. En se plaçant sur des problématiques intersémiotiques, la narratrice invalide la forme cinématographique et justifie l'existence du récit littéraire autobiographique. De ce point de vue, la mise en abyme du texte par le cinéma constitue plus qu'un artifice narratif : elle confère une dimension métaréflexive à l'ensemble et interroge les pouvoirs mêmes de la littérature, ses forces comme ses faiblesses. Il y a moins transposition et duplication simple que retour critique explicite sur une forme narrative (le scénario) comme sur l'autre (le récit littéraire), par le biais de l'une comme de l'autre. *L'avenir* et *Ni toi ni moi* sont ainsi symptomatiques d'une littérature contemporaine qui, loin d'exclure les préoccupations formalistes, les réinvestit dans une perspective heuristique. Dominique

¹ *Ibid.*, p. 251-252 et p. 265.

² *Ibid.*, p. 33. Nous relevons d'autres passages similaires : « Mais quelles images autres qu'intérieures saisiraient ce moment précis, l'éternel immontrable du cinéma, ce moment de la délivrance [...] ; cette circulation invisible, ce flux de pure matière vivante, quand le courant passe, quand on est à ce qu'on fait, simplement, qu'on est ce qu'on fait, quand on naît à l'amour qu'on fait. » (*Ibid.*, p. 80). « Arnaud, je sais que je le manque quand je vous le raconte, comme vous le manquerez quand vous le filmerez [...]. L'imposture est totale. » (*Ibid.*, p. 290).

Rabaté écrit sur ce point que « le réel n'existe ainsi plus comme une donnée préalable : il exige une reconstruction, l'ajointement des pièces dispersées » ; l'œuvre met en avant « cette évidence du principe de composition, cette monstration des lois d'agencement textuel »¹.

La présence de plus en plus insistante dans les textes de récits de tournage ou d'écriture de scénario participe pleinement de ce formalisme « transitif », dont la réflexivité cherche moins à clore le texte sur lui-même qu'à construire un sens. L'objet filmique possède une dimension narrative et une durée qui favorisent une telle quête, fût-elle finalement en partie aporétique. C'est sans doute ainsi qu'il faut comprendre cette remarque de la narratrice de *Ni toi ni moi*, lorsqu'elle dit ne pas se satisfaire de la conception du cinéma comme présence immédiate :

L'image est sans doute une pure présence, un *cela est* [...]. Mais pas le film. Le film ne se contente pas de montrer les choses, il les développe. Le film a un sens, celui de son déroulement. Je suis une obsédée du montage, si vous voulez. [...] Chez Bergman, par exemple, on entre dans les ténèbres, on descend loin dans le gros plan des visages, on habite des sentiments, des émotions, des haines. Il peut y avoir des ruptures, des ailleurs, du noir, mais il y a une pensée, une image qui réfléchit tout, et nous avec.²

Nous pouvons lire ce passage sous un angle métanarratif. Le terme de « déroulement » est ici associé à la « pensée » et au « sens ». Le film aboutit à un sens dans la mesure où il est montage, liaison ; il propose des directions. *Ni toi ni moi* est précisément construit comme un montage entre deux récits, en forme de mise en abyme, dans lequel l'articulation des images réfléchit le fil autobiographique et participe à son sens, fût-ce indirectement, par contraste ou par manque.

2. Éclats cinéphiliques en abyme

Une autre forme de mise en abyme ou d'écho narratif, plus récurrente encore dans la littérature actuelle, réside dans l'inclusion de références cinéphiliques au sein des textes, qui réfléchissent tout ou partie de leur récit. À la différence de ce que l'on a appelé « court-circuit descriptif », ces cas de figure ont une portée explicitement métanarrative et reflètent la trame dans laquelle ils prennent place. Nous avons déjà signalé la dimension fortement référentielle de la littérature des trente dernières années ; il s'agit à présent de voir que, loin de constituer un effet de mode facile (l'affichage d'une culture, le rattachement forcé à des

¹ Dominique Rabaté, *Le Roman depuis 1900*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998, p. 117.

² Camille Laurens, *Ni toi ni moi*, *op. cit.*, p. 142-143.

traditions artistiques), cette référentialité est parfois l'un des éléments constitutifs d'une littérature qui interroge ses propres effets et structures. Les films ainsi inclus dans la diégèse s'apparentent à des récits visuels qui font écho aux récits premiers. À la différence d'une mise en abyme picturale (tableau, gravure, médaillon, etc.), la mise en abyme ou en miroir du film dans le texte repose sur une certaine continuité narrative ; c'est en effet moins la dimension visuelle et spatiale de l'œuvre cinématographique qui importe que son déroulement narratif : on pourrait dire, en conséquence, que celle-ci fonctionne davantage comme une hypotypose que comme une *ekphrasis* – à moins de parler d'« *ekphrasis* narrative ». D'autre part, cette mise en abyme – et sa variante moins structurée, l'écho narratif intradiégétique – s'appuient sur des œuvres potentiellement connues de tous, en les prélevant dans une réserve commune de fictions. L'effet produit par cette dimension collective et partagée en est d'autant plus évocateur et signifiant pour les lecteurs, qui saisissent plus directement les homologues et les différences narratives entre le texte enchâssant et le film enchâssé. Celui-ci se donne comme un outil de compréhension et de lecture du récit principal.

Dans un bref passage de son récit autobiographique, *Un pedigree*, Patrick Modiano évoque l'un des rares moments d'insouciance de sa jeunesse, à savoir ses souvenirs de spectacles de cirque et de fêtes foraines. La description procède par brèves notations nominales, à la manière d'éclats mémoriels. Or, au sein de ces évocations, un titre de film émerge :

À huit ans, un film m'impressionne : *Sous le plus grand chapiteau du monde*. Une séquence surtout : la nuit, le train des forains qui s'arrête, bloqué par la voiture américaine. Reflets de lune. Le cirque Médrano. L'orchestre jouait entre les numéros. Les clowns Rhum, Alex et Drena. Les fêtes foraines. Celle de Versailles, avec les autos tamponneuses, aux couleurs mauve, jaune, verte, bleu nuit, rose.... La foire des Invalides avec la baleine Jonas. Les garages. Leur odeur d'ombre et d'essence. Un demi-jour.¹

Si, pour cet extrait, nous ne pouvons aller jusqu'à parler de mise en abyme (la référence au film est trop brève et insuffisamment systématique), nous y verrons néanmoins ce que nous nommerions un « écho narratif », c'est-à-dire l'émergence rapide, à l'intérieur de la diégèse, d'un objet narratif enchâssé (en l'occurrence un film) qui reprend des motifs de la narration principale. Nous remarquons ici l'absence de frontières entre l'évocation du film de Cecil B. DeMille et celle des cirques et foires de l'enfance du narrateur, comme si l'atmosphère du film appelait naturellement cette dernière. La scène du train des forains à l'intérieur de l'œuvre cinématographique anticipe certains traits du

¹ Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 39-40.

récit-cadre, à travers des jeux de répétitions : le « chapiteau » implique le « cirque Médrano » et les « clowns » ; les « forains » appellent « les fêtes foraines » ; la « nuit » trouve un écho discret dans la couleur « bleu nuit » et dans le « demi-jour » ; les « reflets de lune » préfigurent l'énumération des couleurs chatoyantes des autos tamponneuses. La très courte allusion au film fonctionne ainsi comme un écho intradiégétique de la narration principale. Nous comprenons de façon similaire le mensonge que dit le narrateur de *Du plus loin de l'oubli*, lorsqu'il fait croire à Gérard Van Bever que Jacqueline et lui sont allés au cinéma pendant son absence. Quand Van Bever demande quel film ils ont vu, le protagoniste répond brusquement « *Les Contrebandiers de Moonfleet* »¹. La référence paraît *a priori* anecdotique et interchangeable – il eût pu dire n'importe quel autre titre. Néanmoins, si l'on se souvient que le film de Fritz Lang a pour héros un jeune garçon en quête de figure paternelle, on se demande s'il ne faut pas y voir un écho discret au sentiment d'abandon – notamment l'abandon par le père – qui affleure à plusieurs reprises dans le roman, et dans l'œuvre globale de Modiano. Par son pouvoir synthétique, la simple mention d'un titre de film autorise une hypothèse de lecture qui entre en résonance avec des éléments narratifs du récit premier. La trame de *Moonfleet* vient éclairer l'un des aspects du récit.

***La Moustache* d'Emmanuel Carrère et les films de complots paranoïaques**

Sous une modalité plus franchement romanesque, *La Moustache* d'Emmanuel Carrère présente au moins trois références cinématographiques qui font écho à l'histoire de cet homme qui veut surprendre son entourage en se rasant la moustache mais qui, après l'avoir fait, voit son univers vaciller lorsque tous lui assurent qu'il n'en a jamais porté. Ces références ont chacune des extensions différentes. La première, presque ironique, survient lorsque, perdant tout repère, le personnage demande à sa compagne, Agnès, ce qu'ils ont fait l'avant-veille. Celle-ci lui répond qu'ils sont allés au cinéma voir *Péril en la demeure* de Michel Deville² : ce titre est à lui seul éloquent, puisqu'il reflète directement la désagrégation du couple, l'éclatement du foyer. Ajoutons que *Péril en la demeure*, adapté de *Sur la terre comme au ciel* de René Belletto, narre la mise en place d'une machination terrible et violente qui s'abat sur David, un homme ordinaire qui se voit espionné et poursuivi. Il est difficile de ne pas penser au sentiment du protagoniste de Carrère, qui

¹ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, op. cit., p. 35.

² Emmanuel Carrère, *la Moustache*, op. cit., p. 102.

s'estime tout autant manipulé par son entourage. La seconde référence est plus développée ; elle se situe au cours d'un monologue réflexif où le personnage fait le point sur sa situation :

[Son raisonnement était] Absurde, bien sûr, invraisemblable, aussi absurde et invraisemblable que ces films policiers dont le suspense dissimule les failles de construction, comme *Les Diaboliques* ou *Chut, chut, chère Charlotte*, où les conspirateurs, tout en mettant en scène leurs apparition surnaturelles, passent leur temps à rassurer leur malheureuse victime, à lui dire : « Tu es très fatiguée, ma chérie, repose-toi, ça va passer... » Exactement ce qu'on lui disait, ou plutôt ce qu'il se disait lui-même. Et si l'on avait mis là-dessus [...] ? *Les Diaboliques*, autant qu'il se souvienne, s'inspiraient d'un fait divers authentique...¹

La référence au film de Clouzot change de sens au cours de son examen². Elle vient d'abord à l'esprit du personnage pour qualifier l'absurdité de son comportement paranoïaque, en s'appuyant sur le caractère invraisemblable de son scénario. Mais, peu à peu, le personnage délaisse ce point de vue *critique* sur le film – celui d'un spectateur – pour un point de vue interne à la diégèse filmique – puisqu'il s'identifie à son protagoniste masculin. Ce glissement de la fabrique fictionnelle au contenu même de la fiction, qui devient d'ailleurs réalité (avec la mention du « fait divers authentique »), est symptomatique du trajet psychique du personnage, qui finit toujours par accréditer la thèse de la manipulation. L'écho narratif entre la référence filmique et le récit romanesque (deux histoires de manipulation) est prolongé par une réflexion sur les degrés de réception de la fiction. Enfin, la dernière référence est la plus longue, occupant près de trois pages : le protagoniste et Agnès regardent un vieux film avec Cary Grant à la télévision³. La trame du film est assez minutieusement décrite dans le texte ; s'ensuit une page de commentaires qui pointe la bizarrerie de l'œuvre. Si la référence n'est jamais explicitée par la mention verbale du titre, la description permet de savoir qu'il s'agit de *On murmure dans la ville* (*People Will Talk*) de Mankiewicz (1951). Il s'agit d'une histoire quelque peu abracadabrante dans laquelle un médecin bon et pur, qui recueille et épouse une fille-mère et qui, déguisé en boucher (!), avait exercé gratuitement la médecine dans son passé pour des pauvres gens, se voit accusé par ses pairs d'immoralité et de dissimulation. Il est encore question d'une histoire d'innocent persécuté qui, par le biais de la focalisation zéro, renvoie le personnage à son propre statut. Pendant le film, il estime d'ailleurs « certain,

¹ *Ibid.*, p. 111.

² *Chut... Chut, chère Charlotte* est un film de Robert Aldrich (1964), dans lequel une femme est persécutée par son entourage afin qu'elle quitte sa propriété, où doit être construite une autoroute. Elle est finalement internée à la fin du film. Le schéma narratif de l'innocent que tous veulent faire passer pour fou est clairement lié à celui du roman.

³ *Ibid.*, p. 49-51.

sans céder au désir de vérifier, qu’Agnès l’observait du coin de l’œil. »¹ Le commentaire qui suit la vision revêt une dimension clairement métanarrative, en faisant écho à la construction indécidable du livre – récit fantastique ou monologue paranoïaque ? :

Le film, surtout pris en cours de route, laissait une impression curieuse, on sentait que les divers éléments qui le composaient ne s’accordaient pas ensemble [...].²

Faisant le constat de l’incompatibilité des deux fils narratifs (l’histoire d’amour du bon médecin avec la fille-mère et le procès de son passé trouble), le personnage fantasma même la création simultanée et contradictoire du film par Agnès et lui-même :

[...] l’histoire réaliste et gnangnan de la fille-mère et du souriant docteur jurait avec celle du village de fous où on lynchait le boucher en s’apercevant qu’il était médecin [...] et il lui semblait presque qu’au lieu de regarder le film ils l’avaient composé tous les deux au fur et à mesure, sans se concerter, ou bien chacun s’efforçant de saper le travail de l’autre [...].³

Nous remarquons néanmoins que le texte n’est pas clair sur cette fiction spectatorielle : qui d’Agnès ou du héros serait l’auteur de l’histoire d’amour convenue et tranquille ? Qui serait le responsable de l’autre partie, plus folle, aberrante et violente ? Cette indécision reflète en abyme celle du livre : lequel des deux personnages dévie de la raison ? Cet affrontement des points de vue, qui crée des hiatus non résolubles, est le principe narratif de la première partie du roman. La mise en scène narrative de la vision d’*On murmure dans la ville* redouble réflexivement le fonctionnement de la narration : elle le figure sans en résoudre les apories. Elle ne fait même que les creuser.

Leslie Kaplan. *Les Amants de Marie et Mon Amérique commence en Pologne*

Leslie Kaplan est l’un des écrivains contemporains qui utilise le plus fréquemment les références filmiques dans cette optique. En effet, plusieurs de ses livres présentent des exemples de fragments cinématographiques inclus dans la diégèse et dont la portée est métanarrative, notamment au sein de son cycle romanesque intitulé « Depuis maintenant »⁴. Nous en trouvons un exemple dans *Les Amants de Marie*, quatrième titre du cycle, au cours duquel la jeune et énergique Dahlia, qui parcourt inlassablement Paris sur son scooter, va voir *2001, l’odyssée de l’espace* de Stanley Kubrick. Le film la bouleverse dans la mesure où c’est – entre autres – le récit d’une aventure et d’une exploration : « *2001*, c’était le titre, c’est une date, se dit Dahlia en prenant son billet, pourquoi cette

¹ *Ibid.*, p. 49.

² *Ibid.*, p. 51.

³ *Ibid.*, p. 51.

⁴ Ce cycle, qui s’appuie en partie sur des personnages récurrents, a été amorcé en 1996 avec *Depuis maintenant. Miss Nobody Knows* (Paris, P.O.L) et compte à ce jour six volumes.

date, mais odyssee, je sais ce que ça veut dire, ça veut dire aventure, ça me plaît. Elle entra. »¹ Or elle décide de reproduire à son échelle parisienne les pérégrinations cosmiques de la fin du film :

[...] explorer, explorer, c'est possible, se dit Dahlia, moi aussi je vais explorer [...] mon espace à moi c'est la ville, se dit Dahlia en riant et en sautant sur son scooter et en fonçant à toute allure vers la Défense pour rentrer. Elle voyait défiler les rues et les boulevards comme des coulées de couleurs, des stries et des formes inconnues, des passages [...].²

Au célèbre voyage final de *2001*, constitué par des images colorées et psychédélicques, répondent le trajet en scooter de Dahlia et les trainées de lumières provoquées par la vitesse et le mouvement. Le personnage rejoue dans le récit principal le déplacement intersidéral du cosmonaute Dave, ce que la courte description du « défil[é] » des rues vient emblématiser. À côté de ces ponctuels effets d'échos narratifs, des mises en abyme plus développées et plus structurées prennent place. Dans le même roman, l'un des personnages, Max, est un critique de cinéma, qui rédige pour son journal une longue analyse de *M le Maudit* de Fritz Lang, en narrant l'intrigue du film et en racontant plusieurs scènes. Après parution du texte, Max reçoit une lettre de protestation signée par un certain « M le Malade », qui accuse Max de ne pas avoir compris le drame du personnage joué par Peter Lorre et qui se déclare en empathie avec celui-ci : lui-même est exhibitionniste et soumis à des pulsions irrépressibles. Bientôt, de nouvelles lettres arrivent et les actes exhibitionnistes commis par un individu mystérieux se multiplient dans Paris, sans que l'on ne sache vraiment si cela relève de la même personne. Nous observons tout au long du roman le développement d'un parallèle entre le film de Fritz Lang et les récits de l'exhibitionniste. S'il y a bien sûr des différences entre eux³, *M le Maudit* se présente néanmoins comme une représentation fictionnelle concentrée des événements. La publicité de ces derniers est similaire : dans le film, « toute la ville est informée, affiches, placards, et l'assassin écrit aux journaux »⁴, tout comme dans le récit ; de même, une erreur de jugement vient clore les deux intrigues : ceux qui arrêtent *M le Maudit* croyaient avoir affaire à un monstre et découvrent un être humain en proie à un déchirement intérieur, tout comme l'exhibitionniste se trouve être une femme, à la surprise générale. Sans qu'il y ait parfaite translation ni rigoureuse homologie structurale entre récit enchâssant et récit

¹ Leslie Kaplan, *Les Amants de Marie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004 [P.O.L, 2002], p. 139.

² *Ibid.*, p. 141.

³ Il y a exhibitionnisme et non meurtres de fillettes, comme c'est le cas chez Fritz Lang. D'autre part, l'individu se signale par son accoutrement (un petit bonnet enfoncé sur le crâne) alors que M se distingue par l'air qu'il siffle. Enfin, différence majeure avec le film, lors de sa capture, l'exhibitionniste se révèle être une femme et parvient à s'enfuir.

⁴ *Ibid.*, p. 78.

enchâssé, l'un vient réfléchir l'autre : les actes de M le Maudit représentent en partie ceux de « M le Malade » (comme le personnage mystérieux s'est lui-même baptisé), quand ceux de M le Malade actualisent et font résonner ceux de M le Maudit. La mise en abyme formalise sur le plan narratif les thèmes du double et des préjugés de la foule, si décisifs dans le chef-d'œuvre de Lang¹. Nous aimerions citer un dernier exemple tiré de l'œuvre de Leslie Kaplan. Celui-ci se trouve dans le sixième tome, que nous devinons en grande partie autobiographique, du cycle « Depuis maintenant », intitulé *Mon Amérique commence en Pologne*. La narratrice, née aux Etats-Unis, rejoint très tôt Paris où son père travaillait après avoir suivi l'avancée des Alliés depuis Alger en 1945. Le récit de ce moment décisif de la vie de son père trouve un relais narratif dans le film *Païsa* de Roberto Rossellini, qui narre le débarquement des soldats américains en Sicile et leur remontée vers la Plaine du Pô. Bien que son père ne fût pas soldat et qu'elle-même n'y assistât pas, ce film lui semble mettre en abyme l'arrivée de la figure paternelle en Europe. En résumant la trame des six épisodes constituant le film, elle parle d'un geste de reconnaissance, qui fait lien entre les deux récits :

[...] quand j'ai vu le film de Rossellini *Païsa* [...], je les ai tous reconnus, ces très jeunes soldats, certains presque encore des garçons. Les voix, surtout, je les reconnais, la langue et l'accent, « *I'm Joe, Joe from Jersey* », et les corps, les grands corps élégants et gauches, quelque chose de simple et de souple dans le vêtement, blouson et pantalon, et le regard ouvert, les visages. C'est un film très dur, et pourtant à chaque fois que je l'ai vu j'ai eu l'impression physique que je pourrais y habiter [...].²

La structure en abyme n'est pas simplement un procédé narratif habile, mais le révélateur profond d'un récit non directement vécu, aux résonances intimes. « Habiter » le récit filmique équivaut à « habiter » une partie de sa propre existence. Le monde enchâssé est *reconnu* dans le monde réel, comme s'il était, plus qu'une représentation diminutive et répétitive, une continuation de celui-ci. C'est presque le récit autobiographique original qui passe pour une copie du film de Rossellini : « En version mineure et comique de ces malentendus : mon père racontant comment il a "libéré" la ville de Pouilly où il est allé en visite officielle *après* la Libération. Personne à Pouilly n'avait encore vu d'Américains, il était le premier, on a fêté le "libérateur" en lui offrant plusieurs caisses d'un vin fabuleux et

¹ Dans son analyse du film, Max écrit : « [Le spectateur] a vu le conflit en acte, il a vu la tension, le double. » (*Ibid.*, p. 40). Le jeu des noms (« maudit » et « malade », outre leur homophonie relative, ont la même racine étymologique, *male* – le mal) est l'exemple le plus frappant de cette dualité, déclinée thématiquement et narrativement.

² Leslie Kaplan, *Mon Amérique commence en Pologne*, Paris, P.O.L., 2009, p. 35-36.

célèbre »¹. Dans un commentaire métanarratif, la narratrice souligne l'aspect décisif de *Païsa* par rapport à l'agencement de son propre récit :

Ce film, je l'ai vu et revu et je pourrai le revoir encore : vouloir écrire comme Rossellini filme, le détail et le détail, l'interprétation possible à l'infini. Mais surtout ce que j'éprouve : c'est mon histoire, ou plutôt, projeté sur grand écran, images imaginaires plus réelles que la réalité, c'est ma préhistoire.²

La mise en abyme se présente comme une réappropriation du film par la voix narrative. En devenant « [s]on histoire », *Païsa* s'intègre pleinement dans le texte et offre une figuration de ce qu'elle n'a pas vécu elle-même directement. Cet exemple pris parmi d'autres montre l'écart qu'il peut y avoir entre les mises en abyme telles que nous les lisons chez les avant-gardes littéraires et les structures plus ou moins équivalentes dans la littérature contemporaine. D'une part, celles-ci ont aujourd'hui des organisations plus lâches et moins rigoureuses que les jeux virtuoses de Robbe-Grillet ou de Simon : se limitant parfois à brefs échos narratifs intradiégétiques, elles peuvent parfois être considérées comme des mises en abyme plus systématisées lorsque l'homologie narrative est plus développée et soulignée, même s'il n'y a pas stricte répétition structurelle³. D'autre part, sur le plan des significations, le film ne vient pas brouiller le récit principal en multipliant les niveaux de réalité (ou d'illusion), en créant des effets labyrinthiques, à la manière d'un dédale textuel baroque⁴. Au contraire, le récit filmique mis en abyme vient produire des effets de lisibilité et proposer des interprétations du récit-cadre, sans pour autant s'en donner comme un pur et simple redoublement et en figer le sens. Le film ainsi narrativisé et enchâssé apporte des niveaux de signification supplémentaires et remet en perspective le récit par les similitudes et les différences qu'il entretient avec lui.

Camille Laurens : des références filmiques au scénario impossible

Sous des modalités davantage formalistes et systématiques que chez Kaplan, la relation épistolaire entre l'écrivain et le cinéaste autour du scénario à écrire, dans *Ni toi ni moi*, fait nécessairement référence à plusieurs modèles cinématographiques ; ceux-ci fonctionnent à la manière de schémas narratifs explicites qui permettent à la fois de rendre

¹ *Ibid.*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 37.

³ Selon Genette, la « mise en abyme » est en effet la version la plus extrême et la plus structurée des rapports entre diégèse et métadiégèse (*Figures III, op. cit.*, p. 242). L'écho narratif représente une version moins systématique et moins rigoureuse de ces rapports.

⁴ Nous employons le terme de « baroque » à la suite des analyses de Johan Faerber, qui accorde une large place aux structures en abyme dans *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman (op. cit.)*. Il y a en effet dans la mise en abyme quelque chose du « pli » qui schématise l'esthétique baroque (voir Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1988).

compte de la trame autobiographique et de guider sa scénarisation. Plusieurs titres sont cités : *La Maison du Docteur Edwardes* (1945) d'Alfred Hitchcock et *Le Secret derrière la porte* (1947) de Fritz Lang, *Laura* (1944) d'Otto Preminger, *Gertrud* (1964) de Carl Theodor Dreyer, *Persona* (1966) et *Saraband* (2003) d'Ingmar Bergman. L'une des épigraphes du livre, qui en inspire le titre, est d'ailleurs un extrait de dialogue des célèbres *Scènes de la vie conjugale* (1973) du maître suédois¹. Néanmoins, ce sont surtout deux autres films qui sont convoqués de manière récurrente : *Soupçons* (1941) d'Alfred Hitchcock et la seconde version d'*Elle et Lui* (1957) de Leo McCarey. Ces œuvres (comme celles précédemment citées) sont des radiographies précises de couples ; elles narrent les difficultés et les malentendus qui s'instaurent dans les relations amoureuses entre un homme et une femme. À ce titre, l'écrivaine les intègre dans son discours métanarratif afin de tisser des connexions pertinentes avec son propre récit :

Il faudrait projeter *Soupçons* aux acteurs si le film se faisait. Cary Grant, c'est exactement ce type d'homme : à la fois doux et noir, tendre et sombre. [...] Vous vous souvenez qu'au départ Cary Grant devait être coupable ? Pendant presque tout le tournage, il a joué comme s'il projetait réellement de tuer sa femme. Puis les producteurs ont pris peur, ils ont craint que cela ne casse l'image de leur star, alors Hitchcock a modifié le scénario et innocenté Cary Grant. On le voit donc se comporter tout du long comme un assassin, alors qu'il ne l'est pas. La force du film est là : pour le spectateur, c'est indécidable ; les contraires coexistent, voilà le génie ! On ne sait pas s'il aime ou s'il la hait, s'il est pervers ou insouciant, s'il la protège ou s'il veut la liquider. Et au fond, il ne le sait pas lui-même. C'est le triomphe de l'ambivalence ! L'absence de sens clair ! Vous savez, il y a cette scène en voiture décapotable, il va très vite, elle est terrorisée, muette de frayeur, on a l'impression qu'il veut avoir un accident, qu'il la conduit à la mort dans une espèce de jouissance perverse : leurs visages sont ceux de deux fous, deux fous assis côte à côte, chacun dans sa folie [...]. Mais peut-être est-ce notre folie à nous, littéralement : vouloir asseoir côte à côte dans le même cabriolet un homme qui craint de perdre le contrôle et une femme qui craint de perdre l'amour.²

Le principe de base de *Soupçons* est ici évoqué en vue d'un rapprochement évident par rapport au récit autobiographique. L'ambivalence d'Arnaud, qui a séduit la narratrice avant de la repousser, trouve dans le personnage joué par Cary Grant un antécédent fictionnel connu de (ou connaissable par) tous (c'est le sens de la préconisation initiale). L'indécidabilité de ce film célèbre s'offre comme une possible figuration de celle qui se joue dans la narration principale. Le récit de la scène de la voiture décapotable en est une mise en abyme, non pas littéralement, mais allégoriquement. Nous observons alors une sorte de déplacement du pouvoir de signification du film dans sa convocation textuelle :

¹ « Marianne. – Tu crois que nous vivons dans une confusion totale ? / Johan. – Toi et moi ? / Marianne. – Non, nous tous. » (Camille Laurens, *Ni toi ni moi*, op. cit., p. 9). Les trois épigraphes – provenant de Lacan, Constant et Bergman – installent dès ce seuil les trois champs principaux brassés par le livre : la psychanalyse et le pouvoir révélateur de la parole, la littérature dans son versant intime et dans son expression de l'amour et du désamour, le cinéma et l'un de ses objets favoris : le couple.

² *Ibid.*, p. 51-52.

pour le spectateur de cinéma, cette scène est une traduction plastique et dramaturgique de l'ambivalence du personnage, au sein de l'intrigue générale ; rappelée ainsi à l'intérieur du livre, elle constitue pour le lecteur une sorte de micro-récit allégorique qui permet de comprendre le comportement d'Arnaud. Le passage à la première personne du pluriel matérialise ce déplacement, qui est au final celui du spectateur de film devenant écrivain et/ou lecteur du texte. La déstabilisation de l'un doit se prolonger dans celle de l'autre. La référence à *Elle et Lui* de Leo McCarey s'inscrit différemment dans le texte, en intervenant non dans le commentaire didascalique mais à l'intérieur même du scénario :

[...] ce soir-là, ils vont voir *Elle et lui* de Leo McCarey. J'aimerais qu'on voie plusieurs passages du film, dans notre film – je ne sais pas comment ça se passe, dans la pratique, si vous avez le droit de reprendre des extraits, j'espère que oui.¹

À l'intérieur du film à venir, ce classique du mélodrame hollywoodien est une mise en abyme de la relation entre Hélène et Arnaud, mais une mise en abyme inversée – ou contrastive : là où Cary Grant (à nouveau !) et Deborah Kerr, profondément amoureux, ratent une première fois leurs retrouvailles pour mieux se réunir par la suite, les deux personnages du futur film sont invariablement séparés :

On verra Hélène et Arnaud côte à côte impassibles, regardant ce qu'ils ne sont pas, comparant secrètement leur malaise terne à cette brillante légèreté. [...] Ces images se reflètent sur les visages levés d'Hélène et Arnaud où ainsi les attentes se mêlent, les douleurs se confondent : l'écran est un miroir magique.²

La structure en abyme est ici explicite, non seulement par le simple procédé du film dans le film, mais également par le vocabulaire choisi (« regardant », « comparant ») et la métaphore *in praesentia* du « miroir ». Néanmoins, l'ensemble construit un contrepoint, en opposant l'accord profond des uns aux dissensions des autres. Comme nous avons pu le voir précédemment, la mise en abyme narrative contemporaine n'est pas toujours de l'ordre de la stricte similitude structurale. Dans le passage en question, Hélène et Arnaud sortent d'ailleurs de la projection avec des interprétations radicalement opposées : l'une soulignant l'union du couple et leur bonheur final, l'autre le fait que le personnage féminin – qui a été victime d'un accident – est paralysé à vie et que cela bouleversera à terme cette entente. Cette *disputatio* critique prend évidemment une résonance supplémentaire en devenant un commentaire de leur propre état sentimental (l'indéfectible espoir contre la désillusion sarcastique). C'est paradoxalement l'interprétation pessimiste qui l'emporte dans le déroulement du récit-cadre : « Ils marchent en silence sur le trottoir, chacun dans

¹ *Ibid.*, p. 120.

² *Ibid.*, p. 120.

ses pensées. Elle se sent pauvre, sans valeur – invalide. »¹ Rôle ironique et critique de la mise en abyme : handicapée au sens propre, le personnage de Deborah Kerr se remet à espérer, alors qu'Hélène est déclarée « invalide » au sens figuré, dans le cadre de son couple, et prend conscience de l'inexorable désamour qui envahit Arnaud. La confrontation entre les deux récits a une signification contrastive, ce que la mise en regard des deux titres disait déjà, à travers un jeu de pronoms : *Elle et lui* s'oppose à *Ni toi ni moi*, l'accord amoureux reste l'apanage des autres (pronoms de troisième personne) alors que les deux personnages affectés se voient exclus et séparés par la tournure négative. Il y a donc une forme de mouvement inversé entre le film et le texte, qui construit une signification par différenciation.

Christian Gailly et Jean Echenoz : la fausse désinvolture des éclats filmiques

À l'inverse des duplications et des insertions complexes chères à Camille Laurens, nous trouvons dans *Nuage rouge* de Christian Gailly plusieurs exemples d'éclats cinématographiques présentés de façon volontairement dilettante. Dans ce roman où la voix du narrateur homo- et intradiégétique n'hésite pas à malmener le récit qu'il expose, les références filmiques induites par telle ou telle situation dramatique sont presque mises en scène comme des accidents de pensée, des rapprochements fortuits, qui auraient tout autant pu ne jamais advenir. Cherchant à divertir son ami Lucien, qui vient de vivre un épisode traumatique physiquement comme moralement – il a été émasculé par la femme qu'il tentait de violer –, le narrateur a soudain cette réflexion :

Cette manie qu'on a de vouloir amuser les blessés. Ça vous retombe toujours sur le nez. J'avais dû voir ça dans un film de John Ford. Le petit lieutenant était salement touché. Alors le colonel lui racontait des blagues. [...] Ça y est, ça me revient : *Le massacre de Fort Apache*.²

La référence, pour justifiée qu'elle soit par rapport à la scène du récit premier, apparaît presque, dans le cours de la narration, comme une digression, énoncée au gré du vagabondage de l'esprit. Pourtant, elle n'en tisse pas moins plusieurs liens subtils avec le récit, dans la mesure où le titre *Nuage rouge* est le nom d'un grand chef indien, ce qui renvoie naturellement au western de John Ford. C'est par un même hasard du sort que la seconde comparaison filmique est introduite ; le narrateur se trouve dans un musée, il observe à tour de rôle une toile et une femme qui se tient devant celle-ci :

¹ *Ibid.*, p. 121.

² Christian Gailly, *Nuage rouge*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2007 [2000], p. 71-72.

Parfaitement immobile, elle regardait un grand tableau. Je le regardai moi aussi, puis la femme, son dos, puis le tableau, puis la nuque de la femme, puis le tableau. J'eus une sorte de hoquet mental.

Je venais de m'apercevoir que la femme devant le tableau était coiffée comme la femme dans le tableau. Je n'avais jamais vu ça qu'une seule fois, dans un film. *Vertigo*. Alors j'ai pensé qu'elle aussi peut-être était une somnambule embarquée dans une vie antérieure. Kim Novak. Je revis le détective, un homme séduisant, complaisant, trop serviable, encore aveugle. James Stewart. Je me trouvais, toutes proportions gardées, dans une situation comparable à la sienne. Néanmoins j'espérais ne pas trop partager son destin.¹

Le récit vient répéter fortuitement l'une des célèbres scènes du film d'Hitchcock, à la grande surprise du narrateur. Le « hoquet mental » est le mouvement psychique qui « monte » ensemble les deux images dans son esprit : l'image filmique venant se superposer à l'image réelle perçue. Au-delà d'une simple coïncidence troublante, la référence à *Vertigo* s'impose en fait comme une grille narrative pour le récit de *Nuage rouge*, qui excède la seule scène du musée : elle sous-entend notamment que le narrateur est à la recherche d'une femme inaccessible – c'est effectivement le cas dans le roman, avec le personnage de Rebecca Lodge, la femme violée par Lucien dont le narrateur s'éprend – et qu'il vit avec un traumatisme issu d'un passé refoulé (« somnambule embarquée dans une vie antérieure ») : or nous apprenons, au détour d'un court paragraphe répété à deux reprises, qu'il a vu jadis de véritables atrocités pendant une guerre, vraisemblablement le conflit algérien. Plus généralement encore, la référence à cette scène précise de *Vertigo* indique un jeu entre le réel et sa représentation – la femme peinte/la femme réelle, le souvenir du film/l'action réelle en cours – qui se déploie discrètement tout au long du roman. Le narrateur ne nous en avertissait-il pas, dès les premières pages du texte : « Je n'aime pas le cinéma, je l'aime mais je le déteste, c'est comme rêver, les réveils sont trop difficiles. »² ? Le bref éclat cinématographique offre ainsi, sans que cela soit explicité comme tel, un miroir dans lequel le roman dans son ensemble voit se refléter certains de ses thèmes et de ses mouvements narratifs. En dépit de son dilettantisme *a priori*, ce micro-passage narratif contient virtuellement plusieurs implications que le lecteur peut déplier dans son appréhension globale du roman. Loin de n'être qu'une référence fortuite, ponctuelle et « accidentelle », la mention de *Vertigo* se donne comme un

¹ *Ibid.*, p. 125. Une nouvelle allusion à *Vertigo* advient lors d'un déjeuner entre le narrateur et Rebecca : « Je fus tenté de lui demander si elle aussi avait vu le film qui raconte l'histoire d'une somnambule embarquée dans une vie antérieure, et qui, pas plus que vous et moi, n'eut de vie antérieure, elle voulait juste croire qu'elle pouvait être une autre, pour un autre, et faillit réussir, en changeant seulement de couleur : de cheveux, de tailleur. » (*Ibid.*, p. 161-162). Cette allusion, plus discrète que la référence explicite précédente, ne fait que souligner l'importance du film d'Hitchcock par rapport au roman.

² *Ibid.*, p. 12.

foyer de sens éclairant pour le texte, un élément réflexif qui n'a pas l'éventuelle lourdeur d'un commentaire métalittéraire.

Nous voudrions terminer cette étude par l'un des exemples les plus frappants de mise en abyme de la fiction cinématographique dans la fiction littéraire contemporaine. Il se trouve dans le chapitre 19 de *Lac* de Jean Echenoz, écrivain friand de ce genre de procédés narratifs¹. Dans les exemples précédents, le phénomène était assez clairement délimitable, les narrateurs en soulignaient plutôt explicitement la portée. Dans ce dernier cas, un film accompagne *diégétiquement* toute une scène narrative, selon un principe de montage alterné. Temps du film et temps du récit se superposent. Le chapitre en question narre la brusque décision nocturne de Franck Chopin, qui se trouve en mission d'espionnage dans un hôtel, de rejoindre la femme qu'il aime éperdument, Suzy Clair, qui se trouve dans une chambre à l'étage inférieur. Cette décision advient brutalement alors que Chopin vient de reconnaître, sur l'écran télévisé qu'il contemplait, le début de *Some Came Running* (*Comme un torrent*, 1958) de Vincente Minnelli. Ce célèbre mélodrame raconte le retour de la Guerre d'un personnage nommé Dave, et son hésitation entre l'installation dans une vie respectable (avec Gwen, l'institutrice, dont il est épris) et une relation avec Ginnie, une jeune fille naïve et écervelée, amoureuse de lui. Ce film accompagne le trajet de Chopin :

Passant d'une chaîne à l'autre, il reconnut ensuite le début de *Some came running* [...]. Il n'est pas loin de minuit, Chopin paraissait calme jusqu'ici mais il se lève d'un bond, coupe le son de la télévision, s'empare du téléphone et demande la suite 44.²

Le film de Minnelli joue le rôle d'un mystérieux déclencheur et incite Chopin à passer à l'action. Le geste de couper seulement le son (et non d'éteindre la télévision) nous semble révélateur : au-delà de la simple raison matérielle (ne pas être gêné par le bruit pendant sa conversation téléphonique avec Suzy), nous y voyons également la mise en place de la structure en abyme, les actes de Chopin se superposant *concrètement*, au sein même de la diégèse, au déroulement du film. Plusieurs phrases établissent clairement, par leur construction syntaxique même, ce parallèle entre les deux récits, selon une logique de l'alternance :

[...] il sort de la chambre pendant que Shirley McLaine descend de l'autocar, sa peluche sous le bras, et commence à courir après Frank Sinatra.³

¹ Voir par exemple Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, op. cit., p. 119. *Le Méridien de Greenwich* est sans doute, de tous les romans, celui qui accumule le plus ces jeux de dédoublements.

² Jean Echenoz, *Lac*, op. cit., p. 136-137.

³ *Ibid.*, p. 137. Nous soulignons.

Chopin comprit que la 44 était une suite coudée, située à l'angle de la façade et composée de deux pièces à angle droit. Le téléviseur était installé dans cet angle, tourné vers l'autre pièce invisible depuis l'entrée ; sur son écran, Sinatra rhabillé en civil s'installait avec Shirley McLaine chez Dean Martin où les trois commençaient de boire énormément. Chopin se détacha de la porte en douceur, tâchant de ne pas bousculer les meubles, marchant vers le téléviseur alors que Dean Martin entrait dans son bain sans ôter son chapeau.¹

Le film et la vie se répondent, s'engendrent l'un et l'autre. L'écriture efface les différences entre les niveaux narratifs. Chopin sort précipitamment de la chambre comme Shirley McLaine sort en courant du bus ; il entre dans la chambre de Suzy et s'installe dans le lit à ses côtés au moment même où Frank Sinatra s'installe chez Dean Martin. Le film fonctionne comme une sorte de sous-titrage narratif et iconique de l'action. Bien que le lien paraisse à première vue peu évident (notamment par rapport aux exemples précédents, chez Laurens ou Kaplan), le choix du film ne semble pas être anodin ; le lecteur peut penser que le regret final du personnage joué par Frank Sinatra (ne pas avoir accueilli comme une chance l'amour que lui offrait Ginnie/Shirley McLaine) incite Chopin à braver le danger et à rejoindre Suzy, afin de vivre pleinement ce moment d'affection. La narration entretenant volontairement la confusion, nous ne savons jamais vraiment si Chopin et Suzy calquent et transposent leurs gestes à partir de ceux présents dans le film, ou bien si c'est le film qui répète, sur un autre plan, ce qui se déroule dans la chambre d'hôtel cette nuit-là. Dans tous les cas, l'effet de mise en abyme ainsi créé est complexe et gomme les écarts entre la réalité et l'image (la similarité dans l'onomastique – *Franck* Chopin répondant à *Frank* Sinatra – en est un trait supplémentaire). Une profonde ambivalence survient alors, propre à la littérature contemporaine en général et à l'œuvre d'Echenoz – exemplairement – en particulier : l'affection profonde pour la représentation (qui, ici, motive et accompagne l'action, berce l'étreinte amoureuse du couple) est inséparable d'une tendance à la répétition *dans la réalité* de cette même représentation ; chaque geste provient, peu ou prou, de gestes déjà vus (ou déjà décrits) antérieurement. Dans le chapitre étudié, nous pourrions croire que la réalité arrive, *in fine*, à s'émanciper de la fiction :

Comme [Suzy et Chopin] s'embrassaient une dernière fois, *Some came running* se dénoua dans un cimetière plus avenant que celui de Thiais ; Chopin se leva pendant le générique de fin. En repassant devant le téléviseur il croisa Marianne, tout sourire sur l'écran, qui annonçait pour la semaine prochaine la diffusion d'*Uncercurrent* dans le cadre de la rétrospective en cours. Elle lui souhaitait une excellente soirée.²

Alors que le film présente une fin mélodramatique (Ginnie est abattue par son ancien compagnon éploré), Chopin et Suzy se quittent, rassérénés, sur un dernier baiser.

¹ *Ibid.*, p. 138-139. Nous soulignons.

² *Ibid.*, p. 140.

Pourtant, au sortir de la chambre, c'est à nouveau une réalité médiatisée par le cinéma qui s'impose à Chopin :

[...] il n'eut pas le temps de faire un mètre [dans le couloir] qu'une poigne puissante le saisissait par l'épaule et le plaquait solidement au papier peint, cependant qu'on pressait entre ses omoplates un petit cylindre creux.

– Allez, souffla dans son oreille la voix de Rathenau, c'est comme au cinéma. Debout contre le mur et les mains sur la tête.¹

La parenthèse apaisée avec Suzy s'est achevée au moment même où *Some Came Running* se terminait lui-même, dans un parallélisme temporel parfait. Mais le léger décalage final entre le film enchâssé et le récit-cadre est rattrapé par la chute de ce chapitre. Si la mise en abyme du célèbre mélodrame accompagnait la narration de la scène amoureuse, c'est un autre genre de scène cinématographique, bien plus conventionnelle, qui vient conduire et clôturer l'ensemble. Ce que révèle ce jeu narratif ici, c'est le fait que les personnages ne parviennent pas à s'extraire de la représentation. Celle-ci fonctionne tantôt comme un réconfort, que nous suivons et auquel nous avons plaisir à nous abandonner, tantôt comme une violence imposée.

Avec cet extrait comme avec les précédents, nous mesurons les rôles narratifs que peut avoir aujourd'hui « le film dans le texte ». Participant pleinement d'une dimension métanarrative récurrente dans la littérature contemporaine, investi d'une portée spéculaire, le film enchâssé offre une grille de lecture plus ou moins immédiate du récit-cadre (suivant des logiques diverses : concordances, parallélismes, contrastes, etc.), sans pour autant chercher à en ruiner la portée signifiante ; au contraire, il souligne cette dernière en la redoublant, il la questionne, la réfléchit. La mise en abyme – qu'elle soit rigoureuse ou lâche – encourage alors l'activité interprétative du lecteur, en confrontant explicitement le récit initial à d'autres fictions et d'autres propositions narratives :

Quant au scripteur, dont la fonction est de déchiffrer ces signes, il multiplie les références ; sa maîtrise ne se rapporte pas à l'exercice d'un pouvoir (il n'est que comparese), mais à la ruse de l'herméneute : afin de faire parler le réel (le corps des autres), il faut savoir manipuler les signes culturels, les « bricoler ». La référence [...] met « en abyme » les péripéties de l'histoire ; dans ses usages apparemment les plus anodins, elle indique l'histoire par analogie [...].²

La mise en abyme est l'un des prolongements narratifs naturels de ce bricolage référentiel que nous avons examiné précédemment, par le redéploiement herméneutique que celui-ci en fait. De plus, en créant de telles connexions intersémiotiques, elle inclut

¹ *Ibid.*, p. 140. Nous soulignons.

² Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte*, op. cit., p. 157-158.

également les récits littéraires contemporains dans un univers narratif commun : ceux-ci doivent négocier sans cesse avec des récits antérieurs, littéraires, historiques et, désormais, de façon croissante, cinématographiques : ces processus de duplication viennent témoigner d'une mise en partage de la matière narrative qui s'affranchit des frontières artistiques et des barrières sémiotiques. La mise en abyme et les échos narratifs permettent d'organiser, au sein même des textes, cette confrontation ; elle met en scène le réseau narratif dans lequel tout récit se voit pris, et les moyens qu'il emploie pour s'en affranchir : mise à distance, réflexion, affrontement, etc.¹ Si, pour certains, la réalité arrive encore à ruser avec les narrations qui nous entourent (Camille Laurens), pour d'autres (Kaplan, Redonnet, Echenoz), elle ne fait que les répéter, avec des fortunes diverses.

C. REPRISES INTERSÉMIOTIQUES

Un dernier phénomène récent qu'il nous faut repérer est cet aspect spécifique de l'intersémiotité qu'est la reprise, plus ou moins complète, plus ou moins systématique, d'un film par et dans le texte. Jean-Louis Leutrat écrit que « les films, pourvu qu'ils soient narratifs ont toujours suscité le désir de les raconter. »² La littérature contemporaine n'échappe pas à ce désir de reprise narrative du film. Dans le strict champ littéraire, nous savons que la pratique hypertextuelle, telle que la décrit Gérard Genette tout au long de *Palimpsestes*, est un phénomène permanent et très vaste : on ne compte plus les dérivations par transformation ou imitation, qui se déclinent en parodies, charges, pastiches, forgeries, ou encore augmentations, suites, continuations, transtylisations, condensations, etc. La littérature contemporaine a par ailleurs intensément poursuivi ce mouvement hypertextuel, comme l'a souligné Aron Kibédi Varga dans son article sur le récit postmoderne³.

1. Précisions terminologiques

Pourtant, la reprise intersémiotique, de film à texte, n'est pas à strictement parler un processus hypertextuel, même si l'on serait initialement tenté d'y voir l'une de ses

¹ « [...] le segment [enchâssé] fait office de générateur ou de transformateur textuel : il constitue une cellule productrice émettant des traits embryonnaires que le récit amplifiera, développera, variera. » (*Ibid.*, p. 278).

² Jean-Louis Leutrat, *Cinéma et littérature. Le grand jeu*, op. cit., p. 92.

³ Aron Kibédi Varga, « Le récit postmoderne », art. cit., p. 17-18.

branches récentes. En effet, nous nous souvenons que, selon Gérard Genette, l'hypertextualité, ou « dérivation hypertextuelle », désigne la relation qui unit un hypertexte B à un hypotexte A qui lui est antérieur. Le texte B « se greffe », pour reprendre l'expression de Genette, sur le texte A, de telle sorte que, même s'il ne l'évoque pas explicitement, l'hypertexte B « ne pourrait cependant exister tel quel sans A »¹. Il dérive du premier soit par transformation simple et directe, soit par « transformation indirecte » – ce que Genette préfère nommer « imitation »². C'est donc, à ce titre, dans les deux cas, « une pratique d'art au second degré »³. De fait, la reprise hypertextuelle désigne un geste littéraire élaboré, spécifique et intentionnel, qui n'est pas sans rapport avec ce que certains chercheurs ont nommé par ailleurs la réécriture⁴. Mais nous nous apercevons que la définition traditionnelle des dérivations hypertextuelles (comme le terme l'indique lui-même) implique une transposition qui demeure dans la sphère verbale – il n'y a *stricto sensu* de relation hypertextuelle en littérature qu'à partir d'un objet initial de nature langagière⁵. Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette n'envisage pas véritablement le cas de la dérivation entre deux œuvres sémiotiquement hétérogènes ; certes il évoque, brièvement, les applications possibles de sa terminologie dans d'autres arts, mais toujours en se maintenant rigoureusement à l'intérieur du champ de chacun d'entre eux : l'imitation et la transformation *en* peinture ou *en* musique par exemple⁶. Néanmoins, nous relevons quelques mots sur une éventuelle hypertextualité transartistique⁷, qu'il place dans la catégorie des « transmodalisations » et qu'il réserve aux adaptations théâtrales ou cinématographiques⁸. Nous allons voir dans le raisonnement qui suit que ces critères peuvent nous être très utiles dans la qualification de certains de nos textes : en effet, s'il

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 13.

² « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation*. » (*Ibid.*, p. 16).

³ *Ibid.*, p. 536. « La littérature au second degré » est le sous-titre de l'ouvrage.

⁴ « Une simple allusion ou réminiscence dans l'esprit du lecteur relève bien sûr de l'intertextualité, et non de la réécriture. [...] Si la réécriture d'autrui présuppose l'intertextualité, l'intertextualité, en revanche, ne présuppose pas la réécriture. Une citation, par exemple, isolée dans un texte, représente un fait d'intertextualité et non pas une réécriture. » (Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à la réécriture », *art. cit.*, p. 61). Voir également, du même auteur, *Initiation à l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 111-112.

⁵ « On considèrera donc la réécriture comme une restriction de ces pratiques à un seul système sémiotique : le langage verbal. Récrire, en effet, c'est écrire quelque chose qui a déjà été écrit, du déjà-verbal. » (Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à la réécriture », *art. cit.*, p. 63).

⁶ Notons que Genette propose rapidement le terme d'« hyperfilmicité » pour parler des rapports entre *Casablanca* de Michael Curtiz et *Play it again, Sam* de Woody Allen (*Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 215) : il s'agit néanmoins, comme on le constate, de rester à l'intérieur du seul champ filmique.

⁷ Dans *L'Œuvre de l'art*, Genette avance très brièvement le qualificatif « hyperopéales », pour désigner des œuvres « dérivées d'œuvres antérieures par transformation ou imitation », et qui semble désigner une extension de l'application hypertextuelle aux autres arts (*op. cit.*, p. 343).

⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 551.

nous est difficile de conserver telle quelle la notion générique de « dérivation hypertextuelle » pour désigner ce phénomène intersémiotique de passage d'une œuvre filmique à une œuvre verbale, il n'en demeure pas moins que des catégories plus restreintes de la typologie de l'hypertextualité genettienne présentent pour nous une réelle efficacité herméneutique, en nous fournissant une grille de compréhension.

Il faut préciser que notre objectif n'est pas, ici, de proposer une théorisation nouvelle. Nous faisons avant tout le constat que plusieurs textes contemporains se présentent comme ce que nous pouvons appeler, pour le moment, des reprises intersémiotiques. Plus que de procéder à de simples « retranscriptions » verbales ou des « adaptations », il s'agit pour quelques écrivains contemporains de *repandre* volontairement et en toute conscience une matière précise cinématographique préexistante, pour en faire une nouvelle œuvre *littéraire* originale, qui dépasse les pratiques du « *rewriting* inter-sémiologiques »¹, tel qu'installé par Philippe Hamon dans son étude sur la description comme discours transitoire. Ce travail va au-delà, nous semble-t-il, de la recherche d'équivalents verbaux (stylistiques et narratifs) à des éléments filmiques – même s'il l'inclut dans la plupart des cas –, ce que « transposition » et « adaptation » ont tendance à suggérer de manière étroite. Si nous devons choisir un titre emblématique – mais aussi un cas-limite – de ce mouvement, ce pourrait être *Cinéma* de Tanguy Viel, paru en 1999, monologue fou qui narre et commente le film *Sleuth* de Joseph L. Mankiewicz. Dans un tel cas de figure, l'œuvre cinématographique représente bien davantage qu'un élément d'une banque de données narratives, que le récit convoque, allusivement ou référentiellement, pour son propre développement. Il constitue tout à la fois la matrice, l'objet et le support narratif de tout ou partie du texte littéraire. Il ne s'agit pas pour Tanguy Viel, par exemple, de transposer ou d'adapter *Le Limier* de Mankiewicz, mais davantage de le récrire sous un angle original et d'en faire la matière d'un livre, la hantise d'une voix.

Dans les cas qui nous retiennent, nous pourrions adapter la terminologie genettienne, comme l'a fait Liliane Louvel dans le domaine des relations entre littérature et peinture², et avancer après d'autres l'hypothèse d'un « hypofilm » A menant à un

¹ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., 1981, p. 11.

² Se fondant sur les modèles de Genette, Liliane Louvel forge ainsi les termes de « transpicturalité », « hyperpicturalité », « hypopicturalité », etc. (*L'Œil du texte*, op. cit., p. 141-161).

hypertexte B¹. Des films opèrent sur des œuvres littéraires de la même façon qu’opèrent, plus traditionnellement, les hypotextes sur leurs hypertextes. Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire ont avancé, pour leur part, la notion d’« écriture transmodale »², afin de désigner ces œuvres complexes qui se soustraient aux catégories simples : on passerait d’un « mode » cinématographique à un « mode » littéraire. Or cette proposition intéressante nous ramène incidemment à *Palimpsestes* : au sein de son impressionnante typologie des dérivations hypertextuelles, Genette évoque précisément une forme de transformation qu’il nomme « transformation intermodale » et qu’il définit comme suit : « toute espèce de modification apportée au mode de représentation caractéristique de l’hypotexte »³ – le mode étant entendu dans ses acceptions platonicienne et aristotélicienne. Le théoricien décline cette transformation intermodale sous deux directions : la dramatisation (passage du narratif au dramatique) et la narrativisation (passage du dramatique au narratif). La première direction est assez courante, prévient le théoricien, dans la mesure où, par exemple, de très nombreuses pièces de théâtre sont issues de récits mythiques. L’adaptation cinématographique d’un roman serait aussi une forme spécifique de dramatisation, ainsi que Genette l’esquisse avec l’exemple des *Dames du Bois de Boulogne* de Bresson qui reprend *Jacques le fataliste* de Diderot⁴. Si les dramatisations sont si nombreuses, c’est qu’elles relèvent d’« implications socio-commerciales [qui] sautent aux yeux. »⁵ La narrativisation, elle, serait beaucoup plus rare, car moins intéressante commercialement, et Genette limite ses exemples à l’*Hamlet* de Laforgue (1886). Pourtant, si l’on part du principe que le film présente, sans pour autant s’y réduire, des analogies avec le mode dramatique, affichant une part textuelle comme une part *spectaculaire* et donc extra-textuelle⁶, ne pourrions-nous pas considérer la reprise intersémiotique du film par un texte comme une transformation intermodale par « narrativisation » ? Il y aurait mise en récit du « drame » cinématographique, mise en texte d’un « spectacle ».

Cette dernière remarque nous mène naturellement à une autre notion, qui connaît actuellement un intérêt théorique croissant et qui semble également se rapprocher de ce

¹ Parlant plus largement des relations de « transmédiumnisation », Frank Wagner a déjà proposé ce terme, en pointant les problèmes dont il est porteur (« Comment un film de paroles et pourquoi (l’exemple de *Cinéma de Tanguy Viel*) », in « Recherches visuelles en littérature », *Formules-Noesis*, n° 9, 2005, p. 86 et p. 93).

² Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *L’Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004, p. 182.

³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 395.

⁴ *Ibid.*, p. 406.

⁵ *Ibid.*, p. 396.

⁶ Sur ce point, nous renvoyons à l’ouvrage d’André Gaudreault, *Du littéraire au filmique* (*op. cit.*).

que nous tentons de cerner. Il s'agit de la « novellisation », c'est-à-dire de « la transformation d'une œuvre cinématographique en livre, plus exactement en roman »¹. Si le terme a longtemps désigné (et désigne encore) des publications essentiellement commerciales, résultant d'un travail littéraire plus que limité, et qui cherchent à faire fructifier le succès d'un film en librairie, plusieurs théoriciens – au premier rang desquels Jan Baetens – ont souhaité en élargir la portée à ces étranges faits textuels contemporains que peuvent être, entre autres, *La Tentation des armes à feu* de Patrick Deville, *Cinéma* de Tanguy Viel, *Le Goût amer de l'Amérique* d'Alain Berenboom, *La Part de l'ombre* d'Olivier Smolders², *Bleu noir* de Raymond Jean³, *La Vie de Jésus* ou *L'Humanité* de Bruno Dumont⁴, etc. Dans tous les cas, ces œuvres sont des récits qui s'appuient sur la diégèse d'un film ou d'une scène de film et qui, par conséquent, impliquent une nécessaire narrativisation de cette matière filmique primordiale. Cela ne signifie pas pour autant qu'elles se limitent à une simple retranscription écrite d'images. Jan Baetens précise sa description des mécanismes du genre :

[...] la matière filmique dont part le romancier oscille toujours entre l'histoire du film comme continuité diégétique et une série d'images, d'éclats visuels, de motifs scénaristiques, c'est-à-dire des *parties* du film, mais des parties susceptibles de faire naître, la fiction aidant, de nouveaux ensembles.⁵

Ces phénomènes de novellisation paraissent bien être des formes de reprises intersémiotiques opérant par narrativisation complexe d'une matière filmique préexistante. L'inconvénient du terme de « novellisation » est qu'il reste attaché, en dépit de ses récentes et salutaires redéfinitions critiques, à des connotations péjoratives, qui mettent en doute *de facto* la littérarité des objets concernés, en en faisant des transcriptions serviles de films. Nous ajouterons que les écrivains concernés, sans pour autant rejeter catégoriquement la

¹ Jan Baetens, « La novellisation contemporaine en langue française », in « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *art. cit.*. Pour une étude détaillée de la notion, nous renvoyons à l'essai, du même auteur, intitulé *La Novellisation : du film au roman : lectures et analyses d'un genre hybride*, Bruxelles-Paris, Les Impressions Nouvelles, 2008. Par souci de continuité, nous conservons l'orthographe utilisée par Baetens, plutôt que sa version francisée « novélisation ».

² Alain Berenboom, *Le Goût amer de l'Amérique*, Paris, Bernard Pasquito, 2006 ; Olivier Smolders, *La Part de l'ombre*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2005. Nous citerons également les cas de novellisations poétiques (quand le film se transforme en recueil de poèmes) : pensons aux textes de Baetens à partir de Godard (*Vivre sa vie* et *Made in the USA*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2002 et 2005).

³ Raymond Jean, *Bleu noir ou la leçon d'écriture*, in *La Leçon d'écriture*, La Tour-d'Aigues, Les Éditions de l'Aube, 1999. Cette nouvelle est reproduite dans les actes du colloque *Écrire l'image. Littérature et cinéma* (*op. cit.*, p. 116-143). Dans le court préambule qu'il a rédigé à cette occasion, Raymond Jean souligne que la nouvelle est un « essai de novélisation » (*ibid.*, p. 113), écrit à partir d'un scénario rédigé en 1984 et devenu un téléfilm. Il considère *Bleu noir* comme une nouvelle « qui n'a rien de fondamentalement différent de n'importe quelle autre nouvelle, mais qui a simplement la particularité d'avoir été *visualisée* avant d'être écrite. » (*Ibid.*, p. 115).

⁴ Bruno Dumont, *La Vie de Jésus*, Paris, Éditions Dis Voir, 2001 ; *L'Humanité*, Paris, Florent Massot, 2001.

⁵ Jan Baetens, « La novellisation contemporaine en langue française », *art. cit.*

notion, n'ont pas le sentiment d'avoir travaillé dans cette optique et considèrent encore majoritairement la novellisation comme un produit avant tout commercial¹. Parler de reprise intersémiotique ou de transformation intermodale par narrativisation a, pour l'instant, l'avantage de sous-entendre une dynamique d'écriture spécifique, complexe, qui rend compte de ce qui se joue dans ces textes. La littérature contemporaine envisage ainsi, désormais, de nouvelles possibilités de dérivations d'une œuvre à l'autre, qui ne se fondent plus uniquement sur des œuvres littéraires, mais qui peuvent également s'appuyer, à travers un geste de reprise intersémiotique, sur des œuvres filmiques. Ces dernières constituent des récits qui donnent prise à la littérature, matières fictionnelles potentiellement mouvantes d'un *medium* à l'autre, chambres d'échos pour les narrations littéraires. Si ces dernières y puisent ponctuellement, elles y voient aussi parfois de véritables structurations et des mondes fictionnels à investir, à reprendre voire à prolonger, selon ce que l'on a récemment nommé un principe de « transfictionnalisation »².

Avant d'en examiner quelques exemples, nous pouvons opérer quatre séries de distinctions afin de rendre compte des différentes formes que revêtent ces pratiques intersémiotiques. Tout d'abord, le film repris à l'écrit peut soit être explicitement nommé – la reprise se donne alors ouvertement comme telle, le texte raconte et décrit le film, et/ou se présente comme son commentaire –, soit rester dans l'ordre de l'implicite ; dans ce cas, le destinataire repère ou non, suivant sa compétence cinéphilique, l'œuvre-source – le récit

¹ Lors d'un entretien croisé, Thomas Clerc et Tanguy Viel sont interrogés sur la novellisation. Le premier affirme : « [...] la nouvelle [*L'Homme qui tua Rupert Cadell*] en elle-même n'est pas vraiment une novellisation comme vous l'avez dit, puisqu'il y avait la volonté de décrire *La Corde*, et en même temps d'introduire un nouveau personnage, le narrateur, qui aurait eu un rapport indirect avec cette histoire. [...] Je n'ai pas réfléchi à la novellisation, j'ai voulu partir du cinéma et de ce film particulièrement, car il comporte le thème général du recueil. » Tanguy Viel renchérit : « J'ai appris le mot novellisation bien après avoir écrit *Cinéma*. Il faut dire qu'il y a deux ou trois ouvrages théoriques qui sont sortis dans les années qui ont suivi, qui ont ou n'ont pas intégré *Cinéma* dans leur corpus, donc j'ai eu l'impression qu'il y a eu quelque chose qui s'est produit là. Avant, la novellisation, c'était vraiment aller dans une gare et trouver le film *La Chose* de Carpenter en roman. Je ne connaissais pas ce registre, et si je le connaissais, ça m'aurait peut-être empêché d'écrire *Cinéma* parce que je n'aurais pas eu le sentiment que j'étais seul dans mon affaire. [...] je pense que l'écart avec la novellisation est énorme parce que justement comme sous-genre de roman de gare il n'a pas d'ambition très littéraire, il a une mission de divertissement, d'utiliser [sic] ce qu'il y a de commun dans la narration d'un film et d'un livre, c'est-à-dire au fond raconter une histoire "le mieux possible". » « Seconde main - entretien avec Thomas Clerc et Tanguy Viel », in *Récits entre amis*, juin 2011, URL: <http://recitsentreamis.over-blog.com/article-seconde-main-entretien-avec-thomas-clerc-et-tanguy-viel-73672781.html>.

² Richard Saint-Gelais a consacré un imposant essai à cette notion, où il la définit ainsi : « Par "transfictionnalité", j'entends le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel. » (*Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, p. 7).

pouvant alors passer pour une création originale en cas de non-reconnaissance. Comme nous le verrons, les écrivains contemporains aiment à jouer avec cette première distinction théorique, en la complexifiant, dans une sorte de véritable jeu du chat et de la souris avec les lecteurs, au gré des indices qu'ils veulent bien livrer. Ensuite, la reprise peut prendre appui soit sur un film entier, soit seulement sur une scène ou un ensemble choisi et limité de scènes. Cette seconde remarque en appelle une troisième, qui constitue sa proposition réciproque : le livre peut être dans son entier une reprise intersémiotique, ou bien présenter, au sein de son propre récit, quelques pages ou paragraphes fonctionnant comme des micro-narrativisations ou micro-novellisations. Ces deux critères se combinent alors diversement : si les brefs « résumés-récritures »¹ de *Brigadoon* de Vincente Minnelli et du *Trou* de Jacques Becker n'occupent que quelques pages parmi les quelques six-cents que compte *Cendrillon* d'Éric Reinhardt, si la novellisation d'une scène de *Shoah* dans *Jan Karski* se limite aux trente premières pages du roman, *Cinéma* de Tanguy Viel relate entièrement, sur toute sa longueur, le film de Mankiewicz, alors que *Pas le bon pas le truand* de Patrick Chatelier, qui n'est presque qu'une reprise, ne se focalise que sur une seule scène d'un film de Sergio Leone.

Enfin, une mise au point descriptive, plus problématique encore, doit être opérée entre les cas de reprise intersémiotique systématique, suivie et aussi fidèle que possible à l'original, et ceux où elle est plus diffuse, prend des libertés et assume une part de décalages et de transpositions – elle devient alors une véritable relecture. Au-delà de la partition théorique qu'il instaure, ce dernier critère relève en fait, avant tout, d'une question de degrés : sans même parler de la différence de *medium*, toute reprise intersémiotique du film par le texte s'écarte plus ou moins de l'original, ne serait-ce que par les choix (narratifs/descriptifs) avancés et par sa dimension commentative plus ou moins prononcée. Si néanmoins nous décidons de le conserver, c'est pour souligner les différences dans les stratégies des auteurs, leurs intentions et les effets recherchés sur les lecteurs (objectivité, neutralité ou au contraire subjectivité assumée, part de jeu, etc.). Quand certains narrativisent l'œuvre filmique en l'assimilant pleinement dans leur récit, d'autres mêlent narrativisation et commentaire – c'est-à-dire, pour reprendre Genette, pratique *d'ordre*

¹ Nous empruntons ce terme à Jean-Bernard Vray : « Le résumé devient réécriture où s'investit une mythologie personnelle. » (*Michel Tournier et l'écriture seconde, op. cit.*, p. 43). Il convient pleinement au passage en question chez Reinhardt, sur lequel nous reviendrons dans les chapitres suivants.

hypertextuel et pratique *d'ordre* métatextuel¹, qui appartiennent en principe à deux branches différentes de la transtextualité.

Plus généralement, lorsque nous évoquerons ces phénomènes de reprises intersémiotiques du film vers le texte, il ne faudra pas y voir de simples retranscriptions verbales, inscrites dans une relation de soumission à l'objet cinématographique. Ces narrativisations/novellisations spécifiques (non commerciales) relèvent d'un authentique travail littéraire ; le film, bien que matrice et substrat du livre, est pleinement ressaisi par le texte. L'objet littéraire s'approprie le matériau filmique initial, le fait sien, suivant deux modalités principales, non exclusives l'une de l'autre : la relecture/variation ou le commentaire.

2. Narrativisations et variations libres autour du film

La première forme contemporaine de reprise intersémiotique du film par le texte consiste en une véritable narrativisation du récit filmique, qui est en même temps réappropriation. Cela conduit à une relecture littéraire qui prend quelques libertés avec la matière initiale, entre recontextualisation et transposition. Ce cas de figure est sans doute celui qui se rapprocherait le plus, sur un versant intersémiotique, du processus que Gérard Genette a appelé « transposition » (appartenant à la sous-catégorie de la transformation en régime sérieux)² par transmodalisation intermodale. Cette reprise transformatrice, qui ne met pas forcément en scène l'objet filmique initial pour lui-même, cherche à « faire écart » et à « dévier sur fond de similitude. »³

Quelques récits contemporains empruntent cette voie pour éprouver leur propre liberté narrative. Ce sont des variations à partir d'une œuvre préexistante, à la différence près que celle-ci est d'origine filmique. Il n'en demeure pas moins que s'opère tout un ensemble complexe d'échos, de rappels, d'allusions et de déplacements thématique-narratifs par rapport à la narration cinématographique initiale, au-delà du seul changement de *medium*. Cette réappropriation peut se réaliser, de façon assez évidente, par le biais de la personnalisation de l'objet filmique. Un texte comme *Johnny*⁴ de Catherine Soullard est une reprise explicite et complète de *Johnny Guitare* (1954) de Nicholas Ray (explicite en

¹ Nous précisons à nouveau « d'ordres » hypertextuel et métatextuel, car il ne s'agit pas, *stricto sensu*, de ces pratiques au sens premier des termes – puisque l'on ne se situe pas uniquement dans du « textuel ».

² Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 43.

³ Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, *op. cit.*, p. 289.

⁴ Catherine Soullard, *Johnny*, *op. cit.*, 2008.

raison non seulement du texte lui-même, de son titre, mais également de son paratexte – la couverture montre une photographie tirée du film). La narratrice du roman y relate son expérience spectatorielle de l'œuvre du cinéaste américain. Mais elle tresse ce récit avec son histoire personnelle. Vienna est ainsi, tour à tour, le personnage du film, joué par Joan Crawford, et la mère de la narratrice, maquisarde pendant la Seconde Guerre mondiale. Toutes les deux ont aimé un homme qui est ensuite parti sans elles :

voyez le nom inscrit en lettres hautes, dans le ciel du désert, sur le blanc des nuages, [...] Vienna est une ville, un pays, une femme, barrée à jamais par l'homme qui l'a trahie, elle a sorti ses griffes, il n'y a plus que son nom [...].

c'est ma mère à vingt ans que j'imagine ainsi, blessée, anéantie par un chagrin d'amour, le même nom que Johnny, mais lui l'avait gardé, il s'appelait Claude et il lui ressemblait, il avait vingt-cinq ans, il était téméraire, ils étaient au maquis avec les camarades, il y avait des histoires, des bombes, des secrets.¹

L'identification avec le film vient affecter la réécriture ; celle-ci ne prend véritablement sens qu'en devenant le miroir fictionnel d'un récit intime rétrospectif, l'*alter fictio* d'une remémoration généalogique.

Thomas Clerc. *L'Homme qui tua Rupert Cadell*

La reprise peut aussi obéir à des mécanismes moins visibles. C'est le cas de la nouvelle de Thomas Clerc, *L'Homme qui tua Rupert Cadell*, issue de son recueil travaillant autour de l'acte criminel : *L'Homme qui tua Roland Barthes*². Au-delà du titre général du livre qui rappelle évidemment le célèbre film de John Ford, *L'Homme qui tua Liberty Valence*, un lecteur cinéphile reconnaîtra sans peine, à travers la nouvelle en question, *La Corde* (1948) d'Alfred Hitchcock. Pour autant, la matrice de la nouvelle n'est pas explicitée dans le corps même du récit – un lecteur non-initié devra lire la postface explicative pour en comprendre l'origine filmique. Pour le reste, *L'Homme qui tua Rupert Cadell* reprend, sous une forme condensée, les principaux éléments diégétiques de l'œuvre hitchcockienne : les noms des personnages, le décor unique (un appartement new-yorkais), la trame narrative (à l'occasion d'une réception qu'ils organisent, avant l'arrivée des invités, deux étudiants dandys étranglent un de leurs camarades, David Kentley, à l'aide d'une corde et dissimulent son corps dans un coffre au milieu du salon ; l'un des invités, Rupert Cadell, leur professeur de philosophie, démasque finalement leur jeu criminel et découvre le corps), quelques dialogues rapportés, ainsi que certains éléments filmiques

¹ *Ibid.*, p. 48.

² Thomas Clerc, *L'Homme qui tua Rupert Cadell*, in *L'Homme qui tua Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète », 2010, p. 294-314.

marquants : nous pensons par exemple à la « vue » grandiose depuis la baie vitrée de l'appartement sur les buildings de New York, vue représentée dans le film par une toile peinte, fort reconnaissable en tant que telle :

[...] la grande baie vitrée donne sur la ligne d'immeubles du centre de Manhattan. Telle une immense photographie documentaire (mais retouchée), la vue qu'offre ici New York est sidérante.¹

En mettant l'accent sur la dimension artificielle du paysage (une photographie « retouchée »), cette micro-description joue habilement avec l'ambiguïté du décor hyperréaliste et truqué du film. Pour le lecteur qui ne connaît pas *La Corde*, la description est « réaliste », alors que pour le lecteur averti, elle rappelle discrètement le trompe-l'œil original. Néanmoins, au-delà de ce massif faisceau de concordances, la nouvelle procède à une série de décalages qui visent moins à créer un récit neuf qu'à donner au récit original un prolongement et une profondeur supplémentaires. En effet, par une sorte de transposition diégétique doublée d'une « vocalisation », la narration est prise en charge par un personnage qui n'existe pas dans le film, un certain « Thomas ». Ancien élève de Rupert Cadell, ancien camarade des meurtriers et de la victime, il a assisté au procès des premiers et à leur condamnation à mort. Alors que le film est fondamentalement au présent (*La Corde* est précisément célèbre dans l'histoire du cinéma pour se dérouler presque en temps réel, en un seul plan séquence d'une heure vingt²), la nouvelle est à lire comme un récit rétrospectif, fondé sur la reconstitution de la soirée que le procès a nécessitée. Le narrateur n'a pas vu la scène, réelle comme filmée, et ne la raconte qu'indirectement. La mise en scène criminelle et judiciaire remplace habilement la référence à une expérience filmique, laquelle ne subsiste que sous quelques traits allusifs, discrets déplacements terminologiques : « Le casting choisi par les réalisateurs du crime est exemplaire : si l'on excepte la fiancée de David, la séduisante Joan Chandler [...], le charme est distribué entre les trois principaux personnages masculins. »³ La nouvelle se présente donc comme une histoire réelle, au premier degré, gommant toute trace ou médiatisation « cinématographiques » explicites. D'autre part, le fait d'intégrer ce narrateur dans l'environnement des personnages du film, tout en ne le faisant pas intervenir dans la scène-clé du meurtre et de son élucidation (il se décrit comme « simple figurant » parmi le

¹ *Ibid.*, p. 299.

² Pour des raisons techniques, le film est constitué, en réalité, d'une dizaine de plans-séquences, montés de telle sorte que l'on a l'impression qu'ils n'en forment qu'un. Cette dimension virtuose n'intervient pas chez Thomas Clerc, qui préfère parler seulement d'un même esprit dans le geste créatif (« [...] le récit, comme le film, a quelque chose d'expérimental. » *Ibid.*, p. 353). Une plate – et périlleuse – tentative de transposition stylistique du plan-séquence à l'écrit aurait parasité les enjeux de la nouvelle.

³ *Ibid.*, p. 302.

groupe des étudiants de Cadell¹), permet de prolonger le récit en amont et en aval, ce que Genette appelle dans son champ d'études une « amplification »² : d'abord en restituant le portrait de ces jeunes gens parmi lesquels se jouera le drame, ainsi que l'influence sur les meurtriers des cours de Cadell consacrés à Nietzsche, ensuite en relatant la visite de Thomas, cinq ans après les faits, à son ancien professeur, retiré à la campagne, traumatisé par ces destins brisés dont il se sent responsable. Cette visite n'existe pas dans le huis-clos hitchcockien, aussi n'est-ce pas un hasard si, arrivant près de la petite maison rustique de son ex-professeur, le narrateur note qu'il se « [sent], comment dire, hors champ. »³ Cette scène est totalement inventée par rapport au film, elle se situe doublement hors champ : hors de la narration filmique initiale, mais aussi hors de toute image, appartenant pleinement au texte et à la « réalité » que ce dernier crée librement de toutes pièces. Dans cette fin, axée sur le désenchantement et la culpabilité que ressent Cadell, la relative héroïsation du personnage joué par James Stewart est ici renversée⁴. Très fidèle à *La Corde* dans sa partie centrale, Thomas Clerc en infléchit malgré tout le sens par ces prolongements narratifs ; sans en toucher la trame, il relit le film par « ajout », insiste sur la querelle philosophique et l'ambiguïté du professeur. Le titre même de la nouvelle change les perspectives puisque la victime sur laquelle l'on se focalise n'est plus David Kentley, comme la logique et la conformité au film l'exigeraient, mais Rupert Cadell, qui ne meurt pas chez Hitchcock. Thomas Clerc modifie la victime du crime : il ne s'agit plus du meurtre réel qui a été commis, mais d'un meurtre symbolique : celui du savoir et de la connaissance, ainsi que des certitudes, des croyances, voire du lustre, qu'ils sont censés apporter. Il est significatif que, dans la nouvelle, Cadell ne fait que simuler sa propre exécution (avec un revolver non chargé) ; ce qui importe est la portée symbolique de la fable. L'homme qui tue Rupert Cadell est multiple : c'est Cadell lui-même, c'est Thomas, l'ancien élève qui constate sa décrépitude, ce sont Brandon et Philip qui, par leur crime,

¹ *Ibid.*, p. 306. Le terme filmique de « figurant » est sciemment employé, surtout lorsqu'on sait que *La Corde*, étant un huis-clos, ne fait appel à aucun figurant : la marginalité du narrateur, sa position extra-filmique, n'en est que plus soulignée.

² Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 375-378.

³ Thomas Clerc, *L'Homme qui tua Rupert Cadell*, *op. cit.*, p. 309. Thomas Clerc reprend cette idée dans un entretien parallèle mené avec Tanguy Viel : « [...] il y avait la volonté de décrire *La Corde*, et en même temps d'introduire un nouveau personnage, le narrateur, qui aurait eu un rapport indirect avec cette histoire. [...] il y a d'une part *La Corde*, et d'autre part le hors-champ que j'invente. La description de *La Corde* fonctionne comme une sorte de noyau à partir duquel il y a un hors-champ autofictionnel. » (« Seconde main – entretien avec Thomas Clerc et Tanguy Viel », *entr. cit.*)

⁴ Nous sommes proche d'une « dévalorisation » selon le terme de Genette (*Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 497), à savoir une transformation qui consiste à diminuer dans la nouvelle œuvre la valeur symbolique et axiologique d'un personnage de l'œuvre-source, en l'occurrence celui de Cadell, qui apparaît bien plus fragilisé que chez Hitchcock.

ont ruiné ses croyances ; c'est, enfin, Thomas Clerc lui-même, qui, par la liberté narrative de sa réécriture, met en crise la dimension morale voire héroïque qu'Hitchcock avait conférée au personnage. L'homonymie entre l'auteur et ce narrateur original n'est pas innocente¹. De la même façon que Thomas, par son récit, fait tomber Cadell de son piédestal, Thomas Clerc se réapproprie la fiction hitchcockienne et éprouve son propre pouvoir de fictionnalisation. Cela est à mettre en parallèle avec un passage de la postface de ce recueil de nouvelles :

Le crime est pour moi une si vieille histoire qu'il dépasse un peu le cadre du simple *topos* littéraire. Je n'ai pas choisi mon sujet, je n'ai choisi que son traitement, faisant j'espère du nouveau à partir de l'ancien.²

La reprise intersémiotique de *La Corde* correspond pleinement à cette intention, qui est symptomatique d'une littérature contemporaine qui travaille à partir du déjà-raconté et des fictions préexistantes. Le sujet était, en effet, déjà là, tout entier contenu dans un film d'Hitchcock. Mais l'on sait que, « à la différence du monde réel et des mondes possibles », les mondes fictifs sont « foncièrement incomplets »³. L'écrivain s'est glissé dans ce hors-champ laissé par le film, l'a investi à sa guise et, par le « traitement » qu'il en a fait, a voulu en déployer l'un des possibles narratifs et philosophiques.

Jean Rouaud. *Souvenirs de mon oncle*

Dans un registre moins directement réflexif et expérimental, nous citerons le très court texte de Jean Rouaud, *Souvenirs de mon oncle*, qui s'appuie sur un glissement de focalisation : l'écrivain imagine que le petit garçon du film de Jacques Tati, *Mon oncle* (1958), se remémore cet excentrique parent, à la manière d'une « vocalisation » doublée d'une « continuation »⁴. Le film est ici renarrativisé et bascule dans un régime intradiégétique (tout en demeurant explicitement la source du texte, comme en témoignent les photogrammes qui ponctuent le livre). C'est cette fois-ci un personnage du film d'origine qui prend la parole et narre de l'intérieur – de l'autre côté de l'écran en quelque

¹ Thomas, dans la nouvelle, avoue ceci : « Je savais que je deviendrais écrivain plus tard [...] » (Thomas Clerc, *L'Homme qui tua Rupert Cadell*, p. 294). Dans l'entretien cité précédemment, Thomas Clerc confirme la dimension autofictionnelle de ce personnage ajouté à la trame initiale de *La Corde* : « C'est la seule nouvelle du recueil qui est autofictionnelle. Je n'aime pas trop l'autofiction, d'ailleurs je n'ai jamais vraiment su ce que c'était exactement, mais j'ai voulu que cette seule nouvelle soit autofictive, c'est-à-dire qu'elle comporte mon prénom, dont je peux dire que c'est bien celui de Thomas Clerc. Mais c'est de l'autofiction, c'est-à-dire un récit où mon nom n'est pas garant de la véracité de mon histoire personnelle. Ce sont les éléments qui entourent *La Corde* qui sont autobiographiques et l'élément fictionnel c'est *La Corde*. » (« Seconde main », *entr. cit.*).

² Thomas Clerc, *L'Homme qui tua Rupert Cadell*, *op. cit.*, p. 350.

³ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 51.

⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, respectivement p. 407-408 et p. 222 et suivantes.

sorte – ce que le film présentait extérieurement. Comme dans l'œuvre de Clerc, le titre a un rôle de seuil important dans la réception par le lecteur de la reprise intersémiotique. En effet, l'intitulé de l'ouvrage joue sur ce déplacement de point de vue, en substantivant ce désignateur rigide qu'est, à l'origine, le titre du film (« *Souvenirs de "Mon oncle"* ») et, de fait, en « déréférenciant » en partie l'ensemble. Les souvenirs du film deviennent, par cette dérivation littéraire, la remémoration personnelle d'une existence. Nous retrouvons la plupart des scènes et des situations issues du film de Tati, mais le fait que celles-ci soient ressaisies par un point de vue interne au récit donne à la diégèse filmique un étrange effet de proximité et de familiarité qu'elle ne présentait pas initialement. La narration joue à créer alors un équilibre entre la description du film (qui maintient le lien avec « l'hypofilm » en permettant sa reconnaissance par le lecteur-spectateur) et l'explicitation de certains de ses enjeux qu'il laissait dans l'implicite :

Mais ce qui à mes yeux faisait plus que tout qu'il était mon oncle, c'était sa curieuse démarche, un peu mécanique, à la fois raide et sautillante, son long buste penché en avant comme s'il risquait à chaque pas de trébucher. Ce qui lui donnait une allure comique qui mettait en joie son entourage.

Enfin, pas mes parents, qui avaient une conception de la vie diamétralement opposée à la sienne.¹

Mais cette personnalisation du point de vue permet surtout à Rouaud d'inventer quelque chose que le film de Tati passe totalement sous silence, se concentrant sur son programme essentiellement burlesque, à savoir la généalogie familiale de Monsieur Hulot :

[...] ma mère n'en gardait pas moins une profonde affection pour ce frère bohème, qu'elle défendait *mordicus* contre les commentaires agacés de mon père. Leur enfance commune les avait sans doute rapprochés, ayant perdu très tôt leurs parents, dont je n'ai jamais su grand-chose. Sinon que mon grand-père compte parmi le million et demi de victimes de la Première Guerre mondiale et son épouse parmi celles, encore plus nombreuses, avec Apollinaire, de la grippe espagnole.²

En inventant cette inscription généalogique, Jean Rouaud reprend le film en l'orientant vers ses propres thématiques, notamment la question de la famille, et plus précisément celle du deuil, le tout narré sur une modalité rétrospective – l'adulte se remémorant avec mélancolie les figures familiales et les décors de l'enfance. De fait, *Mon Oncle* est étonnamment relu à l'aune du cycle de la « Loire Inférieure » amorcé par *Les Champs d'honneur*. Nous y retrouvons entre autres la Première Guerre mondiale, la figure du grand-père qui, ici, condense celles des deux grands-oncles morts pendant le Conflit, mais aussi les mutations sociales et techniques des Trente Glorieuses, la modernisation,

¹ Jean Rouaud, *Souvenirs de mon oncle*, Paris, Naïve, coll. « Livre d'heures », 2009, p. 12.

² *Ibid.*, p. 13-14.

l'évolution respective des paysages urbains et ruraux. L'emploi du « je » aboutit à un récit troublant, en ce qu'il vient redoubler ses livres autobiographiques antérieurs. Le petit garçon de *Mon Oncle* devient un reflet partiel de l'enfant que fut Rouaud. L'effet de voix ainsi créé réoriente le film de Tati vers le récit intime de l'écrivain ; il se réapproprie un objet qui lui était extérieur, par une sorte de déplacement autofictionnel, qui excède la stricte novellisation/narrativisation du film. *Souvenirs de mon oncle* se présente en définitive comme une pierre supplémentaire de son travail littéraire de remémoration, à la fois humoristique et mélancolique – assez fidèle en cela à l'œuvre originale de Tati. Chez Thomas Clerc comme chez Jean Rouaud, la reprise intersémiotique du film s'apparente à un geste de recyclage qui n'est pas un simple psittacisme narratif ni une simple verbalisation, mais une authentique relecture, l'expression de la liberté de l'écrivain face à un univers fictionnel existant¹, ainsi qu'un renouvellement de la matière filmique initiale à la lumière des problématiques de l'ensemble de l'œuvre écrite.

Pierre Alferi. *Le Cinéma des familles*

Le Cinéma des familles de Pierre Alferi² présente une forme de reprise intersémiotique plus diffuse que dans les deux textes précédents, qui adoptaient un cadre bref – celui de la nouvelle. Ce très gros roman a pour ambition de regarder le monde de l'enfance de l'intérieur, en mettant l'accent sur la dimension fabulatrice que développe l'imagination enfantine. Cette découverte du monde, des émotions, des autres individus, etc., ne se déroule pas à travers une expression naïve qui tenterait de singer celle des enfants, mais au contraire à travers un langage foisonnant et insaisissable, qui emprunte à la fois au babil (il est question de « Mondécor », « mompère » et « mammère »), à un registre de langue plutôt soutenu et à des vocabulaires techniques ou scientifiques (ceux de l'adulte qui se souvient ?). Le narrateur est le cadet de la famille ; il a un grand frère, Tom, une petite sœur, Alice, un père, Jim, et une mère, Rose. Il est difficile d'établir avec certitude d'autres éléments informatifs, dans la mesure où la distinction entre ce qui relève de la fabulation du narrateur et ce qui relève de sa réalité familiale est constamment brouillée. Le treizième chapitre annonce ainsi la disparition du père, *a priori* arrêté, jugé et condamné à mort, sans que le lecteur puisse être assuré de la fiabilité de la chose. Néanmoins, cet événement apparaît comme le moment fondateur de la tournure que prend

¹ En tant que « continuation » et « expansion » du film initial, le texte participe nécessairement d'un processus transfictionnel (Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 10).

² Pierre Alferi, *Le Cinéma des familles*, Paris, P.O.L., 1999.

alors, dans ses grandes lignes narratives, le récit. En effet, il est le point de départ de ce que nous comprenons être une longue fabulation de la part du narrateur, fabulation qui prend les atours d'une re-crédation fantasmatique de son destin familial : aprés l'exécution du père, « Rose mammère » est éplorée ; au bout de quelque temps, un autre homme, Monsieur Théo, vient se mettre en couple avec elle et remplace « mompère » ; sous ses airs bonhommes, il cache un tempérament violent ; il assassine Rose, ce qui conduit les enfants à fuir précipitamment le foyer ; les trois orphelins sont recueillis par une femme charitable, Flore, puits de sagesse et de gentillesse. Dans cette histoire, le lecteur se demande où se nichent le vrai, la pure imagination, le rêve et le cauchemar. Il est difficile de faire la part des choses, mais ce qui découle de l'imagination et des scénarios fantasmatiques semble l'emporter : en effet, on aura sans doute reconnu dans le bref résumé précédent la trame presque exacte de *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton (1955). La fabulation du jeune narrateur se déploie à travers ce grand modèle, qui se voit traité comme une sorte de récit fondateur et primordial, et par conséquent retrouvé par l'enfant qui s'invente des histoires. Nous savons que ce chef-d'œuvre cinématographique est l'un des exemples remarquables de récit d'apprentissage et de récit d'enfance ; il emprunte lui-même à la structure du conte merveilleux, avec ses enfants orphelins, privés de père et de mère, perdus et menacés par une sorte d'ogre déguisé en bon pasteur (joué par Robert Mitchum) et recueillie par une bonne fée protectrice (interprétée par Lilian Gish). Il y a donc une certaine logique à ce que *Le Cinéma des familles*, qui se présente comme un roman initiatique, prenne ce film pour modèle intersémiotique. Le doute sur cette source n'est pas permis, car la référence apparaît explicitement à travers le titre du chapitre 33¹. Mais la reprise intersémiotique ne se limite pas à cette notation et au fait de se calquer sur la trame générale du film : ce sont des scènes entières, voire des plans, que le roman reprend de manière irrégulière, mais fréquente. Il serait trop long de tous les énumérer ; nous pouvons néanmoins évoquer le personnage de l'oncle Robert, vieux célibataire alcoolique qui habite une cabane de pêche et que le narrateur tente de prévenir en vain du danger imminent, qui rappelle exactement l'oncle Birdie du film². Similitudes encore avec le meurtre par un coup de couteau de la mère consentante³, ainsi qu'avec la scène où les enfants se réfugient dans la cave, avec la suie qui leur tache les joues :

¹ *Ibid.*, p. 210.

² « L'oncle Robert [...] dormait du sommeil de chien des alcooliques à même le plancher pourri [...] ». (*Ibid.*, p. 191).

³ *Ibid.*, p. 200-202.

Je descendis l'escalier sur la pointe des pieds, et puis, de la cuisine déserte, l'échelle conduisant à la cave, aiguillé par le déjà-vu. J'y découvris Alice jouant avec sa poupée. Pareille à soi sauf un peu de suie aux joues.¹

Les détails de la suie et de la poupée, que la petite Pearl du film ne lâche jamais, sont présents. Nous pouvons évoquer aussi la très célèbre scène de la fuite nocturne des enfants, qui descendent la rivière à la barque. *Le Cinéma des familles* la reprend précisément sur plusieurs dizaines de pages : on y retrouve ses principaux éléments, comme la comptine chantée par Alice qui renvoie à celle chantée par Pearl², ou comme le regard des animaux sauvages qui observent cette barque glissant sur la rivière. Dans ce dernier exemple, la description des bêtes est fidèle à la composition si étrange de ces fameux plans quasiment oniriques, avec des notations précises sur la profondeur de champ et les cadrages :

Des bêtes gonflées – de verre bullé ? – éclairées chacune chez soi, du dedans du monde sien, bordaient le lit. Ni peluches ni personnes cette fois, figures Le Crapaud La Chouette La Tortue Les Lapins Le Renard, figurant quoi ? [...] Plantés au bord de la rivière qu'ils bornaient de loin en loin, oui plantés, adhérant à de la mousse une branche de la boue un rocher, ils se tenaient en respect, totems de quoi d'autre que soi, que leurs mondes respectifs ?³

Le narrateur est le cinéaste de ses rêves et de ses fantasmes ; son point de vue prend la même place que celle que tient la caméra dans le film : « Il faut m'imaginer près d'eux, suivant la barque au fond du champ dont ils occupaient bien le tiers. Leur premier plan si proche si net se découpait comme une figurine de carton sur le fond de rivière, deux peintures sur verre séparées par beaucoup de vide. »⁴ À travers ces quelques remarques, le titre du roman s'éclaire en partie : le « cinéma des familles » représente, pour le jeune et imaginaire narrateur, par ailleurs cinéaste amateur à ses heures perdues, tous ces « films » que l'on s'invente et dans lesquels on se glisse. La famille réelle se double d'une famille écranique, qui cristallise les peurs, les plaisirs et les fantasmes de l'enfant fabulateur. L'originalité du roman tient à ce que ces fabulations se moulent sur des modèles filmiques existants. En effet, si *La Nuit du chasseur* est l'hypofilm majeur du roman, d'autres œuvres cinématographiques sont convoquées, de façon plus parcellaire. Quelques intitulés de

¹ *Ibid.*, p. 203-204.

² La chanson de Pearl commence par ces mots : « Once upon a time there was a pretty fly », et narre l'envol d'une mouche avec ses deux moucheron, « vers le ciel, vers la lune ». Nous lisons dans le roman les paroles suivantes, chantées par Alice : « Il était un moucheron / ce moucheron avait une moucheronne et trois petits moucheron / sa moucheronne s'est envolée / alors les trois petits moucheron se sont envolés envolés / jusqu'à la lune / jusqu'aux étoiles. » (*Ibid.*, p. 214). Il y a donc reprise quasi identique de la chanson originale, à la différence près que les « deux moucheron », qui métaphorisaient les deux enfants du film, sont désormais trois, à l'image du trio du livre.

³ *Ibid.*, p. 216.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

chapitres reprennent les titres de ces films : « Mission : impossible », « Les 5000 doigts du docteur T. », « Le village des damnés »¹, sans oublier l'étrange « D'ultraviolents combats mécaniques silencieux », qui renvoie, peut-être, à *Orange mécanique* et à ses héros adeptes de l'« ultra-violence »². Le cinéma est une grille narrative à travers laquelle passent les histoires que se raconte le jeune garçon. L'esprit de l'enfance est une caméra virtuelle, qui n'arrête pas de filmer, de transformer l'espace en décor, l'infime action en péripétie extraordinaire, ses proches en personnages. La « truca grippée de [s]a cervelle »³ ne cesse de produire des images et, à sa suite, le roman fait appel à de multiples fictions existantes parmi lesquelles plusieurs films. Tiphaine Samoyault souligne la pertinence du procédé :

D'une part, le narrateur passe l'enfance au miroir d'une caméra qui sans cesse la décompose et la recompose, démultipliant les êtres et les événements. D'autre part, ce processus est doté d'une signification essentielle : qu'est-ce que l'enfance, en effet, sinon une chambre obscure, sinon un certain nombre d'histoires ou de fantasmes surgis d'une ignorance première et fondamentale sur la raison d'être né, sur ce qui fait qu'on est là [...].⁴

Lorsque, enfin, le narrateur se rend réellement au cinéma, il procède naturellement à un jeu de projections, par lequel les acteurs viennent à composer une famille qui redouble la sienne et où les histoires vues se mêlent à sa propre existence :

Je ne distinguais plus très bien ce que j'avais vécu chez nous de ce que j'avais vu en salle. Et comme je continuais de visionner, les scénarios tiraient ma mémoire dans des directions plus osées, de façon de plus en plus folle. Je les appelais mon histoire, toute histoire était mon histoire, mais quelle Histoire sans fin sans sujet sans morale que mon histoire ainsi distendue malaxée rabattue couche sur couche et encore étalée, feuilletée enfin, pleine d'air, effilée sur le planisphère suivant l'arborescence de tous les scénarios greffés. Mon histoire y fuyait de toutes parts, s'y défaisait libérait, abolissait presque.⁵

Si, dans *Le Cinéma des familles*, la reprise intersémiotique du film par le texte n'a pas la rigueur et la systématisme des exemples précédents, elle n'en sous-tend pas moins la narration du roman, tout en montrant à quel point les récits du cinéma participent désormais de toute logique créative : « l'univers singulier fabriqué par l'enfance [...] est constamment fait comme de l'art »⁶, précise Tiphaine Samoyault. Selon les propres dires de l'écrivain, le modèle artistique du cinéma « met en branle l'identification, l'activité fantasmatique, une fabulation plus ouverte que le récit romanesque linéaire »⁷. À ce titre, il permet à la littérature de trouver de nouveaux chemins à emprunter, à travers lesquels elle

¹ *Ibid.*, p. 62, p. 131 et p. 174.

² *Ibid.*, p. 105.

³ *Ibid.*, p. 225. La truca est un appareillage destiné à réaliser des trucages.

⁴ Tiphaine Samoyault, « Jeu de cette famille », *Les Inrockuptibles*, n° 210, 1^{er}-7 septembre 1999, p. 54.

⁵ Pierre Alferi, *Le Cinéma des familles*, *op. cit.*, p. 332.

⁶ Tiphaine Samoyault, « Jeu de cette famille », *art. cit.*, p. 55.

⁷ « Pierre Alferi. *Bande passante* », entretien avec Pascale Cassagnau, in *Future Amnesia*, *op. cit.*, p. 158.

peut développer son imaginaire et, dans le cas du roman d'Alferi, de soutenir ses trouvailles langagières.

Patrick Chatelier. *Pas le bon, pas le truand*

Un autre exemple tout aussi complexe de réécriture intersémiotique, qui s'appuie comme chez Alferi sur la fabulation d'un enfant, est l'ouvrage de Patrick Chatelier intitulé *Pas le bon, pas le truand*¹. Le roman joue à nouveau avec l'explicitation de sa matrice cinématographique. Tout d'abord, et comme dans les trois exemples précédents, cet élément paratextuel qu'est le titre a ici une fonction importante, véritable porte ouvrant sur la réécriture intersémiotique. Il est exemplairement ambigu : d'une part, il désigne clairement l'illustre film de Sergio Leone, *Le Bon, la brute et le truand* (1966) ; mais, d'autre part, la double tournure négative pose problème : si elle se justifie par le récit lui-même, qui se focalise sur une scène unique dans laquelle n'intervient que la « brute » (à l'exclusion, donc, du « truand » et du « bon »), elle n'en apparaît pas moins comme une sorte de détournement volontaire et affiché par rapport à l'œuvre filmique initiale. Il faut aussi comprendre que ce texte *n'est pas*, littéralement, une duplication verbalisée du film, qu'il propose autre chose, plutôt une variation autour de l'illustre western. Le livre inclut d'ailleurs son passage novellisé au sein d'un ensemble plus large. Il est question d'un enfant un peu simple appelé « l'idiot », souffre-douleur de ses camarades, dans un village de l'ancien Ouest américain, qui laisse sans cesse errer son imagination et qui se raconte des histoires, enfermé dans une sombre cabane. Un jour, alors qu'il entre discrètement dans la maison d'un de ses compagnons de jeu, il assiste au triple meurtre des membres de la famille (le père, la mère et l'enfant) par un mystérieux étranger, au sujet d'un non moins mystérieux magot enterré jadis dans la tombe d'un cimetière. Par vengeance, l'idiot lapidera à mort l'étranger. Mais, cette fin héroïque s'estompe : toute la scène relevait de l'imagination de l'enfant. Au sein de cette trame, seule la partie centrale (certes la plus importante) est issue du film de Leone : il s'agit de cette scène où la « brute », jouée par Lee Van Cleef, s'installe de manière inopportune à la table de la famille Stevens, partage le repas et finalement abat les trois membres de la famille. Un très grand nombre d'éléments du film, narratifs et diégétiques, sont fidèlement repris, constituant un important faisceau d'indices de reconnaissance. Cela va de la construction globale de la scène (l'arrivée du tueur, le dialogue avec le père, le déroulement de la tuerie, etc.) à certains détails, comme

¹ Patrick Chatelier, *Pas le bon, pas le truand*, Paris, Verticales, 2010.

la « petite moustache » et le « soupçon de visage, frémissement taillé à la serpe, fentes de reptile, lames de couteaux croisées »¹ qui caractérisent le portrait de la brute et rappellent inmanquablement le physique si particulier de Lee Van Cleef. Ceux qui connaissent *Le Bon, la brute et le truand* peuvent également repérer plusieurs éléments citationnels qui en sont directement issus, comme le cimetière de « Sad Hill »² ou les paroles de la chanson des bagnards dans le film, qui sont reprises en épigraphe et à la fin du livre³. Le récit de ce moment – qui s'étend sur plus d'une centaine de pages – présente quelques décalages ou ajouts discrets par rapport à la version originale, qui jouent sciemment avec la cinéphilie générale du projet. Les Stevens deviennent les Butler, le nom même du personnage de Clark Gable dans *Autant en emporte le vent* ; leurs voisins s'appellent les « Wallach »⁴, nom de l'acteur qui joue le « truand » (Eli Wallach), ou encore les « Mortimer »⁵, qui rappellent le patronyme d'un personnage joué par Lee Van Cleef, le Colonel Douglas Mortimer, dans *Et pour quelques dollars de plus* du même Sergio Leone ; la cabane dans laquelle l'idiot laisse libre cours à son imagination appartenait à un trappeur solitaire baptisé « Piripero »⁶, qui est le nom d'un personnage de vieil homme reclus dans sa maison, dans un autre film précédent de Leone, *Pour une poignée de dollars*. L'une des plus célèbres répliques du film (« le monde se divise en deux catégories : ceux qui ont un pistolet chargé et ceux qui creusent : toi, tu creuses »), est reproduite, avec une variation, dans la bouche bégayante de l'idiot : « Dans la vie il y a les chiens et les loups [...]. Il y a ceux qui se couchent et ceux qui restent debout. T-T-Toi, tu te couches. »⁷ Enfin, lors du repas précédant le carnage, les haricots en sauce du film sont remplacés ici par des spaghettis, clin d'œil « savoureux » adressé au genre investi par Leone, le « western spaghetti » ! Comme dans la nouvelle de Thomas Clerc, mais plus systématiquement encore, Patrick Chatelier inscrit donc son propre récit dans un univers saturé de références cinéphiliques (à Sergio Leone et au western au premier chef, mais aussi à d'autres pans du septième art⁸), qui conduit à une forme de maniérisme, sans pour autant que le cinéma soit présent *dans* la diégèse. Cela aboutit à un récit paradoxal : une novellisation qui se

¹ *Ibid.*, p. 72.

² *Ibid.*, p. 108.

³ *Ibid.*, p. 11 et p. 175-176.

⁴ *Ibid.*, p. 14 et p. 51.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 14, p. 38 et p. 177. Cette référence est ici motivée par la solitude et la marginalité des deux personnages, celui du film comme celui du livre, tous deux isolés dans leur petite cabane.

⁷ *Ibid.*, p. 174.

⁸ Ainsi ce double clin d'œil discret à Hitchcock (*Les Oiseaux* et *Vertigo* – *Sueurs froides*), lorsque le jeune idiot s'interroge sur les causes de la présence de plumes d'oiseaux par terre, derrière sa maison : « Plumes noires pour un mystère. Tours insensés pour vertigo. Bagarre d'oiseaux pour un différend. » (*Ibid.*, p. 35).

dissimule en partie, tout en multipliant les signes de sa reconnaissance, en affichant un titre évocateur et en se surchargeant de références et d'allusions.

Pourtant, au-delà de ce jeu complexe d'exhibition-dissimulation de la référence filmique, le roman de Patrick Chatelier ne se limite pas à un hommage, virtuose et maniériste, à l'œuvre de Leone. En l'insérant dans une narration plus large et en en faisant une histoire hallucinée par un enfant, il en modifie profondément la perception. L'idiot regarde effectivement un film, mais il s'agit d'une projection mentale, dans une salle obscure dédoublée : la cabane sombre, refuge de ses divagations, et sa propre capacité imaginative, véritable « chambre noire » personnelle. Cette ressaisie du film par l'écriture bouleverse les niveaux de compréhension. L'œuvre, connue de tous, référence notoire, subit un mouvement d'intériorisation. Le film réel, qui fait le tour du monde depuis près de cinquante ans, devient dans la fiction littéraire l'une des histoires qu'un jeune garçon se raconte parmi tant d'autres : comme l'enfant chez Alferi, l'idiot « se fait un film », pour reprendre une expression familière qui, littéralement, acquiert ici une grande pertinence. Sur un plan stylistique, plusieurs indices renvoyant au cinéma prennent place dans le texte, qu'il s'agisse de la mention d'une musique non diégétiquement motivée (« Une petite musique s'élève dans l'air en résonance, un chœur à la beauté infiniment triste, écho lointain souligné par une plainte de violons »¹) ou bien de termes directement issus du vocabulaire technique (« en regardant lui aussi dans le cadre », « aucune bobine », « leurs haleines argentiques », « les milliers d'images autour de son crâne en Technicolor »²) : tous caractérisent les constructions mentales de l'enfant, leur confèrent une forme précinématographique. Notre position de spectateur de cinéma (plongé dans le noir, vivant par procuration des récits fascinants, assistant en toute sûreté à des déchaînements de violence) est ici déplacée et figurée par ce jeune idiot regardant, caché dans le coin d'une pièce, une famille se faire massacrer, sans que, par la plus grande des invraisemblances, il ne soit jamais remarqué par la terrible brute.

En gommant toute référence littérale au spectacle cinématographique en tant que tel, et par cette sorte de ré-énonciation, le texte parvient néanmoins, de façon détournée, à le réinterroger et, plus largement, à mettre en scène le mouvement même de l'imagination qui préside à toute construction narrative, qu'elle soit filmique, littéraire, ou simplement mentale. La fin de l'épisode central est à cet égard exemplaire, dans la mesure où elle se différencie radicalement de son origine filmique. En effet, à l'issue du massacre, l'idiot

¹ *Ibid.*, p. 167.

² *Ibid.*, respectivement p. 116, p. 130, p. 157 et p. 177.

décide de venger les Butler. Il « rentre en scène », au sens presque littéral du terme, en rattrapant la brute et en l'interpelant. Il finit par le lapider sans que l'autre ne réplique, dans une plaisante variation sur le mythe de David et Goliath. Le caractère invraisemblable, voire illogique, de l'ensemble (l'idiot maladroit qui parvient à tuer à coup de petites pierres une gâchette rapide et implacable), se démarque de l'« hypofilm » et en retourne le sens. L'idiot active son imagination héroïque, son rêve de grandeur, en pénétrant fantasmatiquement dans le cours de la scène et rétablissant la justice. Par une sorte d'effet métalectique¹, par nature étranger au film lui-même (dont le déroulement est immuable), l'enfant décide de changer le cours de la narration. *Pas le bon, pas le truand* se présente alors, littéralement, comme la réappropriation d'un récit, jusque-là subi, par son spectateur – réappropriation qui va jusqu'au fantasme de l'intervention directe, qui est sans doute, par métaphore, le fantasme de l'écrivain lui-même face aux œuvres avec lesquelles il compose.

Plus largement, *Pas le bon, pas le truand* affirme avec force que toutes les histoires sont désormais connectées, à travers une mise en partage d'une matière narrative commune : l'enfant, le cinéaste et l'écrivain, bien qu'ils l'expriment différemment et qu'ils en changent quelques éléments, rêvent un même récit. Il s'agit de retrouver, par le biais du jeu avec la référence culturelle et de sa réécriture, la naïveté narrative de l'enfant. À travers l'exemple de ce roman, nous mesurons à nouveau la liberté que la littérature contemporaine manifeste dans le traitement des récits antérieurs, quelle que soit leur nature médiatique, ainsi que sa capacité à les relire, les récrire, pour en tirer des perspectives nouvelles. En l'occurrence, pour que le lecteur constate concrètement à son tour cette liberté, faire le choix de travailler à partir d'une référence culturelle d'une grande renommée (et donc, aujourd'hui, le plus souvent, d'une référence cinématographique) s'imposait à l'écrivain : la ressaïe par l'écriture n'en apparaît que plus prégnante. Il en va ici comme des robinsonnades : le « jeu de dérivation hypertextuelle suppose la notoriété de l'hypotexte avec lequel on affiche d'emblée la relation de dérivation et joue donc sur l'écart »². Patrick Chatelier utilise la grande notoriété de la matrice leonienne afin de souligner davantage quelques-uns des pouvoirs de l'écriture littéraire : pouvoir de variation, d'intervention et de modification, pouvoir de détournement et de recyclage.

¹ Nous reviendrons sur la question de la métalepse dans ce roman au cours du chapitre VIII.

² Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, op. cit., p. 289.

Christian Gailly. *Lily et Braine*

Nous aimerions terminer ce premier parcours dans les narrativisations intermodales contemporaines par un exemple que nous qualifierions de limite. Dans la rapide typologie précédemment mise en place, nous avons évoqué une sorte d'« échelle de fidélité » par rapport au matériau filmique original (indépendante des réorientations interprétatives que l'écrivain propose). Il existe certains cas où la reprise du film par le livre est très discrète, jusqu'à rendre problématique la mise au jour de l'hypotexte filmique. Les cas sont rares. Il nous semble que *Lily et Braine* de Christian Gailly en fait partie. L'intrigue du roman est la suivante : Braine revient chez lui après un long séjour dans un hôpital militaire, à la suite d'une blessure grave reçue à la tête. Son épouse Lily et son jeune fils Louis, qu'il n'a encore jamais vu (il est né après son départ à la guerre), l'accueillent. La vie de famille recommence lentement, au rythme de la récupération psychique de Braine. Ancien joueur de bugle, il est approché par Rose Braxton, une femme qui veut rouvrir le night-club de la ville, afin qu'il reconstitue un groupe de jazz. Braine et Rose amorcent une liaison, ce que ne supporte pas Lily, qui se décide de se tuer. Or cette histoire qui emprunte les chemins du mélodrame nous rappelle à nouveau la célèbre œuvre de Vincente Minnelli, que nous avons déjà croisée dans *Lac* de Jean Echenoz : il s'agit de *Some Came Running* (*Comme un torrent*, 1958)¹. La structure narrative générale du film ressemble en effet étrangement à celle du roman de Gailly : Dave Hirsh revient de la guerre et tente de reconstruire sa vie ; sentimentalement, il est partagé entre deux femmes ; la plus aimante, celle qui est capable de véritables sacrifices pour lui, est accidentellement tuée, ce qui provoquera les regrets éternels de Dave. Certes, l'on remarque bon nombre de divergences entre les deux œuvres : Dave n'a pas été blessé à la guerre, il n'est pas musicien ; Lily est l'épouse de Braine, la mère de son enfant, alors que Ginnie est une jeune femme délurée que Dave a rencontrée lors d'une nuit d'ivresse ; Rose Braxton est une femme fatale, blonde séduisante et maîtresse d'elle-même, assez éloignée en cela de la nerveuse et velléitaire Gwen French, institutrice de son état ; enfin, plusieurs personnages et fils dramatiques du film sont étrangers au livre (le personnage de joueur alcoolique interprété par Dean Martin qui accueille Dave, les rivalités entre Dave et son frère Frank, un notable de la ville qui voit d'un mauvais œil le retour de son frère imprévisible, etc.), alors que d'autres y font au contraire leur apparition, comme la jeune Nadia, dont Braine s'éprend à la fin du roman.

¹ On notera l'étonnante fortune de ce film chez les écrivains actuels, puisqu'Echenoz, dans *Lac*, y faisait déjà référence.

Entre les deux œuvres, les différences semblent être bien plus nombreuses que les ressemblances, celles-ci se limitant *a priori* aux grandes lignes syntagmatiques du récit (le difficile retour de la guerre, l'hésitation amoureuse, la fin tragique). Pourtant, nous maintiendrons l'hypothèse selon laquelle *Lily et Braine* est une libre narrativisation du film de Minnelli pour plusieurs raisons. Tout d'abord, bien qu'il ne l'ait pas située dans un cadre explicite, Christian Gailly inscrit son histoire dans un environnement qui renvoie en grande partie aux États-Unis (ne serait-ce qu'à travers les noms des personnages – Braine, Rose Braxton, Nassoy, Orlando) : on se trouve assurément dans l'univers du mélodrame au sens hollywoodien du terme, celui de ces petites villes pavillonnaires des années 1950-1960, des garages à la Edward Hooper et des petits clubs de jazz. D'autre part, si nous suivons une logique de transformation indirecte ou complexe, nous observons de troublants parallèles : si Dave l'écrivain devient Braine le musicien, le personnage principal est, dans les deux cas, un artiste qui retrouve peu à peu sa capacité créatrice¹ ; de même, quoiqu'il s'agisse dans un cas d'un meurtre et dans l'autre d'un suicide, la mort tragique de la femme aimante possède une portée signifiante similaire : celle d'un débordement amoureux partiellement repoussé par le héros masculin, d'un bonheur et d'une insouciance brutalement anéantis, pour ne pas avoir été pleinement considérés et vécus. On pourrait rétorquer que ces remarques sont des reconstructions interprétatives *a posteriori*, relevant davantage de la coïncidence et d'une intersémiotité « aléatoire » (au sens de Riffaterre) – qui est le fait du lecteur – que de la véritable réécriture. Pourtant, un indice explicite et décisif confirme l'hypothèse initiale. Vers le milieu du roman, Lily rejoint son fils devant le poste de télévision :

Lily et Johanna, fuyant la puanteur du cigare, étaient sorties de table puis, passées au salon, s'étaient jointes à Louis et Lucie devant la télévision. On passait un Minnelli : *Comme un torrent*, avec Sinatra.²

Ce qui demeurait jusque-là de l'ordre de l'allusif et de l'impression reçoit une confirmation par l'intégration de la référence au sein de la narration, intégration qui, de plus, ne se limite pas à cette manifestation ponctuelle. En effet, le film de Minnelli agit comme une révélation pour Lily :

Et alors, ce film, c'était bien ?

¹ Cette transposition n'est pas étonnante chez Christian Gailly, ancien joueur de saxophone lui-même. Toute son œuvre donne par ailleurs un rôle capital à la musique (de *K.622* à *Be-Bop*, en passant par *La Passion de Martin Fissel-Brandt* et *Un soir au club*).

² Christian Gailly, *Lily et Braine*, *op. cit.*, p. 104-105.

Formidable ! dit Lily. Elle se rangea sur le bas-côté. Elle avait le sourire. Elle était très émue. Il fallait qu'elle s'arrête. Braine : Pourquoi tu t'arrêtes ? Elle : pour te parler. Lui : Me parler de quoi ? Elle : du film.

À un moment donné, dit-elle. Lily avait les yeux pleins de larmes : À un moment donné, Sinatra donne à lire à Shirley MacLaine le livre qu'il a écrit.

Elle le lit. Il est présent. Il tourne en rond. Elle a fini. Il lui demande ce qu'elle en pense. Elle répond qu'elle trouve ça beau. Alors lui, très énervé, il la prend pour une gourde, il lui dit : Et pourquoi tu trouves ça beau ? Comme si on pouvait dire pourquoi. Mais elle, Shirley la gourde, elle lui répond : Parce que je t'aime.

Lily redémarra sans commentaire. S'arrêta de nouveau et, elle regardait Braine, lui aussi la regardait, elle lui dit : Je n'ai jamais entendu une réplique aussi belle, et je pleure parce que lui ne l'aime pas, c'est trop triste [...].¹

La réécriture se conjugue ici à une forme de mise en abyme : Braine ne comprend pas les raisons de l'enthousiasme de Lily pour le film, ni le sens dont elle investit la scène qu'elle lui raconte. Comme Dave avec Ginnie, il n'arrive pas à saisir l'amour absolu que Lily lui porte, le don de soi dont il est le destinataire. *Comme un torrent* fonctionne sur un double plan : d'un point de vue intradiégétique, il est, aux yeux de Lily, une transposition fictionnelle de l'histoire de son propre couple ; elle y voit une révélation sur elle-même, à travers un mouvement d'identification implicite. D'un point de vue métanarratif et poétique, *Lily et Braine* est une transposition du film au sein de l'univers de Gailly, par une reprise de sa trame générale, de son trajet global, et par un processus continu de déplacements et de reconfigurations. L'écrivain a trouvé dans le film de Minelli une matière qui entre pleinement en conjonction avec ses propres thématiques : le couple qui se cherche et n'arrive pas à se former, l'incompréhension, les malentendus irréductibles, la dimension tragique de tout amour. Au-delà de la seule mise en abyme, *Comme un torrent* constitue l'arrière-plan permanent du roman, sa colonne vertébrale narrative et thématique, que l'écrivain transpose à loisir, disposant des indices de reconnaissance plus ou moins visibles, des embrayeurs « hypertextuels » qui désignent le film initial. Mais, loin d'être un carcan, ce dernier est davantage le moteur d'une écriture, un objet épiphanique que l'écrivain découvre pour mieux s'en affranchir par la suite. Il y a ici libre relecture intersémiotique, variation et réappropriation ; le mouvement est ainsi réciproque, le film nourrissant et stimulant l'imaginaire narratif de l'auteur, et celui-ci réactivant alors, par sa voix, ses préoccupations thématiques et poétiques, l'œuvre initiale. Nous pourrions dire que *Lily et Braine* réalise une sorte de « déterritorialisation » du film vers le livre, pour employer un terme qu'utilise Jean-Louis Leutrat, qui le reprend lui-même, bien sûr, à Gilles Deleuze : « Ces images originellement cinématographiques ont été déterritorialisées

¹ *Ibid.*, p. 106-107.

par l'écrivain. La déterritorialisation résulte du déplacement nécessaire pour réinsérer l'image filmique dans le flux littéraire »¹. Leutrat parle ainsi non de duplication ou d'adaptation, mais d'« imprégnation » et d'« ensemencement » du film dans le texte. Il nous semble qu'un tel travail est à l'œuvre dans le roman de Gailly, qui réussit à s'intégrer parfaitement dans l'œuvre de l'écrivain tout en résultant, lointainement mais intimement, d'une source qui ne lui est pas personnelle.

Une dernière remarque peut être avancée à présent. Tout en étant conscient des limites de ce rapprochement (ne serait-ce que par sa dimension transsémiotique), nous avons débuté cet aperçu en convoquant l'hypertextualité genettienne comme grille de compréhension générale. Celle-ci se décline en deux types de relations (transformation et imitation) couplés avec trois régimes (ludique, satirique et sérieux)². Or il nous semble que les œuvres que nous avons considérées relèvent, par rapport au film originel dont elles dérivent, d'un processus de transformation ludique (Chatelier, voire Alferi) ou sérieuse (Clerc, Gailly), mais qui n'est presque jamais satirique – y compris lorsque la matière initiale semble y inviter (le western spaghetti chez Patrick Chatelier). Il ne s'agit pas de surplomber ou de détruire l'hypofilm, mais au contraire de le seconder et de dériver à partir de lui, pour faire une œuvre nouvelle, qui ne se consume pas dans la charge. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'attitude des écrivains vis-à-vis du film relève davantage de la connivence, de l'humour et de l'affection, que de la moquerie ou de la caricature³. Comme l'écrit Christine Jérusalem au sujet des auteurs des Éditions de Minuit, « le rapport au texte "modèle" ne se mesure pas en termes de rupture ou de subversion : l'ironie même, contenue dans la réécriture, doit être envisagée, selon les mots de Jean Echenoz, comme un "affect pudique". »⁴ Plus généralement, en pouvant choisir de s'appuyer désormais sur un film plutôt que sur un texte, les auteurs font accéder implicitement celui-ci « à la dignité d'œuvre susceptible de fournir le point de départ fructueux d'une création au second degré, offerte à son tour à l'appréciation esthétique du public. »⁵

¹ Jean-Louis Leutrat, *Cinéma et littérature. Le grand jeu*, op. cit., p. 68.

² Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 38-48.

³ Il y a certes toujours des exceptions, comme en témoigne la transposition verbale burlesque du film pornographique dans *Cherokee* de Jean Echenoz (op. cit., p. 54).

⁴ Christine Jérusalem, « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », art. cit., p. 62.

⁵ Frank Wagner, « Comment un film de paroles et pourquoi », art. cit., p. 105.

3. Le film, la voix et le commentaire

Une seconde modalité de reprise intersémiotique est celle qui présente, aux côtés de la narrativisation, une part de commentaire. Nous rappellerons que Genette n'inclut pas celui-ci dans la catégorie de l'hypertextualité, mais dans celle de la métatextualité : lorsqu'il définit cette dernière, le théoricien semble avoir principalement en tête les textes explicitement réflexifs ou critiques, qui relèvent davantage de l'essai que du récit¹. Néanmoins, Genette est bien conscient qu'il y a souvent une dimension métatextuelle nichée au cœur de certaines pratiques hypertextuelles – le pastiche proustien devenant un modèle de critique littéraire. Or il nous semble que les œuvres que nous allons examiner font place au commentaire à l'intérieur même de leur narration – la voix narrative rendant poreuses les frontières entre la « relation critique » et la « relation narrative ». Dans les cas qui nous retiennent, le film est *explicitement référencé comme tel* dans le texte : objet artistique considéré en lui-même, avec ses caractéristiques diverses. La relation du film n'est pas camouflée ni dissoute dans la narration littéraire, mais apparaît en toutes lettres. Le narrateur fait une description suivie de l'œuvre cinématographique qui se prolonge presque toujours dans un commentaire. Nous sommes alors confronté à ce que nous pourrions considérer comme des versions contemporaines de l'*ekphrasis*, c'est-à-dire des « description[s] d'une œuvre d'art »² non verbale par le moyen de la sémiologie verbale, dont le caractère analytique – le verbal étant le métalangage par excellence – autorise et provoque une métaréflexivité du texte sur le film, mais aussi du texte sur lui-même, à travers le prisme filmique.

Yannick Haenel. *Jan Karski*

Yannick Haenel indique explicitement, dans une note située en préambule de *Jan Karski*, que le premier des trois chapitres du roman est une retranscription de l'entretien filmé avec le véritable Jan Karski dans *Shoah* de Claude Lanzmann³. Cela est réaffirmé dans l'incipit du texte :

¹ Si la greffe hypertextuelle doit se faire, selon Genette, « d'une manière qui n'est pas celle du commentaire », le seul exemple de métatexte qu'il donne est la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel (*Palimpsestes*, *op. cit.*, respectivement p. 13 et p. 11).

² Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les usuels de Poche », 1992, p. 121. Voir également Nicolas Wanlin, « *Ekphrasis* : problématiques majeures de la notion », URL : <http://www.fabula.org/atelier.php?Ekphrasis>.

³ Yannick Haenel, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2009, p. 9.

C'est dans *Shoah* de Claude Lanzmann. Vers la fin du film, un homme essaye de parler, mais n'y arrive pas. Il a la soixantaine d'années et s'exprime en anglais ; il est grand, maigre, et porte un élégant costume gris-bleu. [...] Il sanglote, se cache le visage, brusquement se lève et sort du champ. La place est vide, on ne voit plus que des rayonnages de livres, un divan, des plantes. L'homme a disparu. La caméra le cherche : il est au bout d'un couloir, penché sur un lavabo, il se passe de l'eau sur le visage. Tandis qu'il revient à sa place, son nom apparaît à l'écran : « JAN KARSKI (USA). »¹

La première phrase énonce l'origine filmique des actions et des paroles qui nous sont présentées. Les notations techniques (« champ », « caméra ») viennent corroborer cette précision. Le texte se présente moins comme une narrativisation (à la façon des textes étudiés précédemment) que comme une description des images du film, se limitant pour l'instant à une retranscription de l'audible et du visible, aussi neutre et dépouillée que possible. Le texte suit patiemment ce qui advient à l'image – les mouvements et les hésitations de Karski. Le narrateur se glisse dans la peau d'un spectateur qui relate fidèlement à l'écrit ce qu'il voit sur l'écran (de cinéma ou de télévision). La récurrence du pronom « on », fréquemment associé à des verbes de perception (« voir » au premier chef), dépersonnalise le point de vue et crée une communauté de lecteurs-spectateurs, qui partagent la même expérience spectatorielle. La fréquence d'emploi de la tournure « il dit que » ou de la proposition incise « dit-il »² indique la volonté de relater scrupuleusement la teneur des paroles que Karski adresse à la caméra de Lanzmann. Il faut comprendre le sens de cette neutralité *a priori* et de cette reprise écrite, fidèle et minutieuse, du film par rapport à la construction générale du roman. *Jan Karski* prend pour protagoniste ce résistant polonais qui a tenté d'alerter les puissances Alliées de l'extermination des Juifs d'Europe par les nazis. Yannick Haenel a choisi de saisir ce personnage sous trois angles différents : d'abord par son témoignage oral dans *Shoah*, ensuite par son propre témoignage écrit dans son livre publié en 1944, enfin dans une fiction à la première personne, au cours de laquelle l'écrivain prête pensées et paroles à Karski³. Face à un sujet sensible et complexe, difficilement cernable, la structure tripartite du roman peut se lire comme une prudente et progressive trajectoire vers la fiction, comme si l'écrivain, pour s'autoriser à inventer et à parler au nom du personnage historique, devait au préalable faire état du véritable témoignage de Jan Karski. Ces prolégomènes à la fiction ont donc une

¹ *Ibid.*, p. 13.

² En témoignent ces exemples relevés sur une seule page : « J'en en étais pas, dira-t-il. », « Jan Karski dit que les deux hommes lui décrivent [...] », « Ils lui expliquent, dit-il [...] », « il dit qu' "à plusieurs reprises, au cours de la conversation, ils ne se maîtrisèrent plus". », « Ils avaient perçu son ignorance, dit-il [...] », « Jan Karski dit qu'il savait », « Il dit qu'aucun récit ne lui en avait été fait » (*ibid.*, p. 15).

³ Ces trois temps sont explicités dès le préambule déjà cité : « Les paroles que prononce Karski au chapitre 1^{er} proviennent de son entretien avec Claude Lanzmann, dans *Shoah*. Le chapitre 2 est un résumé du livre de Jan Karski, *Story of a Secret State* [...]. Le chapitre 3 est une fiction. » (*Ibid.*, p. 9).

portée tout à la fois éthique et historique, révélant les nécessaires scrupules de l'écrivain. Ils s'appuient sur deux éléments documentaires : le témoignage autobiographique et la verbalisation de l'entretien filmé avec Lanzmann. Nous comprenons mieux l'aspect méticuleux de la novellisation introductive : il s'agit de ne pas tricher, de ne pas inventer, pour construire des garde-fous (pour l'écrivain comme pour ses lecteurs) en vue de la fiction à venir.

Néanmoins, remarquons que cette réécriture, pour autant fidèle qu'elle soit ou qu'elle se veuille, comporte une part interprétative et commentative non négligeable. Le narrateur collectif (« on ») de ce premier chapitre se place dans une position spectatorielle ; or cette position n'implique pas – ne peut pas impliquer – un retrait absolu de toute subjectivisation. N'importe quel spectateur visionnant un film rentre dans une activité interprétative permanente : celui qui observe se met aussi à faire des déductions, à déchiffrer, à questionner, à procéder par hypothèses et modalisations. Les exemples abondent : « Chacune de ses paroles garde trace de cet empêchement qu'il a eu au début, lorsqu'il est sorti du champ. On dirait même qu'elles sont fidèles à l'impossibilité de parler. », « La bouche de Karski grimace, ses mains semblent implorer, comme si à cet instant il s'identifiait aux deux leaders juifs, comme si, en parlant, il prenait leur place. », « [Varsovie] semble morte – une ville fantôme. »¹ En employant de telles tournures modalisées, le narrateur outrepassé le seul procès-verbal des images. Le texte se fait décryptage (« Il ne veut pas que ses paroles l'exposent une fois de plus à l'objet de son récit ; il ne veut pas revivre ça. C'est pourquoi il insiste tant sur la distance [...]. »²). La vision du film se mue en lecture herméneutique, non dénuée d'affects voire de pathos :

[...] Jan Karski dit exactement : « *Then they gave me messages.* » Les sous-titres traduisent par : « Alors ils me délivrèrent leurs messages. » On dirait une phrase de l'Ancien Testament : les anges viennent dire à celui qu'ils ont choisi ce qu'il doit entendre, afin que lui-même le fasse savoir. Lorsqu'il prononce cette phrase, Jan Karski devient le messenger. [...] il se met à transmettre directement les paroles des deux hommes, comme si c'était eux qui parlaient par sa bouche. Il ne s'exprime plus au passé, il révèle le message – il le transmet à Claude Lanzmann.³

La voix narrative suit la traduction lanzmannienne des propos de Karski (« leurs messages » et non « des messages ») et va même jusqu'à accentuer la lecture messianique qui en est faite. Ailleurs, elle énonce questions et amorces d'interprétations, notamment lorsque le film tente lui-même de produire une signification en mettant en parallèle les

¹ *Ibid.*, respectivement p. 14, p. 15, p. 25 et p. 22.

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 17. On remarque à nouveau l'emploi de tournures modalisées (« On dirait »).

paroles de Karski (sur la surdité des Alliés quant au sort des Juifs) et des images typiques des  tats-Unis :

[...] Claude Lanzmann choisit de montrer à l'écran la figure de ce monde auquel Jan Karski a parlé, auquel il parle et parlera encore, la figure même du monde libre, son emblème : la statue de la Liberté. Claude Lanzmann veut-il ainsi *saluer la liberté* de Jan Karski ? Ou au contraire, en jouant sur l'écart entre la voix et l'image, souligner tristement la différence entre l'Europe meurtrie dont parle Jan Karski, et le symbole éclatant de la « Liberté éclairant le monde » ?

[...] le contraste entre les phrases terribles prononcées par Jan Karski et l'image d'impassibilité monumentale de la démocratie américaine suggère une distance, un malentendu, un dialogue de sourds. Qui a entendu ce message ? Qui l'a vraiment écoulé ?¹

Le strict rapport verbal des images laisse la place à une intervention de la voix narrative, voire à une prise de partie. Ces dernières citations introduisent l'une des problématiques capitales du roman, à savoir l'impossibilité de la transmission, le hiatus entre la tragédie en marche et le pouvoir aveugle. Cette question, qui innervera fortement les seconde et troisième parties, est donc déjà présente sous la forme d'une hypothèse interprétative face à un effet de mixage du film. La récriture intersémiotique de ce passage de *Shoah* est moins, *in fine*, la verbalisation d'un document filmé qu'un questionnement, littérairement élaboré, des significations de l'image. Deux interprétations distinctes s'affrontent. Le « on » qui s'exprime finalement, sous une forme collective et anonyme, les mêmes interrogations que le « je » final, celui du Jan Karski « fictionnel ». Le narrateur-spectateur réclame un point de vue et, en dernier lieu, une voix propre, qui ne s'interdit pas le commentaire. Ainsi, si la reprise intersémiotique s'inscrit ici dans une véritable logique, narrative et poétique, menant du document à la fiction à la première personne, elle ne se limite pas pour autant à une sèche retranscription verbale ; au contraire, elle questionne déjà les problématiques développées ultérieurement et pose les premiers jalons d'une voix partagée entre lucidité et révolte.

Tanguy Viel. *Cinéma*

Dans un registre très diff rent, et sans pour autant être un pur m tatexte, la dimension commentative est bien plus présente encore dans *Cinéma* de Tanguy Viel, à coup sûr la reprise littéraire la plus marquante de la littérature contemporaine². Même si nous reviendrons à plusieurs reprises sur cet objet, nous pouvons d'ores-et-déjà noter que

¹ *Ibid.*, p. 19 et p. 22.

² Précisons que, pour sa part, Jan Baetens parle directement de *Cinéma* de Viel comme d'un cas exemplaire – et cas-limite – de novellisation. Voir par exemple « La novellisation contemporaine en langue française », in « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *art. cit.*

le « roman » (tel est son sous-titre) consiste en un commentaire logorrhéique du film *Sleuth* (1972) de Joseph L. Mankiewicz (*Le Limier*, en version française). Si le livre suit parfaitement le déroulement narratif du film et en tente une description ekphrastique complète – jusqu’à souhaiter en être le « remake » verbal¹ –, il fait passer cet ensemble diégétique et dramatique préexistant au filtre d’une narration homodiégétique. Le narrateur, obsédé jusqu’à la folie par ce film, en livre une proliférante description analytique et évaluative. Pourtant, dans un premier temps, le livre s’avance masqué et dévoile progressivement ce qui le meut : les six premières pages se présentent comme l’incipit presque classique d’un récit ; seule une situation énonciative particulière instaure un décalage, par rapport à une narration plus traditionnelle à la première ou à la troisième personne du singulier : « on voit », « une voix s’élève d’on ne sait trop où », « soudain on voit », « c’est là, seulement là, qu’on découvre nous aussi son nom », « on saisit qu’ils se connaissent », « on comprend »²... Ce « on » anonyme et collectif construit un ensemble perspectivo-cognitif, qui fait des allers-retours entre une vision extérieure et le commentaire de cette vision, à la manière d’un groupe de personnes confrontées à un spectacle. Il faut attendre la page 15 pour que cet étrange point de vue s’explique : on nous raconte et on nous décrit un film : « On ne s’y attend pas du tout, au moins la première fois qu’on voit le film. »³ Le mystérieux spectacle supposé est donc une œuvre cinématographique, mais le « on » s’avère être rapidement la simulation d’une communauté perceptive ; dès la page suivante, la première personne du singulier fait son apparition : « Et je dois dire : encore aujourd’hui il y a des choses dans ce film qui restent un mystère pour moi »⁴. Le texte est donc assumé par une voix particulière, qui s’exprime en son nom de façon graduellement envahissante. D’autre part, pour les lecteurs qui ne l’auraient pas vu, le film en question reste très longtemps inconnu (nous pourrions légitimement douter de son existence réelle). Ce n’est que dans le dernier quart du livre que nous apprenons de quoi il retourne, d’abord par l’apparition du nom des acteurs (« Lawrence Olivier et Michael Caine »⁵), puis par celle du titre (« je suis un homme mort

¹ Le terme est de Viel lui-même : « Et comme j’étais confronté à une impossibilité personnelle de fabriquer de la fiction, la légitimité m’est apparue de fabriquer un objet comme remake – *Remake*, à l’origine, c’était le titre du livre – en rapport avec l’art contemporain. » (« La recherche de littérature », *entr. cit.*, p. 31). Voir également son texte réflexif, « Éléments pour une écriture cinéphile », dans lequel il écrit : « Si le livre s’appelle *Cinéma*, c’est aussi dans cette ambiguïté générique, en cela qu’un film devient un livre, et presque inversement. » (*Vertigo*, n° 19, novembre 1999, p. 150).

² Tanguy Viel, *Cinéma*, *op. cit.*, p. 9-14.

³ *Ibid.*, p. 15. Nous soulignons.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 95.

sans *Sleuth*, oui, *Sleuth*, le titre original du film en anglais »¹) et enfin par celle du cinéaste (« une expression de Joseph Léo Mankiewicz, le grand metteur en scène, c'est son film à lui, son dernier »²).

Ce qui frappe à la lecture de *Cinéma*, c'est à quel point le texte se dérobe à ce qu'il semble être initialement, à savoir la description précise et continue d'un film. Certes, la trame narrative de *Sleuth* est très minutieusement suivie (Tanguy Viel ayant même souhaité, idéalement, aboutir à une parfaite synchronie entre le temps de visionnage du film et le temps de lecture du livre). Mais, pour autant, le narrateur est nécessairement conduit à faire des choix dans ce qu'il nous livre : dans la retranscription verbale des dialogues et des actions, dans la gestion de l'ordre du récit³, mais aussi dans l'explicitation des éléments propres à la narration filmique originale (plans, cadrages, mouvements de caméra, bande-sonore, etc.). Tout ne peut être précisé, malgré les désirs d'exhaustivité du narrateur. Pourtant, d'autre part, ce dernier, tout à son obsession, en réalise également une « amplification », par son commentaire foisonnant, oscillant entre finesse interprétative et délire analytique. *Cinéma* se rapproche alors d'un véritable « essai critique fictionnel »⁴, à forte teneur métatextuelle. Le commentaire déborde sans cesse la description initialement prévue ; le strict récit filmique est dynamité par le discours qui en a la charge, empreint d'affects, comme le souligne Jeanne-Marie Clerc :

Le narrateur est d'abord un spectateur qui s'identifie totalement à ce qu'il voit. Le cahier sur lequel il écrit ne lui apporte pas la distance instaurée habituellement par le langage face à l'émotion [...] On voit donc que l'affectif l'emporte sur le rationnel et que la mise en mots reste au service de l'émotion. Ainsi le récit du film qui commence, comme un cinéroman des années 1920, en introduisant un point de vue démiurgique soucieux d'expliquer tout ce que l'image se contente de montrer, évolue très vite vers un parti pris affectif qui contribue à brouiller les significations.⁵

Voulant non seulement raconter *Sleuth*, mais également en souligner perpétuellement l'intérêt, la grandeur et le génie, en faisant part de ses interprétations et des significations qu'il confère au film, le narrateur pulvérise la vocation descriptive initiale de sa parole :

¹ *Ibid.*, p. 96.

² *Ibid.*, p. 107.

³ Les prolepses reviennent régulièrement : « (c'est fait exprès que je ne respecte pas [la chronologie], parce que ce serait moins facile pour faire surgir comme il faut les reliefs du film) » (*ibid.*, p. 68).

⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵ Jeanne-Marie Clerc, *L'Adaptation cinématographique et littéraire, op. cit.*, p. 185. Dans le même ordre d'idée, Jan Baetens voit moins dans *Cinéma* le récit d'un film que le portrait d'une voix et du « rapport singulier » qu'elle entretient avec cette œuvre (« La novellisation contemporaine en langue française », *art. cit.*).

Tout est fait pour le vraisemblable, voilà, et toujours sur la limite quand on ne va plus y croire mais qu'on y croit encore. Ça, il faut le dire, c'est très fort, parce qu'au total le vraisemblable, il provient de l'intérieur du film, il provient du discours d'Andrew, et c'est ce qui nous fait croire que ce n'est pas un coup monté. Ça, c'est très fort. Mais je m'éloigne, je parle, et le film n'avance pas.¹

À son insu, son propos devient, de récit d'un film, questionnement sur la possibilité même de faire un tel récit. Il y a conflit entre l'impératif d'« avancer » dans le récit du film et son interruption et son ralentissement permanents. À ce titre, nous sommes tenté de voir, dans *Cinéma* et dans le parasitage perpétuel de la description du film par la voix (« qu'on me permette cette petite digression »²), la continuation contemporaine et intersémiotique d'un texte comme *Le Bavard* de Louis-René des Forêts, qui déplace l'intérêt d'une narration de son contenu vers ses moyens propres, ses limites et ses insuffisances :

Tout ce que je dis là, dans le film c'est épuré, et puis c'est monté, ça vient toujours à propos, il y a tout les rushes qu'on ne voit pas parce que ce serait trop bavard. Moi-même, si j'étais raisonnable, je ferais une version épurée, je ferais des coupes dans le discours si j'étais raisonnable, j'arrêteraï de gaspiller, comment dire, de la pellicule vocale, mais ce n'est pas mon film, alors c'est délicat d'épurer encore, je préfère tout expliquer.³

Cette citation met au jour la contradiction du narrateur. Il assimile lui-même, par un réseau métaphorique, sa parole à un film qui se déroule, tout en proclamant sa volonté de rester fidèle à l'œuvre initiale. Mais cette métaphorisation, à laquelle s'ajoute le hiatus entre l'épure de *Sleuth* et l'accumulation commentative qui en est faite, montrent que le film vocal (« ma version à moi »⁴ dit, significativement, le narrateur) l'emporte sur le film réel, le double et le couvre : « ce film je le refais tout seul dans ma tête »⁵. Prenant acte de la non-coïncidence entre les images et les mots, le narrateur laisse libre cours à son commentaire et va presque jusqu'à le mettre en concurrence avec l'œuvre examinée :

[...] voilà la clé du film, quand toujours le possible prend l'ascendant, c'est ce que je dis moi, c'est seulement ce que je dis, mais il faut savoir, une dernière chose qu'il faut absolument savoir, impérative pour faire le retour et la méditation sur le film [...] : il faut savoir, donc, que ce qui est dit n'est pas ce qui est filmé, mais alors pas du tout, aucune comparaison possible, aucune analogie, disent des amis à moi, et non pas qu'il soit question d'une supériorité de l'un sur l'autre, ni cela ni autre chose, mais c'est fondamental [...].⁶

Cette citation repose sur une ambiguïté décisive : lorsqu'il oppose le « dit » et le « filmé », nous ne savons pas véritablement si le narrateur évoque une question propre à *Sleuth*, ou s'il fait (inconsciemment ?) une remarque métadiscursive, qualifiant son propre

¹ Tanguy Viel, *Cinéma*, op. cit., p. 40.

² *Ibid.*, p. 93. La formule doit être lue comme l'euphémisation d'un procédé permanent : l'intervention digressive de la voix narrative – de plus en plus visible au fur et à mesure du texte – au sein de la relation du film.

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁶ *Ibid.*, p. 109-110. Nous soulignons.

discours. La dissociation entre les paroles et les gestes *dans* le film vaut aussi pour les relations entre le texte du narrateur et les images qui sont censées les susciter : le commentaire sur le film est, à bien des égards, un miroir que ce monologue se tend à lui-même. Frank Wagner parle ainsi d'un « autocommentaire », qui « élit non seulement pour objet le film de Mankiewicz [...] mais aussi, pour une très large part, les mécanismes constitutifs du roman lui-même »¹. L'exemple ultime de la réversibilité du commentaire et de l'autocommentaire se trouve dans la dernière page, lorsque le narrateur évoque l'inscription « *The End* » qui clôt le film, son caractère implacable et inéluctable, qui laisse le spectateur désespéré : « Et sûrement ce n'est pas en paroles que ça va changer, sûrement pas, j'ai fini de croire que mon avis peut influencer, et, je peux le dire maintenant, franchement je n'y ai jamais cru, pas cherché une seule seconde à convaincre je ne sais qui [...]. »² Indissociable du film, le texte s'achève avec lui ; mais, dans ses ultimes remarques, le narrateur juge rétrospectivement le chemin qu'il vient de parcourir et semble condamner sa propre entreprise ; il la réduit à néant, d'un point de vue pragmatique et communicationnel. Rien n'a pu être dit du film et sur le film ; le monologue, devenu soliloque, a tourné à vide. Le commentaire du *Limier* s'achève sur une remarque métatextuelle qui remet en question le pouvoir du verbe face à ce qui est censé le dépasser, et par là-même le projet entrepris par le narrateur.

Nous voyons donc que, loin de tout rapport servile au film, ces reprises intersémiotiques, qu'elles soient tenues (Haenel) ou délirantes (Viel), investissent la réécriture du film d'une portée plus large, fondamentalement littéraire. L'accent mis sur le commentaire, à égalité avec – ou au détriment de – la matière cinématographique matricielle, interroge la posture de la voix narrative et ses pouvoirs. L'originalité est qu'elle le fait à partir d'un élément extratextuel, lui-même essentiellement narratif : c'est par le biais de la fiction d'une position spectatorielle qu'elle instaure parfois ce questionnement aigu pour notre modernité littéraire.

Chez Christian Gailly, comme chez Pierre Alferi, Jean Rouaud, Patrick Chatelier, Thomas Clerc ou Tanguy Viel, la verbalisation du film par le texte procède d'une attitude paradoxale, qui ne fait qu'accentuer et systématiser ce que nous avons déjà noté précédemment. En effet, les écrivains contemporains font le constat de l'existence d'une

¹ Frank Wagner, « Comment un film de paroles et pourquoi », *art. cit.*, p. 101.

² Tanguy Viel, *Cinéma, op. cit.*, p. 124. Nous reviendrons sur ce passage mélancolique à bien des égards dans notre ultime chapitre.

communauté presque infinie des récits, dont il est de plus en plus malaisé de s'extraire ; de très nombreuses histoires ont déjà été racontées, les écrivains disposent d'une gigantesque réserve de situations narratives : « On s'acheminerait ainsi vers la saisie d'une narrativité "migrante" et proliférante [...] : plus de "texte" et de récit clos, mais des dispositifs sémiotiques plastiques et circulants »¹. Le phénomène n'est certes pas apparu avec l'époque contemporaine – la plupart des films sont fondés, peu ou prou, sur des schémas hérités de la littérature, qui elle-même reprend les contes, les mythes, etc., sans que l'on ne puisse jamais déterminer une origine absolue à cette généalogie. Néanmoins, la dimension populaire du cinéma, sa capacité à reproduire et transporter massivement les images, par-delà frontières et époques, a radicalisé et vraisemblablement accentué ce sentiment de déjà-vu ou de déjà-entendu. Les écrivains contemporains, dans leur grande majorité, ne cherchent pas à se soustraire à ce flux permanent des histoires que le cinéma a contribué à installer ouvertement. Au contraire, ils le reconnaissent et l'intègrent, faisant le deuil de la croyance en l'originalité créatrice. Le geste consistant à mettre en abyme et, *a fortiori*, à reprendre une œuvre cinématographique pour construire un texte, est sans doute l'une des pratiques littéraires les plus radicales de cette prise de conscience. Pourtant, à rebours de toute forme de résignation, le cinéma ainsi repris par le verbe devient également un instrument de libération de l'écriture, le support permettant l'épreuve de la souveraineté poétique de l'écrivain contemporain. Les reprises génériques, mises en abyme, transmodalisations par narrativisation, etc., apparaissent comme des cadres dans lesquels se glissent les auteurs : lieux communs, genres, récits qu'ils investissent pour produire leur propre miel, *en toute connaissance de cause* ; le texte est alors « activateur de pensée », « repensement » (il redonne à/refait penser)², il fait parler et penser les images – en elles-mêmes muettes – sur lesquelles il s'est au préalable appuyé. Partant de James Bond, de Minnelli, d'Hitchcock, de Laughton, de Mankiewicz ou de Sergio Leone, il s'agit de faire bouger *de l'intérieur* ces cadres connus. Le cinéma joue sur deux plans gagnants : par sa puissance et son autorité dans le champ narratif communément partagé, il permet aux écrivains d'affirmer clairement leur plaisir de raconter, tout en laissant ouvert – par contraste et différenciation – la possibilité d'un travail plus spécifiquement littéraire : celui de la voix, de l'ironie, de la polysémie langagière, etc. Comme l'écrit Philippe Hamon, il n'existe, en littérature, que des « images parlées, c'est-à-dire des images accompagnées de

¹ Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, op. cit., p. 222-223.

² Liliane Louvel, *Le Tiers pictural*, op. cit., p. 52.

glose, de description, ou de commentaire (attributif, explicatif ou narratif). »¹ Les écrivains actuels l'ont bien compris et en jouent ouvertement en doublant les images, en les ressaisissant avec leurs moyens et objectifs spécifiques, glissant çà et là des indices et des embrayeurs « hypertextuels » qui permettent la reconnaissance de la matière initiale tout en soulignant, consécutivement, les écarts pris par rapport à elle. Les titres des œuvres en sont souvent, comme nous l'avons vu, de bons exemples, entre affichages explicites de la source filmique et intitulés-leurres. Le cinéma rend aux auteurs l'espace de création qui leur est propre, sans pour autant les couper des préoccupations narratives. La relation de la littérature contemporaine avec le septième art prolonge exemplairement les attributs que l'avant-garde littéraire des années 1960-1970 avait placés dans la notion d'intertextualité, ainsi décrits par Philippe Sollers : « [...] tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. D'une certaine manière, un texte vaut ce que vaut son action intégratrice et destructrice d'autres textes. »² Mais le processus se déroule désormais sous un angle ludique, non terroriste, au sein d'un certain bonheur narratif. Bien plus : le cinéma fonctionne parfois comme un miroir dans lequel la littérature contemporaine interroge ses propres thématiques et sa capacité à faire récit, à travers des jeux réflexifs permanents. Face à cet art qui les fascine et les entoure, la plupart des écrivains actuels sont nécessairement « amenés à réfléchir par ricochet sur leur pratique »³. Si le récit n'a jamais été un objet réservé à la littérature, sa prise en charge massive par les images mouvantes et sonorisées depuis plus d'un siècle conduit à des remises en perspective de la question, dont l'écriture ne peut faire l'économie, y compris quant à ses possibilités et ses champs exploratoires. Ces redéfinitions ne sont pas des contraintes voire des mises en demeure de la littérature. Le récit littéraire contemporain considère son *alter ego* cinématographique non pas sous l'angle du rejet ou de la déploration, mais au contraire à travers celui, double, de l'admiration et du défi, de la reconnaissance et de l'émulation créatrice.

Selon l'expression de Tanguy Viel, cette « recomposition de récits » dans la littérature contemporaine, à laquelle les narrations cinématographiques participent

¹ Philippe Hamon, « Images parlantes, paroles imageantes et images parlées », in Murielle Gagnebin (dir.), *Les Images parlantes*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, p. 41-42.

² « Écriture et révolution. Entretien de Jacques Henric avec Philippe Sollers », in Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 75.

³ Jean-Louis Leutrat, *Cinéma et littérature. Le grand jeu*, op. cit., p. 79.

pleinement, cherche ainsi à « *recomposer de la présence* »¹. Cela semble nécessaire après les doubles attaques – à ne pas mettre sur le même plan bien sûr – des catastrophes historiques et de l'autotélisme textualiste, dans le milieu et la seconde moitié du XX^e siècle. Cette réactivation du sens passe par une remise en jeu des questions de figuration du réel par la littérature. Le cinéma – en tant qu'instrument narratif *et* optique, processus décisif d'appréhension et de figuration des choses pour notre contemporanéité² – impose à nouveau sa présence aux côtés de la littérature dans ce difficile mouvement de relance figurative.

¹ « [...] il y a eu un ravage du sens. Et la question de la littérature aujourd'hui, je crois que c'est précisément de *recomposer de la présence*. » « Conversation entre Milena Maselli et Tanguy Viel », in *Le Jeu des arts*, *entr. cit.*, p. 119.

² C'est ce que sous-entend Tanguy Viel lorsqu'il ajoute : « [...] peut-être qu'aujourd'hui le sens ne peut se produire, à mon avis, qu'à travers l'œil, principalement à travers la vision... » (*Ibid.*, p. 120).

TROISIÈME PARTIE. LA FIGURATION LITTÉRAIRE

CONTEMPORAINE AU PRISME DU CINÉMA

Dans ce troisième temps, nous aimerions nous interroger sur l'hypothèse et la validité d'une conjoncture. Établissons les deux propositions en présence, *a priori* hétérogènes : d'une part, notre appréhension des choses s'est considérablement modifiée au cours du XX^e siècle, en grande partie grâce aux multiples bouleversements techniques, qui sont autant de manières nouvelles de parcourir et de considérer le monde. Au sein de ces mutations, le cinéma tient assurément une place de choix : véritable dispositif cognitif au-delà même de sa seule nature artistique, il a fait évoluer notre perception de la réalité : celle-ci passe de plus en plus par l'image – ce que les derniers avatars de la captation cinématographique (télévision, caméscopes, caméras DV, vidéos numériques, téléphone portable, etc.) n'ont fait qu'accélérer. D'autre part, sur le plan littéraire, la critique universitaire a repéré depuis une trentaine d'années un regain d'attention, de la part du roman, vis-à-vis du réel. Il s'agirait de se tourner à nouveau vers le monde, de faire surgir dans le texte des « éclats de réalité »¹ (sans pour autant renouer avec une confiance démesurée et aveugle dans la capacité de représentation de la littérature).

Pouvons-nous établir un rapport entre ces deux phénomènes, au premier abord distincts et, dans l'affirmative, quelle est sa nature ? Se fondant sur des intuitions comparables, Philippe Hamon, Jérôme Thélot ou Philippe Ortel ont précédemment réfléchi

¹ Nous empruntons cette expression au titre du premier ouvrage collectif portant sur l'œuvre de François Bon, exemplaire à bien des égards de ce retour difficile mais tenace à la réalité (aux corps, aux voix, au monde du travail, à la misère sociale, à la ville, etc.) : Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2010.

sur l'impact que la photographie avait pu avoir sur la littérature du XIX^e siècle : les nouveaux modes de perception introduits par l'une ont-ils eu une influence sur l'autre ? Leurs études respectives ont répondu positivement, en précisant toutefois que les échanges étaient pour partie réciproques : « [la photographie] tend à devenir la médiation même du regard que le XIX^e siècle porte sur le monde, l'agent révélateur d'un "inconscient de la vue" (W. Benjamin), ou, plus particulièrement, l'agent générateur d'un destin romanesque [...]. »¹ S'agissant du cinéma et du XX^e siècle littéraire, Jeanne-Marie Clerc a fondé plusieurs de ses travaux sur l'hypothèse d'une telle conjonction, en se concentrant, entre autres, sur le Nouveau Roman. Elle écrit ainsi qu'« un nouvel imaginaire se crée, profondément dépendant de cette réalité équivoque, manifestée par l'image. Un jeu ininterrompu d'échanges s'instaure désormais entre [le regard et le réel] que le roman, à sa manière, tentera de cerner avec les mots. »² De fait, ses études sont fortement marquées par l'« ère du soupçon », les illusions de la représentation et la désormais impossible saisie de la réalité. Elle fait le constat d'une « nouvelle visualité » introduite par les dispositifs cinématographiques, sur laquelle se fonde en partie la modernité littéraire : visualité fragmentaire, diffractée, mouvante, désorientée. Comment penser aujourd'hui ces rapports entre le texte et nos représentations « médiatisées », alors que la littérature cherche désormais à « recomposer de la présence » (Tanguy Viel), à arracher des « éclats de réalité », après avoir violemment mis en doute la seule possibilité même de le faire ? Comment la récurrence croissante de l'imaginaire cinématographique dans les textes s'articule-t-elle avec cette volonté de renouer littérairement avec le réel ?

Un premier élément de réponse, qui guidera en partie ce chapitre, réside dans la notion de « figuration ». La théorie littéraire emploie depuis longtemps le terme de « représentation » pour désigner – schématiquement – la capacité de re-création d'un/du monde par la littérature. Dans le cadre plus général de la *mimèsis*, la représentation présuppose en elle-même une certaine croyance et une certaine confiance dans les pouvoirs du langage : ces derniers peuvent produire des équivalents verbaux des choses et s'y substituer (conventionnellement) au sein d'une œuvre. Quand l'on a coutume de dire que le Nouveau Roman « critique la représentation », cela signifie qu'il remet en question de telles capacités et de tels pouvoirs. La notion de « figuration » implique un déplacement

¹ Philippe Hamon, *Imageries*, op. cit., p. 50. Voir également : Jérôme Thélot, *Les Inventions littéraires de la photographie* (op. cit.) et Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible* (Nîmes, J. Chambon, 2002).

² Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, op. cit., p. 340.

par rapport à ces présupposés. Alors que la représentation réclame généralement une esthétique que nous qualifierions de « réaliste », au sens où elle se fonde sur l'existence du monde en soi, indépendamment de toute subjectivité, la « figuration » sous-entend une saisie pleinement consciente des médiations dont elle procède. Comme son nom le laisse entendre, elle relève d'un point de vue explicite, qui ne croit plus à la possibilité d'un discours direct, sur le monde. Là où le réalisme représentatif s'appuie toujours plus ou moins sur une réalité connaissable et descriptible, la figuration avance prudemment ses lacunes, sa singularité, son incomplétude. C'est au fond cette nuance entre « représentation » et « figuration » que Pascal Mougin souligne au sujet de l'œuvre de Claude Simon, lorsqu'il affirme ceci :

La description, chez Simon, étant moins celle d'une chose vue que celle d'une vision, convertit son objet en image de lui-même et suscite l'émergence silencieuse d'un référent à la fois présent et absent, fantomatique pour tout dire. Ce que dit la mise en image, c'est que tout objet, tout événement, sitôt saisi par le récit, se transforme en image de lui-même. [...] En se détournant d'une quelconque saisie directe du monde pour s'attacher au contraire à décrire ce qui en est déjà une trace ou un reflet particulier, le texte tournerait en partie la question du réalisme.¹

Pour représenter, il faut simplement observer puis retranscrire, alors que la figuration implique un travail réflexif non seulement sur ce qui est vu mais aussi sur la manière de voir ; dans un cas, on présuppose une immédiateté du réel dont il suffirait de rendre compte, alors que dans l'autre on reconnaît que le réel en soi n'existe pas – et par conséquent que tout discours relève d'une recomposition. Dans un article important, Dominique Viart émet l'hypothèse que la littérature contemporaine, revenue des croyances réalistes, est précisément une littérature de la figuration plutôt que de la représentation. Travaillant sur la peinture dans quelques textes récents, il confère à cette thématique une véritable portée métalittéraire. Contre une littérature du « modèle » (c'est-à-dire de la copie-imitation, de la reproduction fidèle et complète), il avance la mise en place d'une littérature du « motif », qui implique un mouvement de préhension et un traitement volontaire :

[...] [la littérature contemporaine] ne s'éprouve pas comme représentation mais comme interprétation. [...] C'est en fait toute la distance entre « figurer » et « représenter » qui s'affirme ici. La peinture figurale *figure*, elle ne *représente* pas. Du *motif* elle propose une figure, non un équivalent. [...] Et dans les deux cas, peinture, écriture, ces figurations font figure : elles donnent à voir ou à lire non le réel tel qu'en lui-même mais quelque chose comme une interprétation du réel : la façon dont le peintre ou l'écrivain se le figurent. [...]

¹ Pascal Mougin, *L'Effet d'image. Essai sur Claude Simon*, op. cit., p. 31-32.

Figurer c'est donner à voir/à lire non l'objet mais une idée de l'objet – ou un effet produit par l'objet dans la sensibilité et l'intellection de qui s'intéresse à lui.¹

À travers le schéma pictural, c'est le trajet suivant qui s'amorce : le Nouveau Roman a salutairement miné l'idée même de représentation – et les présupposés philosophiques sur lesquels elle s'appuyait – au motif que la réalité est toujours une réalité perçue, médiata, voire brouillée et contradictoire. Toute tentative de représenter le monde dans sa totalité est, *de facto*, une illusion. Pourtant, tout en ayant enregistré cette mise en garde, la littérature contemporaine cherche à saisir à nouveau quelque chose de ce monde, mais en procédant autrement :

L'écrivain met l'accent sur les médiations culturelles qui parasitent la mémoire et menacent la véracité de toute représentation. Un tel soupçon jeté sur l'écriture a pu détourner nombre d'écrivains d'écrire le réel pendant au moins deux décennies. Lorsque la littérature contemporaine se propose d'y revenir, elle ne méconnaît pas ce risque. Au contraire, elle décide de travailler avec lui. Plutôt que de laisser la médiation culturelle sous-tendre le texte et en informer secrètement les éléments, elle l'affiche comme telle.²

À mi-chemin de la confiance démesurée dans la représentation et du scepticisme absolu – affirmant la séparation radicale entre les mots et les choses, et le caractère inconnaissable du réel –, la littérature contemporaine ne renonce pas à dire le monde, mais souligne explicitement, dans le même temps, les limites de ce projet. Refusant les strictes postures textualistes, qui conduisent à une littérature autocentrée, elle maintient dans sa diversité formelle l'exigence du témoignage, du dicible, d'une parole transitive, et même d'un savoir. Il n'en reste pas moins que ces catégories ne doivent plus être comprises en fonction du dogme mimétique, mais selon une logique figurative qui met l'accent sur ses propres apories, ses singularités et ses doutes.

Ce n'est pas un hasard si les deux critiques précédents mettent leurs remarques en rapport avec les arts picturaux. La dimension visuelle contenue dans la notion de « figuration », y compris en régime littéraire, ne relève pas de la seule métaphore. Elle renvoie non seulement à l'importance du *point de vue* mais aussi à la conscience de la *médiatisation* permanente du réel. Si la représentation a été violemment battue en brèche tout au long du XX^e siècle, c'est aussi parce que le monde advenait à notre perception de plus en plus sous la forme d'images, concrètes comme symboliques. Nous sommes passés à un nouveau mode d'appréhension de ce qui nous entoure, marqué par les dispositifs optiques et la visualité que ces derniers élaborent.

¹ Dominique Viart, « "Sur le motif" : l'image prise au mot », in Matteo Majorano (dir.), *Le Jeu des arts*, op. cit., p. 45-46.

² *Ibid.*, p. 50.

À partir de ce constat, nous ne pouvons passer sous silence l'importance du cinéma pour aborder la capacité de figuration de la littérature contemporaine, dans la mesure où il est précisément l'un des principaux instruments actuels de figuration (au sens plastique du terme). Par ses images orientées, cadrées et montées (et donc particulières, lacunaires), par leur présence-absence ambivalente (entre effet de réalité et illusion, certification et évanescence), le cinéma est un dispositif de captation du monde auquel la littérature se confronte nécessairement. Elle éprouve à travers lui ses désirs de figuration, ses pouvoirs comme ses manques. En d'autres termes, nous voudrions, dans le présent chapitre, appliquer à l'imaginaire littéraire du cinéma ces propos de Dominique Viart :

[...] la littérature contemporaine se sert de la peinture non seulement pour dépasser les apories du réalisme et les impasses de la représentation ; et ce faisant, pour revenir au monde selon d'autres voies, qui relèvent de la *figuration* [...] elle interroge en elle son propre geste de création et le rapport qu'elle entretient avec lui. Elle emblématise ainsi dans ses récits la position esthétique et épistémologique qui est la sienne, entre désenchantement et stupeur, dans l'héritage complexe d'une modernité à la fois chronologiquement dépassée et définitivement indépassable.¹

Si le questionnement global est similaire, ses modalités diffèrent, car peinture et cinéma ne sont évidemment pas strictement superposables, ne serait-ce que par leurs chronologies respectives. Le septième s'ancre davantage dans les nouveaux « appareils »² et régimes de visualité. Héritier de la technique et du paradigme photographiques, le cinéma possède, concomitamment et paradoxalement, un effet de réalité et une capacité d'illusion qui s'appliquent beaucoup moins à la peinture. De fait, il rend d'autant plus ambiguë la question de la figuration contemporaine : beaucoup plus « ressemblant » que la peinture et provenant d'une empreinte photographique de l'objet réel, son aspect de simulacre n'en est que plus renforcé. Nous allons donc nous interroger sur la manière dont ce prisme cinématographique informe la dimension figurative de la littérature contemporaine : comment la référence littéraire au septième art permet-elle à nos récits de considérer à nouveau le monde ?

¹ *Ibid.*, p. 55.

² Sur cette notion, nous renvoyons aux ouvrages de Jean-Louis Déotte : *L'Époque des appareils* (Paris, Lignes & manifestes, 2004) et *Appareils et formes de la sensibilité* (Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2005).

CHAPITRE VII. LE RÊVE DE LA MONSTRATION ET DE LA PRÉSENCE

Nous verrons dans les deux chapitres ultérieurs que le cinéma fonctionne très souvent comme un contre-modèle pour la littérature, ou du moins comme un modèle problématique. Toutefois, cet aspect de l'analyse ne doit pas faire oublier, au préalable, que le cinéma représente parfois, pour les écrivains, le rêve utopique de la présence absolue des choses, par sa capacité de monstration et son effet de réalité particulièrement efficace. Nous rappelons à nouveau les propos de Tanguy Viel évoqués précédemment, qui établissaient un lien entre la dimension optique et impressive du cinéma et le souhait des écrivains de « recomposer de la présence ». C'est reconnaître que les images cinématographiques ont, *sous un certain aspect*, une présence singulière par rapport à d'autres formes iconiques. C'est aussi, au-delà, faire le rêve d'une noétique du cinéma, en tant que monstration pensante et connaissance directe des choses.

A. IMMERSION SENSIBLE ET FASCINATION SCOPIQUE

Nous savons, depuis Aristote, à quel point l'homme aime contempler les images des choses¹. Ce plaisir va parfois jusqu'à la fascination, contemplation dans laquelle l'on s'abîme volontiers, regard qui se veut prédateur et devient parfois sa propre proie. Nombre de mythes y puisent leur matière : Narcisse, Pygmalion, Méduse, etc. Plusieurs siècles plus tard, la photographie et le cinéma réactivent et poursuivent de tels effets sur leurs spectateurs. Cela provient pour partie de la nature indicielle du paradigme photographique, qui renvoie à une nécessaire (même si passée) présence de l'objet au fondement de son élaboration. Rappelons à nouveau, avec Bernard Stiegler, que « l'enregistrement cinématographique est une extension de la photographie. La photographie est une technologie d'enregistrement analogique productrice [d']effet de réel »². En partant de

¹ L'incipit de *Cherokee*, cité en introduction, le rappelait tout autant.

² Bernard Stiegler, « De cinq à sept », in Jean Lauxerois et Peter Szendy (dir.), *De la différence des arts*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 269.

cette ontologie du procédé photographique, certains théoriciens de l'image ont poussé la logique à son terme, à la suite de Bazin et de Barthes, non sans controverses ; ainsi, pour Hubert Damisch, « la chose *a été là*, nécessairement réelle, absolument, irrécusablement présente » ; par conséquent, l'image photo-cinématographique peut provoquer chez ceux qui veulent en parler « un étonnement, une stupeur proprement archaïque. »¹ Nous avons déjà dit qu'à cette nature indicielle, le cinéma « ajoute » le mouvement, la durée, voire le son, ce qui en fait une véritable « expérience phénoménologique »² et ce qui en renforce la dimension potentiellement captivante. Barthes résumait ainsi une telle expérience spectatorielle : « l'image me captive, me capture : je *colle* à la représentation, et c'est cette colle qui fonde la *naturalité* (la pseudo-nature) de la scène filmée (colle préparée avec tous les ingrédients de la "technique") »³. S'il y a fascination, c'est à cause du pouvoir immersif provenant de la « naturalité » reconstituée de l'image cinématographique. Ce que Barthes souligne à travers le vocabulaire qu'il emploie, c'est la dimension *haptique* du cinéma⁴ : le fait d'avoir l'impression de toucher l'image, d'appartenir au même environnement, de se tenir dans une proximité sensible avec l'objet filmé et projeté. Il y a quelque chose d'immédiat et de primal dans les images issues de ce dispositif d'enregistrement-projection, comme le reconnaît Jacques Derrida, qui parle du cinéma comme d'une « grande jouissance cachée, secrète, avide, goulue »⁵. Il est significatif de voir que, dans leur évocation de cet art, Barthes et Derrida convoquent moins la vue et l'ouïe, comme la logique semblerait l'exiger, que les deux sens du contact direct – le toucher et le goût.

Selon Mireille Calle-Gruber, depuis le Nouveau Roman, le « sensible » est précisément l'un des paramètres esthétiques fondamentaux que la littérature tente de mettre au jour et de travailler, notamment à travers la visualité cinématographique et l'« intensifi[cation] » sensorielle⁶ qu'elle produit. Le cinéma, défini initialement par

¹ Hubert Damisch, *La Dénivelée ; à l'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2001, p. 20-21.

² « [...] La dimension sensorielle de la matière visuelle et auditive (que renforce leur iconicité) fait de la réception du film une expérience phénoménologique. L'implication du spectateur est alors au moins double. Cognitive par l'activité de coopération qui lui est demandée (celle-ci n'étant pas spécifique) ; sensorielle et émotionnelle en raison du matériau proprement cinématographique. Le monde diégétique qui s'offre au spectateur, tout en étant imaginaire, possède un fort caractère de réalité. On conçoit que, dans ces conditions, la fiction puisse apparaître parfois comme plus vraie que la réalité. » (André Gardies, *Le Récit filmique*, *op. cit.*, p. 51).

³ Roland Barthes, « En sortant du cinéma », *Communications*, 2^{ème} trimestre 1975, in *Œuvres complètes IV*, *op. cit.*, p. 781.

⁴ Le terme est employé par Jean-Louis Déotte (*L'Époque des appareils*, *op. cit.*, p. 262).

⁵ Jacques Derrida, « Le cinéma et ses fantômes », *entr. cit.*, p. 58.

⁶ Mireille Calle-Gruber, *Histoire de la littérature du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 188. Elle cite Claude Simon pour illustrer son propos, au sujet duquel l'on a pu parler par ailleurs d'une « syntaxe du sensible » (David

Jacques Rancière comme « art du sensible »¹ par excellence, se présente parfois comme un modèle perceptif et figuratif dans cette recherche littéraire de la présence sensible ; il parvient en effet, à travers son procédé d'enregistrement « photo-phonographique », à faire coïncider « flux du film et flux de la conscience du spectateur de ce film »². Par conséquent, il peut entraîner chez ce dernier des mouvements d'investissement sensible et psychologique très forts, que certains écrivains contemporains semblent envier. François Berquin remarque par exemple que, dans plusieurs textes expérimentaux de Pierre Alferi (notamment *Sentimentale journée*), la littérature cherche à « se brancher [sur la machine cinématographique] pour se mettre elle-même à produire [...] une sorte d'énergie cinétique »³ : création de mouvements, de forces, jaillissements sensibles et impressifs. La romancière Anne-Marie Garat définit ainsi le cinéma et ses pouvoirs :

C'est une activité imaginaire qui nous a fait revenir au monde [...]. J'aime l'œil ouvert du cinéma et son incandescence de film flamme, qui brûle notre persistance rétinienne, il faut avoir de bons yeux pour supporter la lumière qu'il met sous nos paupières.⁴

La métaphore qui littéralise l'expression de « film flamme » réactive la traditionnelle image ambivalente de la lumière qui brûle, aveugle, mais en même temps peut s'imposer comme révélatrice. Le cinéma construit des images qui nous sollicitent, vont jusqu'à s'imprimer considérablement dans notre esprit. Cette impression – dans l'acception sensible du terme – se donne comme un fascinant retour au monde. C'est sans doute Tanguy Viel qui a tenté le plus explicitement de mettre au jour cette sorte de jalousie de la littérature vis-à-vis du cinéma :

Si on s'en tient là [à la césure entre mots et choses], la conclusion est simple : non seulement on ne peut pas faire d'images ni non plus créer un mouvement d'images. On retire à la littérature toute possibilité de représentation ou d'évocation. On lui dénie tout autre pouvoir que l'abstraction du monde dans des mots qui ne seraient que des généralités. Je dois dire que c'est un sentiment que j'ai très régulièrement, du caractère mortifère du langage et de son incapacité à produire autre chose que des mots séparés des choses par des kilomètres d'impuissance. Disons, un sentiment mallarméen du langage. Et ce sentiment, je l'ai peut-être d'autant plus fort aujourd'hui qu'un autre art entretient avec ces deux choses, à savoir simultanément et continuité, un rapport ténu et même étymologique, c'est le cinématographe. [...] Parce que le cinéma, lui, se substitue à l'image mentale : il reproduit

Zemmour, *Une syntaxe du sensible : Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2008).

¹ Jacques Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, Paris, Capricci Éditions, coll. « Actualité critique » n° 6, 2011, p. 11.

² Bernard Stiegler, « De cinq à sept », *art. cit.*, p. 270. On trouvait déjà cette idée chez Edgar Morin (*Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, coll. « L'homme et la machine », 1956, p. 107).

³ François Berquin, « Un mauvais souvenir de Pierre Alferi », in *Roman 20-50*, n° 42, décembre 2006, p. 159. Pierre Alferi, *Sentimentale journée*, Paris, P.O.L., 1997.

⁴ Anne-Marie Garat, « Le Champ de sarrasin », in Antoine de Baecque (éd.), *Le Cinéma des écrivains, op. cit.*, p. 204.

l'opération de la conscience, de la perception naturelle qui crée du continu, de l'image en mouvement.¹

Tanguy Viel reprend un discours connu, propre à la modernité (commençant en partie avec Flaubert puis se poursuivant avec Mallarmé) : celui de la conscience d'une faillite du langage par rapport au battement vital du monde, le constat d'une dissociation entre mots et choses. Comment la littérature, sauf à se satisfaire d'être un grand jeu abstrait, pourrait-elle affronter ce que nous offre la perception naturelle ? Là où ce raisonnement connaît une inflexion notable sous la plume de Viel, c'est lorsqu'intervient le cinéma. Celui-ci semble précisément se différencier de la littérature par ce point : sans être naïf ou dupe de son artificialité et de sa technicité, force est néanmoins de constater qu'il vient occuper une place laissée vacante par le verbe. En effet, le cinéma reproduit assez fidèlement le mécanisme de notre perception ou de l'apparition de nos images mentales. Il est à la fois l'agent et le produit de nos nouveaux modes de visualité :

Mais je tiens ici seulement que d'autres yeux en un siècle ont doublé ou triplé la perception naturelle du monde : ce sont les yeux de la technique et de la reproduction mécanisée. Je me permets de faire un raccourci : pour moi, ce sont les yeux du cinéma.²

Pierre Alferi dit sensiblement la même chose, lorsqu'il reconnaît que « le cinéma est un lieu de visibilité extraordinaire : du monde, des corps, des expressions, mais aussi des mouvements, des rythmes, des choses qui sollicitent plusieurs genres d'attentions en même temps. » Pour l'auteur du *Cinéma des familles*, le cinéma est « un exemple de machine analytique, de représentation à la fois très riche et très simple dans son principe. »³ Avant de nous interroger sur la façon dont la littérature peut décupler son pouvoir de monstration, à l'image de ce que fait le cinéma, il faut d'abord reconnaître avec ces écrivains la puissance du septième art, son influence sur notre manière de voir et de comprendre – et la sidération sensible et cognitive qu'il provoque. Il possède un fort coefficient de naturalité (son effet de réel), mais va parfois jusqu'à en décupler les caractéristiques (ralentis, gros plans, etc.).

Tout d'abord, remarquons que plusieurs textes contemporains – récits ou essais – relaient, à différentes échelles, cette fascination scopique pour l'image cinématographique.

¹ Tanguy Viel, « La fabrique de l'image », in Matteo Majorano, *Le Jeu des arts*, op. cit., p. 123-124.

² *Ibid.*, p. 125. Lors d'un entretien avec Pascale Cassagnau, Tanguy Viel revient à la charge : « [...] il m'a toujours semblé que l'image, et particulièrement l'image en mouvement, était une sorte d'indépassable de la représentation à quoi la littérature, une fois le cinéma inventé, ne pouvait plus faire face, ou disons, avec lequel elle n'avait pas les moyens de rivaliser sur le plan *optique* [...]. » (« Tanguy Viel. *Cinéma, cinéma*. Entretien avec Pascale Cassagnau », in Pascale Cassagnau, *Future Amnesia*, op. cit., p. 163).

³ « Pierre Alferi. *Bande passante*. Entretien avec Pascale Cassagnau », in *Future Amnesia*, op. cit., p. 156.

Au début de *L'Équipée malaise* de Jean Echenoz, lorsque Paul suit Justine Fischer au cinéma, la sortie de séance est décrite en ces termes : « [...] les regards brillaient sous les néons revenus. On sortit de la salle comme d'un sommeil, en vrac, bouche sèche et fuite de la pensée, piétinant et se prenant pour un autre. »¹ Bien que l'effet retombe vite et débouche sur une forme de désœuvrement, le film s'est imposé, le temps de son défilement, comme un véritable monde qui s'est provisoirement substitué au nôtre, « réalité » concurrente par rapport au réel empirique. De façon plus explicite, Éric Reinhardt évoque ainsi sa vision de *Brigadoon* de Vincente Minnelli et du *Trou* de Jacques Becker :

À un moment précis de ces deux films, une sensation d'une acuité exceptionnelle m'a foudroyé. Je n'avais rien connu d'aussi sidérant jusqu'alors. C'était la première fois qu'un événement extérieur, réel ou artistique, produisait sur mes sens un effet aussi vif.²

Cette révélation, avant d'être intellectualisée et décryptée par le langage, est définie dans son aspect quasi sensoriel. Le vocabulaire hyperbolique (la foudre, la sidération) fait de l'expérience cinématographique une épiphanie décisive, indépendamment de l'artificialité du film : nous devons noter la volontaire indifférence vis-à-vis de la nature de l'objet fascinant (« réel ou artistique »). Ce n'est pas un hasard néanmoins si cet objet se trouve être un ensemble de deux films pour l'adolescent qu'était alors Reinhardt : possédant en apparence toutes les caractéristiques de la vie – du « vif », le cinéma permettait plus que la littérature (singulièrement la poésie mallarméenne, abondamment citée dans le roman) l'éclosion d'une sensation si intense. Les mots ne pouvaient pas encore représenter ces « sollicitations lumineuses émises par le monde »³ activement recherchées par l'adolescent. Dans *Ingrid Caven*, le narrateur décrit la sidération que peut provoquer l'image géante d'un visage projetée sur l'écran (en l'occurrence, celui de l'actrice et chanteuse, protagoniste du livre) : « *Silver screen* ! Son visage en gros plan, et même cinquante ou cent mille l'avaient adorée »⁴. La dimension religieuse de la projection cinématographique est mise en avant, l'écran devenant une sorte de suaire : « son visage

¹ Jean Echenoz, *L'Équipée malaise*, *op. cit.*, p. 24.

² Éric Reinhardt, *Cendrillon*, *op. cit.*, p. 189. Nous soulignons. Sur la question du « vif » propre au cinéma, nous pouvons citer en guise d'exemples supplémentaires ces propos du critique Louis Skorecki, qui évoque dans son célèbre article sur la cinéphilie « le retour du vif : la robe jaune d'Ann Sheridan qui éclabousse l'écran dans *Appointement in Honduras* (Tourneur), le sang rouge qui gicle aux lèvres giflées de Louis Jourdan dans *Anne of the Indies* (Tourneur, encore) ou l'enfant emporté en un éclair par une balle perdue qui l'arrache littéralement du cadre dans *Wichita* (Tourneur, toujours). » (« Contre la nouvelle cinéphilie », *Cahiers du cinéma*, n° 293, octobre 1978, repris dans *Raoul Walsh et moi*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2001, p. 69).

³ Éric Reinhardt, *Cendrillon*, *op. cit.*, p. 189.

⁴ Jean-Jacques Schuhl, *Ingrid Caven*, *op. cit.*, p. 166.

était, magnifiquement éclairé, sans défaut, projeté en 3 mètres x 7 sur le *silver screen* que les Allemands avaient appelé un jour *Leinwand*, drap de lin – le même lin que celui des églises [...]. »¹ La figuration cinématographique possède parfois une force d'expression, une aura, qui la différencie des autres figurations iconiques. Elle est porteuse d'une intensité qui autorise, selon Schuhl, le rapprochement avec les objets du sacré.

De même, nous observons, plus littéralement, cette fascination scopique à l'œuvre dans les textes contemporains qui exaltent le cinéma muet, considéré comme une sorte d'âge d'or de l'image, non parasitée par le verbe. Nous pensons à la seconde section de *L'Art sans paroles*² de Gérard Macé (qui met en parallèle le muet avec la pantomime et le cirque) ainsi qu'au diptyque de Didier Blonde : *Les Fantômes du muet* et *Un amour sans paroles*³. Deux titres sur les trois cités contiennent significativement le même syntagme « sans paroles », qui valorise implicitement des formes d'art pures de tout discours, à travers un imaginaire pré-langagier quelque peu mythique. L'image cinématographique se donne alors comme une épiphanie absolue, que les textes n'approchent que timidement : « Quand on vient de faire une orgie de cinéma muet c'est le parlant qui semble infirme » écrit ainsi Gérard Macé⁴, comme si la grande conquête humaine qu'est le langage articulé se révélait n'être finalement qu'une régression ou une déchéance. C'est que le cinéma muet multiplie les extraordinaires « apparitions »⁵ qui montrent à l'homme sa propre réalité corporelle : « Par rapport aux personnages sautillants qui vont si vite emportés par la tempête ou la brusque accélération d'une bagarre, [...] nous avons perdu l'usage de notre corps »⁶. À travers l'image filmique muette, l'homme ne se définit plus seulement comme être parlant, mais redécouvre son incarnation. L'écrivain, homme du verbe *a priori*, en arrive à l'affirmation paradoxale suivante :

Je m'adonnais en solitaire à un plaisir ascétique : films austères, interminables, sans générique, sans accompagnement, avec le moins de sous-titres possibles –*plus c'était muet* et plus je pouvais satisfaire ma passion secrète – comme si je devais me défaire des mots, des voix, de la musique, toujours trop bavards. [...] Je considérais les orchestres des

¹ *Ibid.*, p. 166.

² Gérard Macé, *L'Art sans paroles*, Paris, Le Promeneur, 1999, notamment p. 29-67.

³ Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2007 ; *Un amour sans paroles*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2009.

⁴ Gérard Macé, *L'Art sans paroles*, *op. cit.*, p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁶ *Ibid.*, p. 37. Les personnages « emportés par la tempête » sont sûrement une allusion à *Steamboat Bill Jr* (*Cadet d'eau douce*, 1928), réalisé et interprété par Buster Keaton, qui s'achève sur une mythique scène d'ouragan. Plus largement, le burlesque muet américain – et celui de Keaton au premier chef – met particulièrement en jeu la question du corps.

grandes restaurations officielles comme des compromissions qui galvaudaient l'image, l'image pure.¹

Didier Blonde fait le rêve d'une communication qui passerait seulement par l'image, débarrassée de toute présence verbale – rêve d'une pureté originelle de l'expression, qui fait l'économie de chaque élément arbitraire : les mots écrits, les dialogues, mais aussi la musique ajoutée. S'exprime ici l'espérance d'une autosuffisance de l'image.

C'est sans doute dans *Cinéma* de Tanguy Viel que s'exprime le mieux l'impact du cinéma sur notre perception et notre conscience. Le fait que le livre, plongé « dans une attitude de fascination qui l'invalide d'entrée comme espace propre et autonome »², repose sur une unique obsession pour un film en est déjà le symptôme le plus frappant. Fascination et obsession relèvent de la « capture », pour reprendre le mot de Barthes. Nous rappelons, en guise d'illustration, les propos qui traitent du revolver au cinéma :

Dès qu'il y a un revolver [...], les yeux du spectateur se laissent porter à l'intérieur de l'image, ils dérivent à moitié sous la menace et ils exécutent. C'est comme si un revolver, dans un film, ça devenait un commandement suprême pour qu'on regarde l'écran.³

La confusion entre le comportement d'un personnage menacé par une arme et le spectateur qui assiste à cette scène est ici flagrante. Le film exerce une forme de domination et de contrainte, il empêche le regard de se dérober. L'objet filmé déborde la barrière de l'écran et impose sa présence, de manière presque aussi pressante qu'il le ferait dans le monde empirique. L'immersion dans l'image est à maintes reprises soulignée par le narrateur lorsqu'il affirme que « nous, spectateurs, on ne peut pas s'en tirer à si bon compte, parce qu'on est impliqués sans le savoir »⁴. Quelques pages plus loin, il met l'accent sur les « choses qui crèvent l'écran, qui en sortent pour toucher en plein cœur »⁵ : proche du lieu-commun, la formule nous fait néanmoins retrouver la dimension « haptique » du cinéma que nous avons précédemment soulignée, l'impression d'une communication immédiate entre le sujet et l'objet. Ce qui s'exprime ici, dans la confusion d'une parole mi-analytique mi-émotive, c'est le rêve d'une connaissance absolue des choses qui passerait par l'image filmique, l'utopie d'un sens qui s'imposerait sans la médiation du verbe. Si nous parlons d'utopie, c'est parce qu'une image qui n'est pas accompagnée de langage est une quasi vue de l'esprit – preuve en est, dans le texte, la

¹ Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, op. cit., p. 12.

² Tanguy Viel, « La fabrique de l'image », art. cit., p. 127.

³ Tanguy Viel, *Cinéma*, op. cit., p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵ *Ibid.*, p. 99.

présence capitale des carnets sur lesquels le narrateur tente de laisser la trace de ses réflexions à chaque nouvelle vision. Néanmoins, en dépit de cette contradiction logique, le cinéma conserve son pouvoir de monstration et sa virulence. Dans les dernières pages du livre, le narrateur emploie une expression pour le moins éloquente : « l’omnivérité de l’écran »¹. Même si la formule est le fait de quelqu’un qui confond totalement réalité et représentation filmique, elle ne fait que pousser à l’extrême l’un des effets de l’image cinématographique, à savoir une force de certification de l’existence des choses, de leur caractère irrécusable, tangible. Le narrateur insiste sur ce point, parfois à l’occasion de raisonnements tautologiques : « Parce que c’est ce qui se passe, sur l’écran c’est absolument ce qui se passe »². *Cinéma* systématise jusqu’à l’absurde et la folie l’un des aspects de la réception cinématographique : notre tendance à la fascination immersive, notre croyance à la réalité de ce qui se passe sur l’écran – même si cette croyance, en régime fictionnel, dans la très grande majorité des cas, n’a qu’un temps. Le narrateur du roman est d’ailleurs conscient du hiatus entre son discours et la force certificatrice de l’image initiale : « ce n’est pas de mon ressort de faire vivre une scène pareille, question d’intégrité, et de ne pas se fourvoyer dans la parole pour mal dire »³. L’expression « faire vivre » souligne la croyance ici à l’œuvre : celle selon laquelle le cinéma – en tant qu’art analogique et sonore, procédant d’un rapport indiciel avec le réel, produisant l’illusion du mouvement – serait la vie même, ou du moins serait fait de la même étoffe que notre rapport quotidien aux choses, et y ajouterait comme bénéfice l’acuité d’un véritable regard. Cette phrase de *Cinéma* résonne avec les propos théoriques de Viel que nous avons auparavant rappelés⁴. Nous y retrouvons le sentiment d’une « langue morte », qui peine d’autant plus à accéder à la présence et à la vie qu’elle doit affronter la redoutable efficacité du cinéma dans ce domaine. La figuration du réel – et par là-même sa connaissance – telle que le cinéma semble la proposer, possède *a priori* plusieurs avantages par rapport à la représentation langagière, abstraite et arbitraire. Il ne faut pas considérer trop hâtivement comme naïve voire comme fausse cette opinion. Comme le

¹ *Ibid.*, p. 119.

² *Ibid.*, p. 123. Un peu plus tôt, à l’occasion de la « véritable » mort de Milo, il sera question de « la garantie par le sang » (*ibid.*, p. 119), qui prolonge la même idée.

³ *Ibid.*, p. 111.

⁴ L’écrivain est souvent revenu sur cette question : « Ce qui augmentait mon impuissance à écrire, c’était la puissance du cinéma à le faire. J’étais un fan notamment du cinéma classique américain qui est l’âge d’or du récit cinématographique avec Hitchcock ou Mankiewicz. Cette virtuosité, cette puissance que le cinéma produisait en si peu de temps, moi ça me tuait parce que j’avais l’impression qu’aucune phrase ne pouvait rivaliser. Donc écrire *Cinéma*, c’était mettre en scène le conflit théorique qui m’habitait et la crise de confiance que j’avais vis-à-vis de la littérature. » (« La recherche de littérature », entretien avec Thierry Guichard, *Le Matricule des anges*, n° 99, janvier 2009, p. 31).

rappelle Georges Molinié, il s'agit plus exactement d'une différence entre les modes de connaissance :

La substance du contenu du non-verbal, ce qui veut donc dire, de fait, pour la réflexion ici menée, la substance du contenu des arts non-verbaux, est globalement le thymique : l'émotif ou le supra-conceptuel, du passionnel au moral ; c'est le domaine du ressentiment [au sens du verbe ressentir !], qui englobe la sensation, la réaction, les variétés de sentiment et de disposition, du plus psychologique au plus axiologique, en passant par le psychosomatique [...]. Une telle substance du contenu est incontestablement bien plus forte, bien plus suggestive, bien plus exaltante – bien plus émouvante que ne le sera jamais quelque traitement formel ou expressif du noétique. Il y a (*a priori*, apparemment) autant de déperdition de vigueur entre l'une des pièces de musique intitulée *Consolation* de Liszt et l'un des poèmes de Malherbe intitulé *Consolation* qu'entre la sensation corporelle d'une caresse physiquement vécue et le mot *caresse*. La supériorité absolue, irréfragable et fracassante des arts non-verbaux, c'est que leur substance du contenu est d'abord non essentiellement noétique. C'est que l'art est des sens, et non d'abord du sens.¹

Le narrateur de *Cinéma*, en dépit de son entêtement à parler, semble dire la même chose : les mots « revolver » ou « sang » n'ont pas la même puissance affective que les images filmées d'un revolver ou d'une flaque de sang. Le langage n'est certes pas dépourvu de toute substance de contenu thymique, tout comme l'image de substance de contenu noétique (*a fortiori* les images cinématographiques, qui sont souvent articulées en récit, parfois accompagnées de dialogues, etc.), mais cette dernière reste porteuse d'une capacité de sidération que les écrivains peuvent parfois envier, comme le laisse entendre par exemple Gérard Macé dans la présentation de son livre *Colportage III. Images* :

Le colporteur d'autrefois transportait des livres et des colifichets, mais aussi des images, qui favorisaient les représentations de l'imaginaire aussi bien que la connaissance du monde réel. Dans le même esprit en voici quelques-unes (en espérant que les mots les donnent à voir), choisies sans autre motif que la fascination qu'elles ont exercée sur l'auteur.²

Si les deux premiers tomes de la série *Colportage* demeuraient dans le domaine du verbal (sous-titrés respectivement *Lectures* et *Traductions*), le troisième a trait à ces objets iconiques que sont la peinture, la photographie et le cinéma. La présentation qui en est faite s'inscrit dans une tension entre une « fascination » initiale et un espoir : celui de « donner à voir » à travers le langage. Il s'agit moins, de la part de Gérard Macé, de l'expression d'un regret face à une faillite fondamentale des mots, que de celle d'un *désir* : désir d'un langage qui unirait sa complexité, ses richesses poétiques et analytiques, à l'évidence sensible de l'iconique.

Or il nous semble que certaines références au cinéma dans la littérature contemporaine relèvent de ce désir de figuration par le verbe. L'évocation ou la

¹ Georges Molinié, *Sémiostylistique*, op. cit., p. 25.

² Gérard Macé, *Colportage III. Images*, Paris, Le Promeneur, 2001, deuxième de couverture. Nous soulignons.

convocation de l'image cinématographique dans les textes désignent parfois ce rêve d'une connaissance sensible des choses vers laquelle devrait tendre le langage. La référence filmique fonctionne alors comme un modèle et un adjuvant pour une littérature qui cherche à renouer avec le réel, à retrouver une transitivité. Dans l'une de ses nombreuses remarques métadiscursives, le narrateur de *Cinéma* tient ce raisonnement :

Mais je m'emporte, et je ne laisse pas les choses venir d'elles-mêmes, toutes ces choses si visibles, je dois les laisser parler à ma place, non pas à ma place, je suis là aussi, mais ensemble, que les images et moi on parle ensemble, voilà ce que je dois faire.¹

Nous aimerions donner à ces propos une résonance générale, tant ils paraissent symptomatiques de certaines recherches figuratives de la littérature contemporaine qui font appel aux spécificités de la visualité cinématographique. La structure en épanorthose présente un caractère binaire qui reconnaît, dans un premier temps, l'évidence irrécusable du film (« ces choses si visibles ») et l'impuissance consécutive de la parole face à elle. Mais le narrateur se corrige et maintient sa propre activité langagière, rêvant moins d'une substitution ou d'une concurrence entre mots et images que d'un échange réciproque : donner la parole à des images en elles-mêmes muettes, permettre idéalement au langage de donner à voir, ou du moins d'approcher à nouveau les objets du monde.

Il va nous falloir alors distinguer deux aspects de cette croyance dans les pouvoirs figuratifs du cinéma telle qu'elle s'exprime dans la littérature contemporaine : d'une part, le réinvestissement scriptural de schèmes cinématographiques, afin d'aboutir à un « faire voir » du texte ; d'autre part, la mise en scène intradiégétique de l'image filmique en tant que certification du réel. Si, d'un côté, nous nous situons sur un plan stylistique et poétique, et de l'autre sur un plan thématique et référentiel, dans les deux cas s'exprime le désir de travailler à une nouvelle figuration des choses et de retrouver une présence : donner une épaisseur et une transitivité au texte. Ce qu'atteste la fascination pour l'image filmique, c'est – entre autres – cette volonté de réinterroger la possibilité d'un accès au monde.

¹ Tanguy Viel, *Cinéma, op. cit.*, p. 43.

B. LE FILM DU TEXTE : VERS UN RETOUR DE L'HYPOTYPOSE ?

La reconnaissance de la force impressive et immersive de l'image cinématographique, telle que plusieurs textes contemporains la décrivent, a pour première conséquence figurative de réactiver l'ancien rêve rhétorico-poétique de l'*ekphrasis* et de l'hypotypose : celui de donner à voir, de « rendre présent » l'objet représenté dans le texte. L'intersémiotité cinématographique en littérature peut être parfois comprise comme une volonté de « faire image » à travers le texte, afin de répondre aux sollicitations du réel. Alors qu'une partie du XX^e siècle littéraire exprimait son scepticisme voire son rejet d'un tel pouvoir de la littérature, il nous semble que la littérature contemporaine tente de le reprendre à son compte. Précisons d'emblée que cette volonté ne relève pas d'une croyance naïve qui ferait fi des différences sémiotiques fondamentales entre mots et images et en outrepasserait les définitives apories. Néanmoins, à rebours d'une certaine « terreur » textualiste, plusieurs auteurs contemporains manifestent à nouveau une confiance dans la capacité « imageante » du texte – permettant de créer des images mentales qui s'imposent à la conscience du lecteur. C'est aussi ce qui permet de comprendre des propos émis par plusieurs écrivains (Echenoz, Toussaint, Volodine, etc.) : ceux-ci seraient à la recherche d'une « écriture visuelle ». L'expression, *a priori* imprécise, contradictoire voire absurde, désigne pourtant un souci esthétique et poétique que l'on ne doit pas déconsidérer trop vite : celui d'une écriture transitive, qui construit plus qu'elle ne détruit, qui esquisse ou évoque plus qu'elle ne dissimule. Elle se fonde également, si nous nous plaçons du côté de la réception du texte, sur l'évidence ressentie dans notre expérience commune de lecture, à savoir la production d'images mentales opérée à partir des mots. En amont de son étude sur la révolution silencieuse menée par la photographie dans la littérature du XIX^e siècle, Philippe Ortel tient à rappeler ce pouvoir de la littérature, quelque peu obombré par les scrupules textualistes : « Lire un texte, c'est changer les signes écrits en un univers mental où idées et images s'associent en des proportions variables. Parler d'effets visuels dans ce cas ne relève donc pas seulement de la métaphore. »¹ Cette « conversion » est d'autant plus active lorsque le texte est soutenu par des référents iconiques – picturaux, photographiques ou cinématographiques.

Notre hypothèse est justement que le cinéma participe de façon importante à cette démarche littéraire, comme nous l'esquissions dans le premier chapitre. En effet, grâce à sa

¹ Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, op. cit., p. 9.

dimension fascinante et sensorielle étudiée précédemment, il se présente tout à la fois comme un rival et comme un modèle dans l'élaboration figurative d'une réalité. Celle-ci reçoit, aux yeux du spectateur, tous les attributs de la présence. L'écrivain François Bégaudeau en fait la remarque : « [...] au cinéma, tout est *behaviour*, et c'est pourquoi il ne se conjugue qu'au présent. [...] Mais qu'aucune image ne soit au présent ou que toutes le soient, cela en revient au même. Surtout que ce qui ressort alors, c'est, plus précisément que le présent, la présence, au sens où l'on salue la présence d'un acteur, son charisme, sa puissance d'incarnation, sa façon de se poser là. »¹ Ce pouvoir de présentification du cinéma le conduit à formuler l'hypothèse suivante : « Le rêve pourtant n'est pas saugrenu d'une littérature qui épouserait la vocation d'enregistrement. »² Même si, s'agissant de la littérature, la proposition relève en partie d'une vue de l'esprit (notamment par rapport à la nature ontologiquement enregistreuse du paradigme ciné-photographique), elle cerne bien l'une des aspirations retrouvées d'une partie de la littérature actuelle : capter et restituer des images du monde, trouver une écriture qui tende vers l'évidence – au sens rhétorique du terme, l'*evidentia* latine : la clarté, la présence.

Comme nous l'avons vu au cours des premier et quatrième chapitres, le cinéma intervient notamment comme schème opératoire à l'intérieur des textes, à travers des indices de visualité cinématographique. Cela produit ce que nous appelions des « effets-scènes », sur le modèle du traditionnel « effet-tableau », que Daniel Bergez définit comme un événement textuel qui « ne convoque même pas de référence picturale précise, mais se manifeste de façon insistante par une écriture visuelle [...]. »³ Cette pratique moderne de l'hypotypose, passée par le filtre de la visualité cinématographique, conduit naturellement à ce que Liliane Louvel nomme l'« image en texte » :

[...] l'image en texte est une force visible, manifestation de l'« *energeia* » [...]. L'image appelée par le texte, qu'elle soit visuelle ou visible, apporte un supplément d'énergie textuelle et « affecte » le lecteur. Le mouvement du rythme provoque un mouvement de l'âme, une émotion, un affect. Au plus près de l'humain.⁴

Le mécanisme serait le suivant : conscients du « vif » du cinéma, les écrivains tenteraient d'en extraire des schèmes, de les verbaliser et de les transposer dans les textes, afin de conférer à ces derniers énergie et affect. Cela rejoint ce que Tanguy Viel a nommé « l'obsession cinématographique » de l'écriture littéraire, à savoir une « obsession de

¹ François Bégaudeau, « Littérature/cinéma : le partage des tâches », in Matteo Majorano (dir.), *La Caméra des mots*, op. cit., p. 10.

² *Ibid.*, p. 11.

³ Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 189.

⁴ Liliane Louvel, *Texte/Image*, op. cit., p. 257.

mouvement et finalement de vitalité (autant que de visualité) » qui cherche à « copier le cinéma comme mouvement, [à] *faire mouvement* dans la phrase »¹. L'auteur d'*Insoupçonnable* n'a de cesse de revenir à ce rêve d'un langage doué d'immédiateté, qui donnerait accès aux choses-mêmes ; il le confronte aux pouvoirs du *medium* cinématographique :

Or quand j'écris, je crois que je n'ai qu'un but très simple, c'est de rendre les choses les plus vivantes possible. C'est même, dans l'absolu, l'idée que le texte arrive à se substituer aux choses en questions. Personnellement, avec le cinéma, je trouve que ça se fait presque naturellement. [...] C'est ça qui est terrible avec le cinéma, c'est que c'est le premier moyen inhumain, si je puis dire, de représenter les choses. Cette inhumanité-là personnellement me fascine : quelquefois je crois même qu'écrire ce serait arriver à ça, à l'inhumain, cesser de s'interposer entre le langage et les choses.²

Cette ambition littéraire très ancienne, qui se manifestait à travers la figure de l'hypotypose³, se voit donc renouvelée aujourd'hui par l'irruption de l'art cinématographique, qui semble réaliser concrètement sur le spectateur ce qui devrait idéalement toucher le lecteur. Dans *Mon Amérique commence en Pologne*, lorsque Leslie Kaplan évoque une succession rapide de souvenirs d'enfance portant sur son père, elle les traite à la manière d'une suite de brefs plans cinématographiques :

Je nous vois, tous les deux dans la grosse Citroën noire, assis, la voiture est à l'arrêt, immobile, [...] il me dit que son père est mort, je le regarde, je ne sais pas quoi faire avec cette tristesse [...].

Mais lui nageant avec moi sur le dos, piscine du Racing Club, bonheur total, érotisme certain de l'air, de l'eau.

Tous les deux sautant dans les vagues, l'océan, j'ai appris à nager l'été, ma mère lisait sur la plage, elle ne nageait pas.

Il me donne la main, on va ensemble à la clinique où ma mère vient d'accoucher de mon frère Roger, je suis très fière, j'ai trois ans.

J'ai quelques années de plus, sur le balcon, il m'explique quelque chose, un point d'histoire ou de grammaire, il se penche vers moi, attention, intensité, parfois il adorait expliquer.

Sérieux, mais il ne se prenait pas au sérieux. Image du grand salon, beaucoup de monde, brouhaha, lumières, lui en train de parler, le lendemain un peu honteux, rigolant, *I did all the talking*, j'ai monopolisé la conversation.⁴

Sans que l'écriture se fonde totalement dans une forme scénaristique, nous en soulevons ici certaines des caractéristiques, comme l'emploi du présent de l'indicatif, l'émergence d'un point de vue externe qui saisit les scènes, malgré le discours à la première personne (« Je nous vois »), l'attention portée au décor et à l'ambiance ; la succession des six courts paragraphes produit un effet de montage rapide, que nous

¹ « Tanguy Viel. *Cinéma, cinéma*. Entretien avec Pascale Cassagnau », *entr. cit.*, p. 162.

² « Fargo sur mer », entretien réalisé par Thierry Guichard, *Le Matricule des anges*, n° 71, mars 2006, p. 29.

³ Pour une étude sur cette figure, voir entre autre l'article d'Yves Le Bozec, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information Grammaticale*, n° 92, janvier 2002, p. 3-7.

⁴ Leslie Kaplan, *Mon Amérique commence en Pologne*, *op. cit.*, p. 41-42.

désignerons par le terme narratologique de « sommaire » : le procédé est récurrent au cinéma lorsque l'on souhaite évoquer, par *flash-back*, un ensemble d'instantanés passés. Nous aurions tendance à parler d'« instantanés », si ce terme ne se rapportait pas davantage à l'image fixe photographique ; or chacun des paragraphes comporte action ou dialogue, aussi minimaux soient-ils, qui impliquent durée et mouvement. Le modèle figuratif employé par Kaplan afin de « faire voir » ces différents souvenirs est donc plus cinématographique que photographique. Ce travail à partir du cinéma est explicitement confirmé par la suite du texte :

Ces images se fondent et se confondent, sa présence sensible, mon enthousiasme, et je passe facilement à d'autres images, des images de cinéma [...].¹

La narratrice traite cet ensemble de courts paragraphes sous un angle iconique ; son père, qui en est le protagoniste, s'y retrouve présentifié. C'est une forme de vitalité qui est ainsi restituée (« mon enthousiasme ») au texte, à travers un travail stylistique orienté vers la visualité filmique. La transition vers la référence à d'authentiques images cinématographiques se fait alors « facilement » car, au-delà du rapprochement de nature entre souvenir et film, c'est l'écriture elle-même qui met sur le même plan telle image personnelle du père et telle description verbale de film. L'enjeu pour Leslie Kaplan est bien de trouver un moyen de figuration spécifique, celui qui rendra avec justesse l'intensité de son souvenir, son caractère quasi sensible, sa précision (« Image très précise de moi en train de lire, et de regarder le ciel »², écrit-elle quelques pages plus loin, au sujet d'une autre remémoration d'adolescence). Le truchement de la visualité cinématographique et de sa transposition verbale se trouve alors justifié.

Bien que les esthétiques et les enjeux soient très différents, nous trouvons des processus similaires chez Tanguy Viel, qui sont les tentatives de concrétisation romanesque de ses déclarations d'intention. La scène de l'arrestation de la bande de braqueurs dans *L'Absolue perfection du crime* est décrite comme une chorégraphie filmique :

On aurait dû obéir tout de suite, jeter nos armes qui auraient glissé sur le goudron jusqu'à eux. Mais on continuait de se regarder, et il y avait Marin qui nous fixait, l'air lointain ou absent, et le mouvement lent de ses paupières qui se fermaient, puis s'ouvraient. [...] Tous les quatre on était comme des machines ; on agissait image par image. On tenait nos mallettes toujours serrées dans une main, et de l'autre on faisait sortir nos revolvers, ils étaient visibles maintenant, on n'avait plus qu'à les jeter devant nous [...], nos bras déjà amorçant l'élan, nos mouvements presque arrêtés, nos têtes penchées, et il y a eu Marin, à nouveau son lent clignement de paupières, il y a eu son bras qui s'est avancé, élevé à

¹ *Ibid.*, p. 42.

² *Ibid.*, p. 50.

hauteur de l'épaule, son index replié doucement sur la détente, et on a vu, on a compris, on n'a pas lâché nos flingues. On a tendu nos bras vers devant, à peine regardé, [...] d'un bond on a sauté à l'ombre des lampes et on a tiré, un coup, deux, trois, symétriquement plongeant [...].¹

Le passage s'organise suivant un effet de ralenti (« lent », « doucement »), qui distend les durées et qui crée un suspense proprement cinématographique. La référence visuelle est d'ailleurs sous-entendue à travers l'expression « image par image », qui décompose la scène en une succession de micro-actions infimes : en s'alentissant, les gestes gagnent en intensité ; chaque proposition fonctionne comme des gros plans sur les corps des personnages (yeux, visages, mains, bras, index). Cet extrait s'inscrit clairement *en référence* au septième art : de fait, il cherche à faciliter l'élaboration d'images mentales chez le lecteur, en le guidant vers des figurations visuelles qui lui sont familières. Dans *Insoupçonnable*, la scène du dépôt de la rançon du *kidnapping* est similairement traitée par le truchement d'un ralenti tout cinématographique :

Alors ce qui s'est passé, je ne sais pas, une branche peut-être, un caillou au sol ou la tension nerveuse : il a trébuché, Henri.

J'ai vu son corps en oblique le long de sa chute, j'ai vu la valise lâchée qui s'est comme envolée, tournoyant dans l'air salé, retombant si lentement au sol trop dur pour elle, la valise, comme elle s'est explosée sous la force de la chute, elle s'est explosée et elle s'est grande ouverte.

Elle s'est grande ouverte et j'ai vu les billets qui s'envolaient comme du vulgaire papier. J'ai vu surtout ça : du vulgaire papier.²

Le récit, en focalisation interne (c'est Sam, le narrateur homodiégétique, qui parle), étire l'action en la décomposant minutieusement. Les répétitions, la phrase en expansion et l'emploi de l'adverbe « lentement », alors que le temps « normal » de la scène est fort bref, indiquent que la perception obéit moins à un quelconque souci de vraisemblance qu'à une autre logique, de nature cinématographique. Nous notons également que le regard descripteur change d'objet au fur et à mesure de l'action, passant du corps à la valise, et de la valise à son contenu qui s'envole. Ce déplacement progressif de la focalisation semble se calquer sur un mouvement de caméra : un rapprochement d'échelle de plan sur la valise (un zoom), alors que – si l'on suit toujours les règles de la vraisemblance perceptive – Sam n'a pourtant pas bougé. Le modèle cinématographique implicite qui sous-tend la narration trouve cette fois sa justification dans le fait que c'est le principal moment dramatique du livre : la chute concrète qui fait symboliquement basculer les différents personnages. Le recours à la perception cinématographique permet d'intensifier l'instant, d'en amplifier les

¹ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, op. cit., p. 119-120.

² Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, op. cit., p. 78-79.

détails et d'en accentuer la sensation. Ce passage est un exemple de ce que peut être une « écriture visuelle » véritablement travaillée par le cinéma : une écriture qui crée des images mentales relativement précises, car déterminées et codées souterrainement par des modèles connus et communs. En se fondant sur la stéréotypie et, plus largement, sur des phénomènes de codages narratifs et figuratifs, le récit littéraire construit une narrativité partagée entre films et textes. Cette utilisation du cinéma est, pour Tanguy Viel, l'une des réponses possibles de la littérature à cette sollicitation – cette concurrence – de la nouvelle figuration optique, mécanisée et reproductible, du monde : dans *L'Absolue perfection du crime* et *Insoupçonnable*, selon ses propres mots, il a pris le risque de « tenter l'équivalence dans le récit lui-même du mouvement cinématographique »¹. Face à de tels exemples d'élaborations stylistiques issus d'une conscience intersémiotique, nous proposons de réactiver la notion d'hypotypose, dans la mesure où le texte cherche idéalement à s'abolir dans l'image, ou du moins à marquer ses propres limites par rapport à la vivacité d'une expérience sensible. L'intersémiotité cinématographique en littérature apparaît comme une stratégie consciente et volontaire pour aborder l'un des enjeux figuratifs importants de la littérature contemporaine : une écriture de la présentification, de la sensation, qui cherche à *constituer des bribes de mondes* (dans le cas de Tanguy Viel) *ou à les reconstituer* (dans le cas de Leslie Kaplan). Certes nous nous accordons avec André Gaudreault sur le fait que, *stricto sensu*, « [...] le narrateur, en un sens bien précis du mot, *représente* (vision indirecte) », et qu'« il n'arrivera jamais vraiment à *montrer* ses personnages. [...] la "monstration" du narrateur scriptural n'est qu'une illusion. »² Pourtant, les deux exemples précédents témoignent que la littérature n'a pas totalement renoncé à ce rêve, dicté par sa vocation figurative, et que ce souhait en lui-même mérite attention et considération. L'intersémiotité cinématographique ranime une forme d'énergétique dans le langage ; la « crédulité consentie par le lecteur, qui accepte de jouer le jeu d'une "réalité " créée par la fiction des mots »³ est ici soutenue par une volonté de faire image grâce, précisément, à l'image, de créer de la présence par le biais d'un art dont c'est l'une des spécificités. Sauf à congédier d'un revers de main plus de vingt siècles de pensée rhétorique, sauf à invalider toute pertinence à des notions comme l'hypotypose ou l'*enargeia*, il faut au moins reconnaître la reviviscence d'un désir poétique : celui qui consiste à rendre présent, à « dépasser les limitations de la langue pour accéder à un

¹ Tanguy Viel, « La fabrique de l'image », *art. cit.*, p. 127.

² André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, *op. cit.*, p. 99.

³ Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, *op. cit.*, p. 45.

rapport sensible plus immédiat avec le réel »¹. Bien que la chose reste du domaine d'un idéal, le geste en lui-même n'est pas anodin, et ces nouvelles modalités de figurations littéraires informées par le cinéma « visent manifestement à faire au moins aussi bien, en termes d'impact, de densité textuelle, de rendu des émotions, que les films dont ils partent. »²

C. L'IMAGE FILMIQUE COMME CERTIFICATION DU RÉEL

« Le cinéma, disait-il, c'est les frères Lumière : on fait rien, on laisse tourner, on enregistre, on laisse tourner. »

Un beau jour, il a allumé l'enregistreur à cassettes et a laissé tourner, s'est tiré une balle, ça a continué à tourner, on entend sa voix, le coup de revolver. L'enregistrement avait le dernier mot, ça devait être ça son idéal [...].³

Dans ce passage d'*Entrée des fantômes*, Jean-Jacques Schuhl évoque son ami, le cinéaste Jean Eustache, qui s'est donné la mort en novembre 1981. L'écrivain lui prête ici une réflexion qui reflète une certaine conception du cinéma : celle d'un enregistrement presque brut de la réalité, dans laquelle l'intervention du filmeur est la plus minimale possible (ou, en tout cas, toujours subsumée par le principe technique de la captation). Schuhl fait résonner avec force ce point de vue en le faisant immédiatement suivre, dans le récit, par l'enregistrement du suicide d'Eustache, qui fonctionne comme l'attestation terrible de son geste et, symboliquement, comme une déprise de l'artiste face à la pression du réel. Le cinéma (et, ici, sa variante phonographique) est présenté comme un outil dont la passivité même constitue le principal intérêt.

1. L'extrême « réalisme » du cinéma ?

La référence aux frères Lumière et à leurs célèbres « vues » situe implicitement ce passage dans un débat classique de la théorie du cinéma, bien que jugé en partie obsolète aujourd'hui par les spécialistes. Il s'agit de la polarisation entre un cinéma du réel et un cinéma de la magie et de l'illusion, polarisation emblématisée (et, bien entendu, schématisée) par l'opposition paradigmatique entre les frères Lumière et Georges Méliès.

¹ *Ibid.*, p. 195.

² Jan Baetens, « La novellisation contemporaine en langue française », *art. cit.*

³ Jean-Jacques Schuhl, *Entrée des fantômes*, *op. cit.*, p. 138.

Les premiers verraient avant tout dans le cinéma une technique et un moyen de capter le monde tel qu'il est, alors que le second utiliserait le cinéma pour construire du fabuleux, de l'in-vu et de l'inouï. Plus tard, à rebours des films de studio et de stars, qu'ils soient européens comme américains, le Néoréalisme italien – à travers notamment les films de Roberto Rossellini – cherchera à donner à la fiction cinématographique une fonction de captation du monde. Décors naturels, acteurs souvent non professionnels, passages documentaires, scénarios laissant place à l'improvisation et au hasard : autant de procédés qui dénotent le souhait d'un compte-rendu aigu et précis du réel. Certaines œuvres de la Nouvelle Vague française, voire certains films américains des années 1970, iront dans le même sens¹. Le critique qui a le plus fermement théorisé cette vision du cinéma est assurément André Bazin. Selon lui, le cinéma, fondé sur le paradigme photographique auquel il ajoute l'empreinte du mouvement et de la durée, nous rend présente la réalité selon une exactitude asymptotique :

L'originalité de la photographie par rapport à la peinture réside donc dans son objectivité essentielle. Aussi bien, le groupe de lentilles qui constitue l'œil photographique substitué à l'œil humain s'appelle-t-il précisément « l'objectif ». Pour la première fois, entre l'objet initial et sa représentation, rien ne s'interpose qu'un autre objet. Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux. La personnalité du photographe n'entre en jeu que par le choix, l'orientation, la pédagogie du phénomène ; si visible qu'elle soit dans l'œuvre finale, elle n'y figure pas au même titre que celle du peintre. [...]

Dans cette perspective, le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique.²

Les choses auraient laissé leurs traces irrécusables sur la pellicule et, en retour, celle-ci attesterait *a posteriori* de leur présence. En toute logique, Bazin valorise un cinéma dans lequel les interventions du cinéaste sont les plus discrètes possibles : montage minimal voire « interdit »³, profondeur de champ, plan séquence, etc., afin de ne pas tricher avec la réalité filmée, de ne pas la tordre en un sens précis et univoque, et de la maintenir

¹ La Nouvelle Vague – et son organe journalistique principal, les *Cahiers du cinéma* – voue d'ailleurs un culte à Roberto Rossellini. Néanmoins, pour éviter toute ambiguïté, répétons que nous présentons cette conception du cinéma avant tout comme un geste, un esprit, plus que comme une réalité effective : même les films les plus libres et improvisés du Néoréalisme et de la Nouvelle Vague reconstruisent, peu ou prou, la réalité qu'ils sont censés capter « passivement ». À ce titre, il est d'ailleurs étonnant de noter que la seconde figure tutélaire de la Nouvelle Vague est Hitchcock, symbole s'il en est d'un cinéma de l'artifice, du contrôle et de la maîtrise.

² André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, coll. « Septième Art », 1985 [1958], p. 13 et p. 14. Le fait de placer cet article sur l'ontologie de la photographie en amorce de son ouvrage général sur le cinéma est déjà révélateur de son positionnement critique.

³ « Montage interdit », *ibid.*, p. 49-61.

dans son « ambiguïté immanente »¹. La théorie bazinienne, ici résumée à grands traits, professe une sorte de réalisme radical, d'une certaine façon plus rigoureux que le réalisme dans ses acceptions picturale et littéraire, dans la mesure où il repose sur une technique d'enregistrement spécifique, indicielle et non arbitraire. En conséquence, pour André Bazin comme pour Jean Eustache tel que Jean-Jacques Schuhl le décrit, « le film a pour fonction essentielle de *donner à voir* les événements représentés et non de se donner à voir lui-même en tant que film. »²

Cette position, extrême à bien des égards, est aujourd'hui difficilement tenable dans son ensemble. Elle paraît même assez aisément contestable sur de nombreux points (la non équivalence du réel empirique et de sa mise en scène filmique, procédant de choix, de transformations, d'aménagements, etc.). Toutefois, elle a le mérite de rappeler la spécificité de l'outil cinématographique par rapport aux mises en forme picturales et littéraires. À ce titre, elle trouve un certain écho dans la littérature, qu'on ne peut complètement négliger. Les écrivains reconnaissent en partie le pouvoir de certification de l'image cinématographique, notamment par rapport à la représentation verbale. Malgré la claire conscience de son caractère fabriqué, voire très artificiel, son évidence quasi objective n'est pas complètement évacuée. Dans *L'Absolue perfection du crime* de Tanguy Viel, un court passage semble aller dans ce sens. En effet, la préparation du braquage se fait, entre autres choses, à partir d'images filmées du casino. Le narrateur les commente ainsi :

Et ce serait précieux, très précieux, toutes ces images, cette précision visuelle, la condescendance du voiturier, la classe des clients, tout ce qui se tenait là dans le cadre muet de ces plans, zooms serrés à même la peau grasse des vigiles, et jusqu'au cirage de leurs chaussures. Plus que précieux, décisif, à ce point qu'on calquerait nos actions sur ce savoir-là, visuel, cinématographique, disait-on, et qu'on éviterait de trop rôder sur les lieux.³

Outre l'aspect pratique (repérer sans être repéré) du procédé, le narrateur considère l'image filmique comme le véhicule d'un « savoir », qui atteste formellement de l'existence et de l'organisation des choses. Les « images propres »⁴ réalisées par Andrei renseignent davantage et plus sûrement qu'un plan dessiné, qu'une maquette ou qu'un repérage *in situ* : le procédé filmique apporte tout à la fois son objectivité, sa méticulosité et sa fiabilité, là où un œil « humain » n'aurait pas le recul nécessaire et ne pourrait pas enregistrer ni restituer aussi efficacement. C'est le réel dans ses détails et sa diversité (« la peau grasse des vigiles », le « cirage de leurs chaussures ») qui s'impose au cœur de

¹ André Bazin, « William Wyler ou le janséniste de la mise en scène » (1948), in Antoine de Baecque (éd.), *La Revue du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992, p. 170.

² Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, op. cit., p. 52.

³ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, op. cit., p. 38-39.

⁴ *Ibid.*, p. 37.

l'image. L'efficacité de ce film est d'ailleurs telle que, paradoxalement, les personnages sont condamnés à se « calquer » dessus, faisant montre finalement d'une certaine passivité. Nous avons pu voir à ce sujet, dans le chapitre V, que *L'Absolue perfection du crime* peut être lu comme le récit d'un échec : celui d'une superposition ratée entre les représentations (mentales, filmiques, symboliques, etc.) et les personnages qui tentent de s'y adapter. Ce qui ressortit du cinématographique est presque trop exact, trop précis, trop objectivé, par rapport à une humanité faillible et imparfaite.

Le chapitre intitulé « *Je vais revoir Bande à part* » dans *Le Psychanalyste* de Leslie Kaplan fait écho à ce pouvoir d'affirmation et de certification sans pareil du cinéma. La narratrice, qui est en repérages pour un documentaire dans la banlieue parisienne, décide de revoir deux films-phares de Jean-Luc Godard, symptomatiques de la Nouvelle Vague, *Bande à part* (1964) et *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), l'un tourné à Joinville et l'autre à La Courneuve :

[...] ces films où les images étaient portées par les personnages, par leurs questions particulières, leur jeu et leurs gestes, leur grâce, me rapprochaient plus de la réalité que toutes les images documentaires que j'avais pu voir jusqu'alors. Qu'est-ce que c'est, la réalité ? On voyait un film sur les chemins de traverse, les petits bouts de rivière, les barques, les riens du tout, les portes de garage, les niches du chien, les échelles, on voyait des torchons au mur, des entrées d'immeubles pourris, des escaliers [...]. Ce qu'on voyait : la prostitution comme un brouillage, une disparition, et la solitude.¹

La capacité du film à mettre au jour la réalité est clairement affirmée, tout en étant complexifiée par rapport à ce que nous avons vu chez Tanguy Viel. En effet, elle est adossée à une autre problématique qui est celle de l'opposition entre film de fiction et film documentaire. La narratrice valorise le premier parce que la réalité n'y est pas traquée pour elle-même, mais affleure sans cesse. Cela n'est pas contradictoire avec la mise au point théorique évoquée plus haut, dans la mesure où nous avons constaté que le Néoréalisme et la Nouvelle Vague inscrivaient leur dimension documentaire dans un ensemble majoritairement fictionnel² ; Bazin lui-même, malgré des proclamations qui laisseraient penser le contraire, ne parle que très peu du film documentaire³. La narratrice constate ici la saillance des choses au cœur du récit filmique, leur présence têtue malgré leur statut *a priori* de décor ou de toile de fond. Cette saillance est consubstantiellement liée au « voir »

¹ Leslie Kaplan, *Le Psychanalyste*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [1999], p. 85-87.

² L'une des exceptions les plus notables étant l'attention portée au cinéma documentaire dit « direct » du cinéaste et ethnologue Jean Rouch, ainsi qu'aux tentatives documentaires de Jean Eustache (*La Rosière de Pessac*, *Le Cochon* ou *Numéro zéro*).

³ Dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, cela se limite à quatre articles sur vingt-sept : « Le cinéma et l'exploration », « Le Monde du silence », « Peinture et cinéma », « Un film bergsonien : "Le Mystère Picasso" ».

(« On voyait un film », « Ce qu'on voyait »), la réalité matérielle des Trente Glorieuses et ses conséquences sociales concrètes émergeant par ce simple biais. Même lorsqu'elle est fictionnelle, l'image cinématographique peut parfois s'imposer comme une captation et une attestation du monde, renchérissant sur la fonction référentielle du langage, elle-même non totalement séparable du roman.

2. Figurations pornographiques

Une question, qui donne une résonance particulière à ce point de vue sur l'image filmique, est celle du cinéma pornographique, telle qu'elle apparaît occasionnellement dans plusieurs textes littéraires contemporains. En effet, ce genre cinématographique possède une spécificité qui le singularise. Certes, comme tous les autres genres – et peut-être plus encore que la plupart –, il relève de conventions, il obéit à des recettes, des processus artificiels de fabrication (souvent plus visibles qu'ailleurs, en raison de la rapidité de tournage, du peu de soin, du peu d'inventivité et du manque d'argent de la plupart des productions¹) ; il est une création comme une autre et ses acteurs « jouent ». Pourtant, ce jeu rencontre une limite inédite : alors qu'un meurtre vu au cinéma ne procède pas d'un véritable meurtre filmé, mais relève d'un trucage et d'une mise en scène, le rapport sexuel filmé dans le cinéma pornographique n'est pas – et c'est même sa définition juridique – simulé. Alors que l'acteur qui joue un personnage assassiné n'est pas véritablement tué pendant le tournage, alors que telle scène de torture n'implique pas la réelle souffrance de celui qui interprète le torturé, la scène sexuelle du cinéma X n'a pas été feinte. La chose est d'autant plus remarquable qu'elle met en jeu la question du corps, à la fois comme support et comme fin ; elle en fait littéralement l'objet du regard – et de la jouissance – du spectateur². Ce genre cinématographique est sans doute celui qui pousse le plus loin cet aspect certificateur de l'enregistrement de l'image : le rapport sexuel filmé repose sur une certitude positive ; le « voir » vaut ici pour preuve irréfutable ; il atteste une réalité

¹ Que l'on repense, par exemple, à la description ironique du film X que visionne Fred dans *Cherokee* de Jean Echenoz, grotesquement absurde dans son déroulement mécanique et arbitraire (*op. cit.*, p. 54).

² Si l'on s'accorde avec Nicole Brenez sur le fait que le corps est l'un des motifs les plus inlassablement travaillés par le cinéma depuis sa préhistoire même (« il a été, en partie, inventé pour en observer le mouvement », écrit-elle, en référence aux bandes de Marey), le cinéma pornographique incarnerait alors avec frontalité l'un des fondamentaux du septième art. Néanmoins, on peut juger que cette frontalité est aussi et paradoxalement pauvreté, par sa littéralité radicale (*De la figure en général et du corps en particulier ; l'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts et cinéma », 1998, p. 17).

irrécusable, non truquée. Le romancier, essayiste et cinéaste belge Olivier Smolders écrit à ce sujet :

Si le cinéma est par excellence l'art de voir, la pornographie est le plus cinématographique de tous les cinémas, celui-là même qui fonde cette passion dévorante de l'œil, celui qui se propose enfin de tout montrer, de tout voir, au risque de montrer aussi qu'il n'y a rien à voir.¹

Travaillant depuis longtemps sur les images pornographiques, Alain Fleischer procède à des remarques similaires, insistant sur le rapport analogique entre le processus photographique et les actes propres au genre pornographique :

Si l'essence de la photographie est d'être une trace, une inscription par contact, et ainsi une effraction du toucher offerte au regard dans ce qui est visible, [...], alors c'est dans la pornographie, représentation par contact du contact des corps, de l'empreinte infligée à l'un par l'autre, de la marque inscrite à l'un par l'autre, de l'ouverture de l'un à l'autre, de la pénétration de l'un par l'autre, que la photographie trouve son absolu, le point de fuite de son projet, son objet idéal, son idée fixe.²

Il n'est pas question ici de porter un quelconque jugement de valeur, moral ou esthétique, mais plutôt de reconnaître que la pornographie utilise au maximum – et joue avec – le principe même de l'enregistrement cinématographique, et l'un de ses corollaires, à savoir la réalité de la chose enregistrée. Certains récits l'emploient en ce sens, comme la preuve par excellence ; *Sur la terre comme au ciel* de René Belletto prend pour point de départ la réception par le protagoniste d'une vidéo filmée à son insu, montrant ses ébats avec une mère de famille respectable de la grande bourgeoisie lyonnaise³. D'une autre manière, dans *Rosie Carpe* de Marie NDiaye, Max, l'employeur et amant de Rosie, impose à la jeune femme la présence d'une vieille dame qui les filme pendant leurs relations sexuelles. La caméra apparaît comme une intrusion violente, traquant le réel : « Cette femme l'avait filmée de si près que Rosie, parfois, avait fermé les yeux, secoué la tête et mordu ses lèvres pour éviter de fondre en larmes. L'autre avait maintenu la caméra sur son œil, sans fléchir, sans pitié, sans s'agacer non plus, toujours polie et contente. »⁴ La situation se complique du fait qu'à l'occasion de ces « tournages », Rosie tombe enceinte de Max. Plus que ce résultat en lui-même, c'est surtout le fait qu'il ait été filmé qui préoccupe la jeune femme : « Et l'autre allait vendre le film de ce qui s'était passé, si ce n'était déjà fait. Des milliers d'inconnus allaient découvrir comment Rosie Carpe était

¹ Olivier Smolders, *Éloge de la pornographie*, Crisnée, Yellow Now, coll. « De Parti Pris », 1992, p. 12.

² Alain Fleischer, *La Pornographie. Une idée fixe de la photographie*, Paris, La Musardine, coll. « L'attrape-corps », 2000, p. 7.

³ René Belletto, *Sur la terre comme au ciel*, Paris, Éditions J'ai Lu, 1991 [Hachette-P.O.L., 1982].

⁴ Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, Paris, Minuit, 2001, p. 82.

tombé enceinte [...] »¹ Son dialogue avec Max sur le sujet est éloquent quant à ce malentendu ; alors que Max laisse éclater une joie inattendue, Rosie est effrayée par la mise en images qui a eu lieu : « – Mais c’est advenu devant la caméra, dit Rosie. » Le verbe « advenir » souligne le caractère implacable de l’image, qui vient donner une preuve tangible à l’acte. Le film rend public et diffuse un contenu objectivé par l’œil mécanique :

[...] elle avait secrètement espéré, non que Max divorcerait, mais qu’il reconnaîtrait avec elle l’espèce d’infamie, de honte irrémédiable contenues dans le seul fait que la chose était survenue sous l’œil de la caméra, et qu’un film, quelque part, partout, en de multiples endroits douteux ou inimaginables, en portait la trace sinon manifeste mais irréfutable, mystérieuse, indigne.²

L’acte intime qui a abouti à la grossesse change complètement de sens par le seul fait d’avoir été filmé ; l’image pornographique révèle ce qui ne devait pas l’être, elle construit aux yeux de Rosie une forme de scandale obscène. Cette scène renvoie plus largement à la déprise permanente que subit Rosie tout au long du roman, une privation de volonté d’autant plus forte ici qu’elle en passe par l’évidence crue de l’image filmique.

Dans cet extrait, l’obscénité du genre pornographique est à comprendre dans l’un des sens traditionnels – quoique étymologiquement erroné³ – donnés à ce mot : mettre sur le devant de la scène, exhiber, montrer un acte qui s’est indubitablement déroulé. Ce qui est propre à tout film en prises de vue réelles apparaît plus manifeste encore avec la pornographie, par les actions et les objets filmés. Dans l’un de ses journaux, intitulé *Se perdre*, Annie Ernaux se trouve malgré elle confrontée à cette propriété du genre :

Regardé sans décodeur un film X à Canal +, pour la première fois. Surprise au début de voir (très bien, surtout quand la caméra est proche) ces sexes en gros plan. Peu excitant, très mécanique, et comme je n’ai pas les paroles, c’est moins érotique qu’un livre. Pas vu en entier. Cependant, ce matin, les images me poursuivent, elles sont un *mode d’emploi* parfaitement clair. Voir faire est beaucoup plus performatif qu’imaginer faire à partir des mots. L’image la plus troublante demeurant toujours celle où l’homme éjacule sur le ventre de la femme [...].⁴

On retrouve dans ce passage la classique opposition entre l’érotisme (assimilé à la suggestion, à l’imagination, au désir) et la pornographie (la monstration complète, absolue,

¹ *Ibid.*, p. 83.

² *Ibid.*, p. 85.

³ Précisons en effet que la source étymologique couramment donnée à l’adjectif « obscène » (« ob-scène » : « ce qu’on met en avant, *sur scène*, frontalement ») est en réalité erronée. « Obscène » vient du latin *obscenus*, qui signifie « sinistre, de mauvais augure », puis par extension « sale » et « immonde ». Mais, comme le précise le *Dictionnaire historique de la langue française*, « l’origine souvent évoquée par *ob* "devant" et *scaena* "scène" est fictive ». Nous conservons malgré tout cette remarque, avec cette mise en garde étymologique, car le qualificatif d’« obscène », pris dans ce faux sens, est sans doute le plus couramment utilisé pour décrire et juger le cinéma pornographique.

⁴ Annie Ernaux, *Se perdre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [2001], p. 236-237.

le visible non dissimulé). Annie Ernaux recoupe cette opposition avec une autre : celle des mots et des images. Le mot, forcément arbitraire et abstrait, demeure suggestif, il libère l'imagination, alors que le film ratifie avec violence le réel, l'atteste par saturation. Pourtant, cette dévalorisation du film au regard du langage n'est pas si arrêtée ; comme la bande vidéo sur le casino dans *L'Absolue perfection du crime*, le film pornographique délivre une forme de « savoir par le voir », il se présente comme un modèle concret, car irréfutablement éprouvé sous nos yeux. Sans aller jusqu'à concéder la supériorité du procédé cinématographique sur la littérature, Annie Ernaux reconnaît sa puissance de certification par rapport au langage. Le « trouble » final laisse même à penser que la monstration, dans sa crudité, apporte quelque chose de plus par rapport à la connaissance empirique : le simple fait de montrer un acte réel (l'éjaculation, contrairement à la jouissance féminine, étant par excellence l'acte impossible à simuler) provoque une certaine sidération : brutal miracle du réel que seul le film peut rendre présent. La réécriture de cette notation, dans le passage du journal au récit, accentue ce sentiment violent de la présence des corps, là où l'érotisme offre des stratégies de diversion et de contournement, et explicite un peu plus ce que la littérature peut retenir d'une telle confrontation avec la pornographie cinématographique. Le texte suivant est l'incipit de *Passion simple*, récit d'une passion amoureuse et charnelle pour un homme nommé A., publié en 1991, dix années avant la parution de *Se perdre* :

Cet été, j'ai regardé pour la première fois un film classé X à la télévision, sur Canal +. Mon poste n'a pas de décodeur, les images sur l'écran étaient floues, les paroles remplacées par un bruitage étrange, grésillement, clapotis, une sorte d'autre langage, doux et ininterrompu. On distinguait une silhouette de femme en guêpière, avec des bas, un homme. [...] L'homme s'est approché de la femme. Il y a eu un gros plan, le sexe de la femme est apparu, bien visible dans les scintillements de l'écran, puis le sexe de l'homme, en érection, qui s'est glissé dans celui de la femme. Pendant un temps très long, le va-et-vient des deux sexes a été montré sous plusieurs angles. La queue est réapparue, entre la main de l'homme, et le sperme s'est répandu sur le ventre de la femme. On s'habitue certainement à cette vision, la première fois est bouleversante. Des siècles et des siècles, des centaines de générations et c'est maintenant, seulement, qu'on peut voir cela, un sexe de femme et un sexe d'homme s'unissant, le sperme – ce qu'on ne pouvait regarder presque sans mourir devenu aussi facile à voir qu'un serrement de mains.

Il m'a semblé que l'écriture devrait tendre à cela, cette impression que provoque la scène de l'acte sexuel, cette angoisse et cette stupeur, une suspension du jugement moral.¹

Malgré le brouillage des images², l'absence de netteté et la confusion sonore, la stupéfaction face au film est réaffirmée. Le geste littéraire d'Annie Ernaux est

¹ Annie Ernaux, *Passion simple*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994 [1991], p. 11-12.

² Nous précisons ici une partie de l'analyse de Francine Dugast-Portes (*Annie Ernaux. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, coll. « Écrivains au présent », 2008, p. 74), qui insiste sur le fait que les images du film pornographique sont brouillées, ce qui signifierait que la sexualité n'est pas représentable. Il ne faut pas

extrêmement fort : elle choisit d'amorcer son récit en reprenant et développant cet événement-là, qui n'occupait qu'une quinzaine de lignes dans son long journal. Cela signifie qu'elle repère dans cette scène vue de film pornographique quelque chose de décisif à la fois dans ce qu'elle va relater dans la suite du récit (la passion dévorante pour un homme) et dans la manière dont elle veut procéder. En effet, outre son écho évident avec les nombreuses unions sexuelles dans le récit – mais qui sont, elles, sous-entendues –, le film pornographique est investi d'une dimension métadiscursive. Le film met sous les yeux, il montre l'invisible et l'in-montrable. Il donne à voir positivement ce qui était auparavant soustrait à notre regard, ce qui fait que le « trouble » dans *Se perdre* devient à présent un véritable « boulevers[ement] ». La neutralité de l'écriture d'Ernaux est ici particulièrement éloquente, dans la mesure où elle exprime consubstantiellement la mécanique dépassionnée, clinique, de l'action filmée et une sorte de stupéfaction devant l'image crue d'une réalité attestée. La brusque irruption de cette réalité et sa restitution frontale, sans la suggestion de l'érotisme ni la médiatisation du symbole ou de la métaphore, apparaissent à la narratrice comme des modèles pour son récit. Il ne faut pas comprendre ce terme de « modèle » dans son sens d'élément à imiter (faire un texte pornographique, décrire frontalement ses rapports sexuels avec A. – ce que *Passion simple* évite presque toujours). Annie Ernaux a d'ailleurs précisé que la description de cette scène en incipit lui permettait précisément d'éviter, dans la suite du récit, de relater ses propres relations charnelles¹. On doit comprendre l'emploi de ce terme comme le souhait de retrouver à travers l'écriture une sidération similaire à celle que provoque le film X : faire en sorte que le réel émerge avec la même évidence brute, hors de tout voile lyrique ou métaphorique, fictionnel ou autofictionnel. L'impact de ces images, ainsi évoqué dès l'incipit, va servir de guide pour l'écriture, considérée comme « recherche du réel »² : entre le témoignage, la confidence et le procès-verbal, il s'agit de rapporter les traces de cette passion sans « ironie ni dérision », mais en faisant en sorte de « les éprouver sur le

comprendre cet « irréprésentable » comme quelque chose qui échapperait au regard : en effet, cela occulterait une partie de l'extrait en question, qui insiste sur ce qui est visible malgré tout dans la scène (ce qui est encore plus évident avec la version diariste dans *Se perdre*). Nous pourrions néanmoins nous accorder sur le fait que, précisément, le plan pornographique n'est pas une *représentation* d'un acte sexuel, mais, avant toute réflexion ou analyse, un acte sexuel en tant que tel : présentation plus que représentation, exposition plus que reconstitution-simulation.

¹ « C'est fait, une fois pour toutes, à la première page. » (Propos recueillis par Christine Ferniot, *Écrivain Magazine*, n° 6, octobre-novembre 1996 – cité par Francine Dugast-Portes, *Annie Ernaux, op. cit.*, p. 95).

² Annie Ernaux et Frédéric-Yves Jeannet, *L'Écriture comme un couteau*, Paris, Stock, 2003, p. 80. L'auteur dit travailler dans le sens d'un « langage concret, factuel, "les mots comme les choses" [...] » (*ibid.*, p. 104).

moment »¹. Annie Ernaux fait de son travail littéraire l'ajustement le plus exact possible d'un « dire » par rapport à un « voir », afin d'accéder à la réalité telle qu'elle a été vécue : « Je crois que quand j'écris, je ne vois pas les mots, je vois les choses. Qui peuvent être très fugaces, abstraites, des sentiments, ou bien à l'inverse concrètes, scènes, images de la mémoire. »² Dans le même temps, cette quête tenace du réel ne se fait pas sous l'égide exclusive d'une subjectivité envahissante, mais au contraire à travers un mouvement d'« *objectivation* »³. On peut ainsi mesurer, à travers ces rapides remarques, la surprenante portée métaréflexive de la scène pornographique relatée en amorce de *Passion simple* : émanant d'une réalité qu'on ne peut mettre en doute – qu'un voir vient certifier mais aussi mettre à distance –, elle dépouille celle-ci de toute scorie esthétique, de tout gauchissement fictionnel. Ces plans pornographiques s'imposent dans leur objectivité littérale. Il nous semble que l'écriture d'Annie Ernaux y reconnaît certaines de ses propres préoccupations figuratives, au premier rang desquelles sa tentative de s'ajuster au réel, d'en faire le constat, dans sa violence et sa nudité, sans gommer la possible sidération qui en découle parfois.

C'est sans doute dans le récent roman de Mathieu Riboulet, *Avec Bastien*⁴, que la question du cinéma X est la plus systématiquement présente. En continuité avec l'une des thématiques principales de son œuvre, celle du désir homosexuel, Mathieu Riboulet imagine un narrateur qui retrouve dans un film pornographique *gay*, plusieurs années après, l'un des garçons de son village qu'il avait connu enfant et qui se nomme Bastien. Le narrateur est fasciné par les scènes dans lesquelles celui-ci apparaît et va vivre son désir pour lui à travers ces images, par procuration : « [...] je m'abîme tout entier dans la contemplation, je suis happé par les visages, les scènes, les sourires et les larmes qui me renvoient au point noir d'où je viens. La scène de ma jouissance, c'est le regard. Au centre, Bastien. »⁵ Cette passion est possible à travers l'image filmique, car celle-ci permet l'irruption de la réalité du corps de Bastien aux yeux du narrateur, sans tricherie. C'est que le film pornographique impose à nouveau sa dimension certificatrice :

L'affaire a sans doute été emballée en une heure, pauses et reprises comprises pour les acteurs, et les agissements passablement excessifs auxquels ils se sont livrés répondaient à un cahier des charges assez précis défini préalablement avec leur employeur. Il n'en

¹ Annie Ernaux, *Passion simple*, *op. cit.*, p. 30-31.

² Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 135.

³ *Ibid.*, p. 152.

⁴ Mathieu Riboulet, *Avec Bastien*, Lagrasse, Verdier, 2010.

⁵ *Ibid.*, p. 78-79.

demeure pas moins que pour y répondre, ils se sont proprement, énergiquement envoyés en l'air, autour de Bastien, avec lui. J'en réponds, je l'ai vu. Et j'ai bien vite cessé de penser à nos mères, à leurs pivoinies, à nos émois d'enfance, aux larmes de Bastien.¹

En dépit de ses arrangements artificiels et de ses codes extrêmement stéréotypés, la figuration élaborée par les images pornographiques possède un noyau de réalité irréductible, dont la force de présence est telle qu'elle interrompt les images mentales du souvenir. Le vocabulaire employé acquiert une dimension presque juridique (« j'en réponds »), qui fait du narrateur le témoin assertif d'un fait, celui qui ne peut que constater une évidence. C'est cette dimension, propre à la pornographie, qui intéresse Mathieu Riboulet : « Ce qui me touche dans le porno, c'est qu'on est aux prises avec des choses brutales, avec des données primaires, archaïques. »² En effet, les acteurs de ce genre de films engagent leur corps sans détour. Bien qu'il y ait mise en scène, la caméra laisse passer l'essentiel de l'incarnation : « Les acteurs, eux, donnent tout. La lumière ne les affole pas, non plus la nudité totale des corps et des décors. Là, ils se livrent à des actes inouïs dans un élan teinté de volontarisme mais la plupart du temps avec calme, discipline, conscience et bonne humeur. Ils donnent tout. »³ Dans le roman, le narrateur affirme à plusieurs reprises sa sidération vis-à-vis de cette irruption du réel à travers le film :

[...] j'ai beau feindre de tenter d'y voir clair, de n'en être pas dupe, dans le même temps je suis bel et bien attrapé, désarmé par la frontalité presque cruelle de ces représentations parfois inouïes d'exactitude des images qui me transportent au-dessus de moi-même. Mais même dans le brouillard exquis ainsi créé dans mon entendement, je sais ce que je vois, je sais que ce que je vois a eu lieu, une fois au moins, quelque part sur la terre entre des hommes payés pour s'offrir à mes regards sans que jamais je sois vu d'eux. Ainsi de Bastien sur la table à la fin de la scène [...], avec, passant au fond de l'œil, le temps d'un sursaut, une expression de contentement presque orgueilleux qu'il n'a pas jouée, qu'il n'a pas pu ne pas éprouver, [...] – je le sais, je l'ai vu.⁴

Contrairement à ce qui se joue sur une peinture ou dans un texte, l'image filmique est fondée sur une sorte de tautologie : elle dit en elle-même sa propre réalité, le fait qu'elle a été réellement tournée et exécutée. Sa dimension pornographique en limite l'aspect simulé. On retrouve aussi dans ce passage la métaphore barthésienne du piège (« attrapé »), qui désigne l'échec provisoire de la réflexion et du raisonnement face à l'évidence du film : la certitude du regard – et donc de l'existence de l'objet du regard – précède celles de l'entendement. Face aux images cinématographiques, le savoir procède avant tout du

¹ *Ibid.*, p. 24.

² « Avec Mathieu Riboulet », propos recueillis par Isabelle Zribi, *Cahiers du cinéma*, n° 662, décembre 2010, p. 60.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 25-26.

« voir », selon une logique d'attestation. Le narrateur ne peut que répéter cette garantie du réel conférée par l'image : « J'en répons, je l'ai vu. [...] je le sais, je l'ai vu. »

Certes l'image ne comble pas toutes les attentes du narrateur, loin s'en faut. La voix tente justement de suppléer ces manques, à travers de très fréquentes analepses narratives sur l'enfance et l'adolescence de Bastien à Bongue en Corrèze, sur la naissance et l'affirmation de son amour pour les hommes, etc. Avec *Bastien* construit une double scène narrative, dont les deux volets sont moins concurrents que complémentaires : d'une part la scène des images pornographiques, qui viennent satisfaire un besoin de présence et répondent à la nécessité d'incarnation du désir, d'autre part la scène mémorielle, qui ne passe que par la voix narrative et qui cherche à dire qui est Bastien, au-delà de ce que laissent entrevoir les films. Selon l'auteur, « le principe du livre est d'organiser l'histoire autour de ce que l'écran cache. Le livre, c'est le hors-champ du film où joue Bastien. »¹ Les images sont prises dans un mouvement oscillatoire perpétuel, entre satisfaction et insatisfaction : « C'est de tout ce dont, de lui [Bastien], cette scène m'a privé que je suis devenu l'inconditionnel contemplateur. Mon désir ne s'abreuve qu'à ce qui se dérobe, air connu. »² Selon le narrateur, le genre est « sans cesse et à la fois, en avance et à la traîne sur mes désirs de représentation. »³ L'image est ici l'un des paramètres fondamentaux du manque traditionnel à l'œuvre dans le désir (« air connu », dit la voix narrative avec une certaine autodérision). Mais, sans elle, sans sa capacité de monstration du monde, sans son pouvoir certificateur, l'impulsion désirante n'aurait pas eu lieu. Le regard dirigé vers les images pornographiques et leur évidence déclenche ce mouvement et libère la parole.

Ce que les images des films pornographiques emblématisent avec une force singulière est finalement l'un des versants de l'image cinématographique en général : celui d'une figuration qui entretient avec le réel un rapport étroit. Elle en émane directement, elle en certifie l'existence, tout en la présentifiant à nouveau dans le moment de sa diffusion. Jérôme Prieur affirme que « l'obscène de l'image est ce poison qui hante les pages de la littérature. »⁴ Dans le cas de la référence littéraire au film pornographique, cette remarque prend toute sa mesure : l'obscénité de *ces* images renvoie à l'obscénité de *toutes* les images, et plus spécifiquement encore à celles du cinéma. À travers quelques textes

¹ « Avec Mathieu Riboulet », *art. cit.*, p. 60.

² *Ibid.*, p. 52.

³ *Ibid.*, p. 103.

⁴ « Le parfum de l'orange », entretien avec Jérôme Prieur, Dossier « Le siècle du spectateur », *Vertigo*, n° 10, printemps 1993, p. 113.

littéraires actuels, on a pu noter que le pouvoir de fascination du cinéma et son effet (reconstitué) d'immédiateté fonctionnaient parfois comme une sorte de modèle idéal pour l'écriture – certes impossible à atteindre, mais dont l'*impulsion* n'est pas sans conséquences. « Faire voir », « donner à voir », restituer le « vif » et la « présence sensible » des choses : ces capacités du cinéma apparaissent à plusieurs reprises comme les rêves d'une littérature contemporaine qui s'est à nouveau mise en quête du monde. De la caméra-stylo au stylo comme caméra, ce projet prend deux directions essentielles : tout d'abord, les textes tentent d'intégrer stylistiquement des schèmes visuels cinématographiques, afin de créer des « images en texte » mentales, dans lesquelles nous pouvons voir une réactivation contemporaine de l'hypotypose traditionnelle. Le cinéma est ici un modèle figuratif sous-jacent, qui prête au texte ses codes visuels partagés et connus, et qui en détermine l'organisation. Ensuite, en faisant référence thématiquement à des expériences spectatoriennes particulières, d'autres récits mettent en scène la sidération ressentie face au film, à ses épiphanies, à son évidence – le monde semble alors se donner directement, du moins le procédé nous le fait croire.

Mais cette utopie d'une connaissance immédiate du monde, que le cinéma paraît véhiculer, doit être confrontée à une autre évidence, plus manifeste encore : le fait que le cinéma est aussi une forme médiatisée, qu'il n'est pas l'objet lui-même, en dépit de sa proximité/fidélité/ressemblance apparente avec ce dernier. Nous avons vu, en amorce de ce chapitre, que la littérature contemporaine est davantage une littérature de la figuration qu'une littérature de la représentation. C'est dire précisément qu'elle négocie en permanence avec d'autres formes d'expression, au premier rang desquelles les images – et, parmi celles-ci, les images cinématographiques. Consciente de ses propres faiblesses, mais aussi de ses atouts, la littérature contemporaine traque le réel à travers la forêt de représentations qui le recouvre. Si elle ne faisait que calquer – imparfaitement – les procédés du cinéma, elle n'en serait qu'une répétition dégradée.

C'est pourquoi, sur la question de la figuration, l'intersémiotique cinématographique de la littérature contemporaine se présente surtout comme un dialogue – voire ponctuellement comme un combat, nécessaire d'un point de vue heuristique – avec le septième art. Considéré parfois comme un exemple envié, le cinéma est aussi, non contradictoirement, mis en accusation. Comme on l'a esquissé au sujet des œuvres de Tanguy Viel, d'Annie Ernaux ou de Mathieu Riboulet, la littérature en décèle les manques, tout en en reconnaissant les forces. Par contrastes ou par rapprochements asymptotiques, elle est elle-même à la recherche de ses propres spécificités.

CHAPITRE VIII. ILLUSIONS ET MÉDIATISATIONS

Nous avons vu qu'une des facettes de l'image cinématographique – son effet de présence et de réalité – guidait certaines interrogations ou recherches figuratives de la littérature contemporaine. C'est reconnaître qu'un point de vue, qu'on pourrait qualifier de « bazinien », est toujours présent chez plusieurs de nos auteurs, du moins sur le mode intuitif. Même si les théories développées par André Bazin sont aujourd'hui jugées contestables voire dépassées par les chercheurs en études cinématographiques, elles trouvent un écho dans l'expérience spectatorielle de base, qui voit dans le processus d'enregistrement photo-phonographique une garantie d'adhésion au réel ainsi capté plus forte que dans tout autre art iconique. L'un des buts du chapitre précédent était de ne pas négliger cet aspect dans la question de la figuration littéraire contemporaine, même s'il est minoritaire par rapport à celui que nous allons aborder à présent. En effet, c'est davantage le point de vue opposé qui domine aujourd'hui¹ : celui qui considère le septième art comme un vecteur d'illusions, un trucage magique (Méliès plus que Lumière) qui crée des images à partir du réel, plus qu'il n'en est l'enregistrement le plus pur possible. Une très grande majorité des théoriciens s'attache davantage à repérer la dimension artefactuelle et illusionniste du cinéma, le fait qu'il procède toujours d'un point de vue subjectif, qui trie, sélectionne, voire manipule. Plus largement, on admet communément que les films « trichent » avec la réalité, au sens où ils la reconstituent, la recréent, en en donnant l'illusion². « L'usine à rêves » a longtemps été valorisée, à travers un certain culte de l'artifice dont on décèle par exemple les traces dans les romans de Jean-Jacques Schuhl. Le portrait du cinéaste Raul Ruiz, esquissé dans *Entrée des fantômes*, en porte la marque : « Il réalisait ces films fauchés bout d'ficelle marqués par l'influence de magiciens montreurs d'ombres, Georges Méliès, Von Sternberg, illusionnisme à la Robert-Houdin,

¹ « [...] André Bazin semble avoir quelque peu sous-estimé la différence entre la problématique du double et celle de l'illusion [...] » (Jacques Aumont, *L'image, op. cit.*, p. 75).

² Précisons néanmoins que cette remarque vaut surtout pour le cinéma de fiction et ne s'applique pas aussi aisément pour d'autres formes d'images filmées : celles des documentaires, des émissions de télévision, des multiples vidéos postées sur Internet, etc. Au contraire, il y a parfois, pour ces formes courtes qui se donnent comme des enregistrements bruts et de pures monstrations, une confiance trop aveugle de la part du public (c'est le fameux : « vu à la télé »). L'image serait à nouveau miraculeusement objective, vaudrait pour preuve absolue.

reconstitutions artificielles, trucages et fantaisies aux dehors réalistes... »¹ Dans *Ingrid Caven*, l'actrice-protagoniste, égérie de Fassbinder et de Schroeter, est décrite comme appartenant « au temps où le cinéma était usine à rêves, jeu d'ombres, lanterna magica, où il [...] ne voulait pas seulement refléter le monde mais en proposer un autre, complètement fabriqué par la lumière, le montage, et ç'avait été ça son univers [...]. Les ombres mouvantes sur le mur du fond de la caverne étaient bien aussi réelles que ce qui se passait dehors. »²

Or ce temps est présenté par le narrateur comme révolu, relégué dans un passé où les frontières entre l'image cinématographique et les perceptions du monde empirique subsistaient encore – le cinéma créant moins des simulacres du monde que des alternatives fictionnelles, rêvées ou fantaisistes. Depuis, les choses ont évolué : il semble qu'un des effets paradoxaux de la multiplication des images et des supports a consisté à ne plus valoriser l'artifice pour lui-même, mais à y voir un élément qui met considérablement en crise notre conception du réel. Le simulacre remplacerait la fantaisie, le reflet trompeur se substituerait à l'illusion reconnue et acceptée : « Aujourd'hui que règne l'image, on ne sait plus si ce n'est pas elle la réalité et nous le mensonge »³, poursuit Jean-Jacques Schuhl. La littérature contemporaine semble faire le constat de cette récente mutation dans la considération portée aux images du cinéma : ces dernières ne relèveraient plus ni d'un pur enregistrement objectif, ni d'un spectacle magique et merveilleux, mais se donneraient comme des doubles artificiels médiatisant et problématisant notre rapport aux choses. Les films ne sont plus confinés dans ces modernes cavernes que sont les salles, mais envahissent également notre environnement, nos habitudes, nos perceptions et nos manières de penser. La consommation du film par le biais de la télévision puis de l'écran d'ordinateur, notamment, change sa réception : la dimension rituelle de la séance, avec plongée collective dans l'obscurité face à un grand écran⁴, n'est plus systématique, ce qui tend encore plus à réduire l'écart entre le film et notre réalité empirique.

¹ Jean-Jacques Schuhl, *Entrée des fantômes*, *op. cit.*, p. 78.

² Jean-Jacques Schuhl, *Ingrid Caven*, *op. cit.*, p. 147.

³ Jean-Jacques Schuhl, *Entrée des fantômes*, *op. cit.*, p. 84.

⁴ Nous reviendrons ultérieurement sur la question du « noir » de la salle de cinéma, mais nous renvoyons d'ores-et-déjà à l'essai d'Alain Fleischer, *Faire le noir*, publié en 1995 chez Marval et repris dans *L'Empreinte et le tremblement*, *op. cit.*, p. 391-477. Fleischer écrit : « La télévision se laisse voir en lumière ambiante, elle s'accommode de l'éclairage domestique. Il faut même éviter de la regarder dans le noir, car alors elle fatigue et abîme les yeux. [...] À l'inverse, nous ne retrouvons le cinéma que dans l'occasion exceptionnelle de la séance, dans l'architecture opaque, pleine et close de la salle, dans la cérémonie du deuil joyeux, puis dans l'événement du noir et dans l'avènement d'une lumière autre, différente. » (*Ibid.*, p. 400).

Le problème est en effet double. D'une part, le cinéma apparaît, en tant que tel, comme l'art illusionniste par excellence (en vertu de son effet de réalité même). Son évocation littéraire doit alors composer avec ce paramètre. D'autre part, nombre d'écrivains contemporains ont conscience que le cinéma et ses dérivés plus récents (télévision, numérique, etc.) ont affecté ce que l'on nomme, précisément, le réel. Ils « [ont] construit une *perception du monde* »¹, ils ont modifié nos représentations, notre imaginaire visuel et cognitif, allant jusqu'à modeler notre environnement en un « devenir-cinéma ». Walter Benjamin avait déjà pressenti cette évolution dès le milieu des années 1930 : « Ce qui caractérise le cinéma n'est pas seulement la manière dont l'homme se présente à l'appareil de prise de vues, c'est aussi la façon dont il se représente, grâce à cet appareil, le monde qui l'entoure. »² Ces « modifications profondes de l'appareil perceptif »³ n'ont fait que s'intensifier et se généraliser depuis plus d'un siècle. En conséquence, les écrivains actuels se trouvent moins confrontés au réel en lui-même qu'à des *médiatisations* de ce réel, en grande partie d'inspiration cinématographique. En effet, plusieurs essayistes et philosophes contemporains ont pointé le rôle important du cinéma dans ce mouvement de saturation de la réalité par les images, caractéristique de notre dernière modernité, que l'on pense à Jean Baudrillard, Paul Virilio, Régis Debray, Gilles Lipovetsky, etc.⁴ À l'orée des années 1980, Jean Baudrillard fait le constat suivant dans un ouvrage intitulé *Simulacre et simulation* :

Le cinéma dans ses tentatives actuelles se rapproche de plus en plus, et avec de plus en plus de perfection, du réel absolu, dans sa banalité, dans sa véracité, dans son évidence nue, dans son ennui, et en même temps dans son outrecuidance, dans sa prétention d'être le réel, l'immédiat, l'insignifié [...].⁵

Le philosophe considère le cinéma comme une falsification du réel, qui profite de sa ressemblance avec celui-ci pour se substituer à lui. Le septième art produit des simulacres qui, en prenant pour référentiel le monde, font illusion. Entre le surgissement du réel à travers l'image et son hallucination, la frontière est difficile à déterminer. Selon

¹ Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2007, p. 337. Les auteurs ajoutent : « Ce que le cinéma donne à voir, ce n'est pas seulement un autre monde, celui du rêve et de l'irréel, mais notre monde lui-même devenu un mixte de réel et d'image-cinéma, un réel hors-cinéma passé au moule de l'imaginaire-cinéma. » (*Ibid.*)

² Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*, p. 58.

³ *Ibid.*, p. 68 (note). En fin connaisseur de Baudelaire, de Paris et de Berlin, Benjamin voit à juste titre dans la photographie et le cinéma les prolongements des bouleversements perceptifs à l'œuvre depuis le milieu du XIX^e siècle, avec l'essor des grandes villes.

⁴ Voir par exemple Paul Virilio, *Logistique de la perception. Guerre et cinéma I*, Paris, Cahiers du cinéma-Éditions de l'Étoile, 1984 ; Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1989 [1983], Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994 [1992].

⁵ Jean Baudrillard, *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981, p. 75.

Baudrillard, elle n'existe même plus, puisque les simulacres l'auraient emporté sur le monde « authentique », au sein d'une société spectacularisée. Paul Virilio va dans le même sens lorsqu'il écrit que « le cinéma est le lieu privilégié d'un *trafic de la dématérialisation*, d'un nouveau marché industriel qui cette fois ne produit plus de matière mais de la lumière [...]. »¹ C'est un objet étonnant que le cinéma qui, tout en maximisant ses effets de réalité, est dans le même temps le plus dématérialisé des arts visuels. Il faudrait certes nuancer de tels jugements dans la mesure où ce n'est pas le cinéma en tant que tel – en tant qu'art, régi par des pratiques spécifiques – qui est responsable de cette spectacularisation généralisée, mais ses avatars successifs et les nouveaux supports et les nouveaux modes de diffusion des images. Il n'en reste pas moins que ce sont les paradigmes photographique et cinématographique qui travaillent fortement notre contemporanéité, en la définissant comme « monde d'images, de simulacres, de reconstitutions »².

L'un des enjeux de la littérature contemporaine est alors de travailler à des figurations du monde, plus qu'à des représentations pseudo-totalisatrices et infaillibles, qui prennent en compte ces médiatisations, en les mettant au jour ou en les dénonçant. La question de la *mimèsis* littéraire est singulièrement déplacée, dans la mesure où elle se heurte à une succession de voiles médiatiquement constitués. Elle est amenée à récuser en grande partie l'esthétique réaliste dans laquelle elle s'est inscrite depuis le début du XIX^e siècle. Comme l'écrit Jeanne-Marie Clerc, avec les mutations technologiques et les évolutions artistiques du XX^e siècle, c'est « le concept même de réalité [qui] se trouve problématisé », en raison d'un imaginaire désormais « saturé de techniques iconiques »³. Face à une époque que François Hartog a placé sous le signe du « présentisme » – c'est-à-dire bornée par un « présent omniprésent »⁴, fondée sur la vitesse et l'immédiateté, la médiatisation automatique et permanente des événements, qui s'historicisent au moment même où ils se produisent –, la littérature contemporaine se trouve investie d'enjeux figuratifs spécifiques, notamment dans ses relations avec le cinéma et ses dérivés, facteurs décisifs dans notre récent changement de paradigme représentationnel.

¹ Paul Virilio, *Logistique de la perception*, op. cit., p. 42.

² Marc Augé, *Le Temps des ruines*, Paris, Galilée, 2003, p. 10.

³ Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, op. cit., p. 119.

⁴ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003, p. 18. L'auteur évoque le présentisme comme le temps de « l'incertitude et des simulations » (*ibid.*, p. 218).

C'est pourquoi, avant d'examiner les différentes stratégies que la littérature adopte face à ce changement d'*épistémè* – pour reprendre un vocabulaire foucauldien –, il nous faut préalablement analyser cet envahissement du monde par les images tel que les écrivains contemporains le donnent à lire. Nous verrons que le cinéma est, sur ce point, juge et partie : il est « l'autre » figuratif par excellence de la littérature, mais dans le même temps, sa ressaisie intersémiotique dans les textes le tient à distance et en exhibe littérairement les mécanismes.

A. LA TENTATION DES ÉCRANS

La toile de la peinture et le papier du dessin ou de la gravure sont des supports sur lesquels viennent s'inscrire, définitivement, les motifs et les couleurs déposés par l'artiste. Par le biais d'autres techniques, la photographie est également, du moins le plus souvent, un objet, au sens concret du terme : l'image s'y trouve fixée sur un support, elle peut être manipulée, encadrée, affichée, archivée, etc.¹ L'une des spécificités du cinéma en tant que procédé et dispositif artistique est d'échapper à de telles fixations. Il nécessite moins un support à proprement parler qu'un écran sur lequel le faisceau lumineux projeté qui a traversé la pellicule vient buter. L'écran arrête le trajet de cette image lumineuse impalpable, qui vient alors s'y former, sans pour autant, à l'issue de la projection, en garder une quelconque trace². Héritier des lanternes magiques et autres machines à projection, l'art cinématographique a ainsi développé une pratique artistique particulière, fondée sur un imaginaire de l'écran et de la projection, qui tranche singulièrement avec les beaux-arts traditionnels. Si l'on met de côté leurs reproductions photographiques, ces derniers sont constitués par des ensembles d'objets concrets, exposés, situés, alors que les films, potentiellement reproductibles à l'infini, ne doivent leur existence qu'à la présence d'écrans sur lesquels ils sont diffusés. On retrouve ici à nouveau les célèbres analyses de Walter Benjamin sur « l'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique ». Alors que l'œuvre d'art classique est unique, le film de cinéma (plus encore que la photographie) est proprement insituable, virtuellement doué d'ubiquité. S'il n'y a qu'une seule *Joconde*, présente dans telle salle précise du Louvre à Paris, la dernière superproduction

¹ La photographie numérique, consultée et archivée sur écran, change certes quelque peu la donne.

² Un artiste comme Alain Fleischer a joué avec cette particularité de la projection cinématographique à l'occasion de plusieurs installations, en remplaçant la toile normale de l'écran par un papier sensible de type photographique. Cet écran spécial gardait donc sur lui en partie les traces du film qui y avait été projeté.

hollywoodienne est diffusée simultanément dans le monde entier, sans pour autant que telle projection prévale par rapport à telle autre, que l'une soit « plus vraie » qu'une autre. Walter Benjamin voyait dans ce type de productions artistiques en série une irrémédiable « perte d'aura » par rapport à l'unicité du tableau ou du dessin, à leur présence matérielle, à leur signature originale. Ajoutons également que le cinéma est peut-être le seul dispositif capable de représenter toutes les productions des autres arts – nous pouvons filmer et projeter une toile, une photographie, une sculpture, alors qu'on ne peut pas « rendre » un film entier par une photographie.

Comme le précise le philosophe allemand, l'ancienne valeur culturelle de l'art cède alors la place à la valeur d'exposition¹. Les écrans pullulent ; les images cinématographiques trouvent des lieux d'accueil de plus en plus nombreux – ce que l'essor accéléré des télévisions, magnétoscopes, DVD, ordinateurs, téléphones portables, ou autres tablettes électroniques est venu et vient accentuer considérablement². La littérature contemporaine témoigne naturellement de cet imaginaire de l'écran et de la projection, prenant acte d'un monde de plus en plus écranisé, véritable « écran total »³ – c'est-à-dire vu et connu à travers des images planes en mouvement⁴. Or nous connaissons la polysémie ambiguë du terme d'« écran » : s'il désigne le lieu sur lequel se déroule la projection, l'objet qui retient provisoirement les images lumineuses, il désigne aussi ce qui voile et dissimule. L'expression « faire écran » est éloquente sur ce point. Le problème auquel est confrontée la littérature récente est alors celui de la figuration d'un réel recouvert par de multiples écrans diffusant de multiples fictions. De nombreux récits contemporains soulignent cette disparition du monde sous ses simulacres écraniques, à travers le motif du cinéma, qu'il soit convoqué comme référence, élément narratif ou schème opératoire. Le cinéma vient alors emblématiser, dans ces cas de figure, la domination générale des écrans.

¹ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 26-33.

² Pour ces différents appareils, il n'y a certes pas « projection », mais le principe d'un écran accueillant provisoirement les images demeure. Sur la prolifération des nouveaux écrans, on peut citer ces mots de Jean-Jacques Schuhl : « Une terrible mutation s'était faite en vingt ans, plus grande sans doute qu'entre le début du siècle et 1978, malgré les deux guerres, le fascisme, le communisme, les camps, tous les films que l'on voudra, et tout le bataclan, parce qu'il s'était passé ceci, cette chose étrange : [...] aujourd'hui, quand on disait écran, on ne pensait plus du tout *silver screen* ou en allemand *Leinwand*, drap de lin [...], mais lap-top, e-mail, computer, courriers, petits messages, et tout simplement nos regards ne se portaient plus au-delà [...] ». (*Ingrid Caven, op. cit.*, p. 147-148).

³ Nous reprenons le titre d'un ouvrage de Jean Baudrillard (*Écran total*, Paris, Galilée, 1997).

⁴ Cette écranisation croissante est l'un des plus sûrs agents de la mondialisation globale qui affecte nos sociétés. Jean Baudrillard en fait le constat au cours d'une réflexion sur l'abandon du concept d'« universalité » au profit de celui de « mondialisation » : « L'universel était une culture de la transcendance, du sujet et du concept, du réel et de la représentation. L'espace virtuel du mondial est celui de l'écran, du réseau, de l'immanence, du numérique, d'un espace-temps sans dimension. » (*Power Inferno*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 2002, p. 70).

1. Le cinéma comme fuite hors de la réalité

Le premier point que nous aimerions aborder, dans l'analyse de cette multiplication des écrans autour de nous, est celui du cinéma comme dérivatif par rapport à une réalité décevante. La salle de cinéma et l'écran sont considérés comme des divertissements, voire comme des refuges¹ : le geste même d'aller au cinéma, tel qu'il est narrativisé dans plusieurs récits, devient alors le révélateur d'un rejet plus ou moins conscient du monde empirique. Par contraste, ce désir de cinéma peut être interprété comme une substitution volontaire de la fiction à la réalité, substitution facilitée à nouveau par le processus spectatorial cinématographique : présentant une certaine homologie avec lui, le flux filmique remplace en partie – et provisoirement – le flux de la conscience immergée dans le monde réel. Le film projeté a l'avantage de placer l'individu dans une sphère protégée : il assiste au déroulement d'un monde fictionnel dont il n'a *a priori* rien à craindre, alors que le monde empiriquement vécu s'impose violemment à lui. Jeanne-Marie Clerc remarque que cet aspect est régulièrement souligné dans les récits littéraires tout au long du XX^e siècle : « L'image contemplée sur l'écran procure [...] un plaisir complexe où, simultanément, le public s'abîme dans les méandres d'une aventure lointaine qui s'incorpore à lui comme un souvenir revécu, tout en se sentant protégé du risque par sa situation confortable de "voyeur". »² Ce type de jugement conserve encore une part d'effectivité dans la littérature actuelle. J.M.G. Le Clézio fait des remarques similaires, lorsqu'il écrit dans *Ballaciner* les propos suivants :

La nuit du cinéma sait être un refuge contre la brutalité du monde urbain, et le cône de lumière papillotante qui jaillit d'un trou minuscule derrière les têtes des spectateurs ouvre un puits de lumière sur l'écran qui nous happe et nous reconforte. Cette sorte de connivence d'être là ensemble, avec des gens que l'on ne connaît pas, que l'on ne rencontrera jamais – pas même à la fin de la séance, dans la bousculade qui les précipite par une porte étroite vers une rue aveuglante, étourdissante de mouvement.³

La séance de cinéma représente une pause au cœur de la modernité urbaine : elle substitue le mouvement réglé des images au désordre agressif et insaisissable de la ville, ce que le terme éloquent de « refuge » souligne. Alors que la rue accentue les individualités,

¹ Jérôme Prieur précise à ce sujet qu'« il y a une extraterritorialité de la salle de cinéma », qui se présente comme une sorte de « terre d'asile » (« Le parfum de l'orange », *entr. cit.*, p. 113).

² Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, *op. cit.*, p. 132.

³ J.M.G. Le Clézio, « Les salles de ciné », in *Ballaciner*, *op. cit.*, p. 143.

la salle crée une collectivité provisoire en nous retenant les uns avec les autres le temps d'un spectacle immersif.

Le premier roman de Tanguy Viel, *Le Black Note*, présente un personnage de cinéphile acharné, Georges, qui dévore les films et reste enfermé dans l'obscurité des salles, précisément par détestation de la réalité. La nuit artificielle du cinéma s'oppose à la lumière naturelle du jour : « [...] il regardait des films en attendant la nuit, et refusait de sortir avant dix heures le soir (comme il disait, c'est trop sale le jour) »¹. Georges voit dans le cinéma le moyen d'échapper à la souillure du réel, symboliquement assimilé ici au « jour ». Alors que la lumière est traditionnellement associée à la purification, une inversion métaphorique se produit, par laquelle c'est l'obscurité de la salle qui vient régénérer l'individu, sali par une réalité jugée détestable : « [...] tu peux te sentir lavé comme dans l'obscurité de la salle, disais-je à Georges. »² Le personnage fait clairement le choix de l'image artificielle contre le monde, en reprenant une très célèbre formule de Jean-Luc Godard (que ce dernier attribue faussement à André Bazin³) figurant en exergue de son film *Le Mépris* :

Georges disait : c'est comme un monde qui se substitue à notre regard, et quand tu regardes de près, disait Georges, alors tu te substitues au cinéma, et tu deviens image. Avant, pour ça, c'était bien, pour le contentement qu'on trouvait dans l'espace des murs noirs, et le vide ensuite qui imprégnait le mental, on n'avait besoin de rien d'autre pour la nuit [...].⁴

La phrase originale, ici donnée sous la forme d'une citation incomplète et non marquée, affirme que « le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde avec nos désirs ». Face à un monde insatisfaisant, Georges consent volontairement à s'en détourner et à substituer à son propre regard le regard artificiel de la caméra et du projecteur. Il remplace le flux de sa perception du monde empirique par le flux des films et, du même coup, « libère le regard de la "réalité", c'est-à-dire de ce monde morne dans lequel toute rencontre perceptive a déjà sa place toute prête »⁵. Le souhait de fusion avec le spectacle (« tu deviens image ») renforce cette idée : le film rend à la conscience une forme de disponibilité que la réalité, oppressante, lui refuse. Alors que cette dernière est envisagée

¹ Tanguy Viel, *Le Black Note*, Paris, Minuit, 1998, p. 42.

² *Ibid.*, p. 42.

³ La paternité de cette phrase revient en fait à un autre critique des *Cahiers du cinéma* de la fin des années 1950, Michel Mourlet. La formulation exacte serait, aux dires de l'auteur original, celle-ci : « Le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs » (URL : <http://mourlet.blog.mongenie.com/index.php?idblog=702432>). Reste que son attribution à Bazin par Godard l'a définitivement fait passer à la postérité sous cette forme et sous cette signature, au prix d'un double déplacement (d'une double erreur ?).

⁴ Tanguy Viel, *Le Black Note*, *op. cit.*, p. 40.

⁵ Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 170.

comme une contrainte, le cinéma serait de l'ordre du désir : il rassérène, il comble, il soulage l'individu du poids du réel. Il vaut mieux vivre par et dans l'image cinématographique que dans la violence de notre environnement concret. Georges revendique ici le droit à l'illusion, au nom d'un rejet du réel – et cette illusion passe emblématiquement par le biais de l'écran cinématographique. Sur ce dernier adviennent des fictions qui sont autant de réponses « selon les lois du désir, aux apories d'un réel insatisfaisant »¹.

Sous une modalité moins marquée théoriquement, dans *Du plus loin de l'oubli* de Patrick Modiano, le narrateur et Jacqueline se retrouvent en perdition à Londres ; logés dans un hôtel répugnant, sans connaissance à qui s'adresser, ils voient dans la salle obscure un abri provisoire, destiné à leur faire oublier leur situation : « Pour échapper à cette chambre aux papiers peints semés de taches de moisissure, nous allions au cinéma. », « Nous allions [dans ces cinémas] à la dernière séance, pour retarder notre retour à l'hôtel, et peu nous y importait d'y voir chaque soir les mêmes films. »² La salle de cinéma se présente comme une enclave au sein de cette ville étrangère qu'ils ne parviennent pas à investir ; son obscurité rassurante se substitue un temps à celle de la chambre d'hôtel détestée. De même, dans *La Nuit cinéma* et, plus encore, dans *Placement*, deux récits d'Éric Rondepierre, sont évoquées les séances de cinéma du week-end pendant l'enfance qui étaient significativement les moments où le narrateur quittait les locaux de l'assistance publique dans lesquels il était retenu toute la semaine :

[...] je dois remonter plus loin dans le temps. Précisément à l'âge de onze ans – quand je fus « placé » par l'État français dans un établissement de la région parisienne où je restai sept ans. Il m'arrivait d'en sortir certains dimanches après-midi, avec ma mère, quand on m'autorisait à la voir. Rituellement, pendant les quelques heures que nous avions à partager, elle m'emmenait dans les salles de cinéma des Champs-Élysées ou des Grands Boulevards. Sortie rimait avec séance.³

Le cinéma est ce qui vient interrompre la monotonie et la dureté du pensionnat. Dans la mémoire du narrateur, il est relié aux sorties hors de son institution de placement. En réponse à l'enfermement dans cette forme de prison, l'enfermement dans la salle de cinéma est vu comme une véritable échappatoire. La « séance » représente une libération provisoire, par rapport à une réalité traitée sur un mode quasiment carcéral. Alain Fleischer exprime la même idée – voire la littéralise – en évoquant la vision du film de Jacques

¹ Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2008, p. 15.

² Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, op. cit., respectivement p. 95-96 et p. 102.

³ Éric Rondepierre, *La Nuit cinéma*, Paris, Seuil, coll. « fiction & Cie », 2005, p. 13. Voir aussi *Placement*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2008.

Becker, *Le Trou* (1960), qui narre lui-même une évasion de prison ; la sortie hors de cette dernière métaphorise symboliquement à l'évasion fictionnelle réalisée par la séance cinématographique :

À la fin du film de Jacques Becker *Le Trou*, une plaque de fonte ronde se soulève à la surface d'un trottoir parisien : la rue de la Santé est silencieuse et déserte, dans une lumière de petit matin. Pour les prisonniers dont l'évasion va enfin réussir, la voie est libre. Extraordinaire impression de premier regard offerte par le cinéma sur un lieu, pourtant banal et familier, devenu l'espace du plus intense désir : une rue. [...] Fin d'un film et aussi fin métaphorique de toute séance de cinéma : lorsque, après l'enfermement dans le trou noir de la salle, le spectateur retrouve l'espace ouvert de la ville [...]. Métaphore et inversion : pour le spectateur de cinéma, l'évasion c'est en entrant... Chacune de ses plaques d'égout du trottoir parisien me rappelle que le cinéma est un voyage dans l'obscurité vers la lumière, une évasion de la vie dans les images.¹

Le cinéma est présenté par Fleischer comme un spectacle bivalent : une plongée qui est simultanément une sortie, un enfermement volontaire qui vaut comme évasion. C'est la vie réelle qui devient une claustration ordinaire, dont la lumière filmique vient épisodiquement nous libérer. En ouvrant sur d'autres mondes, qui n'engagent pas concrètement l'être, le cinéma constitue une sorte d'« opium anesthésiant »² qui permet, par intermittences, de résister aux épreuves de l'existence.

L'un des textes les plus décisifs en rapport avec cette problématique est un extrait de *Dora Bruder* de Patrick Modiano, dans lequel l'auteur évoque une aimable bluette, *Premier rendez-vous*, sortie pendant l'été 1941 à Paris, en pleine Occupation allemande. La projection de cette petite romance, inoffensive, prend pour Modiano une signification spécifique dans son contexte historique :

[Un grand nombre de ses spectateurs] avaient été emmenés vers l'inconnu, après avoir vu ce film, un samedi soir qui avait été une trêve pour eux. On oubliait, le temps d'une séance, la guerre et les menaces du dehors. Dans l'obscurité d'une salle de cinéma, on était serrés les uns contre les autres, à suivre le flot des images de l'écran, et plus rien ne pouvait arriver.³

Comme il le fait à plusieurs reprises dans *Dora Bruder*, Modiano procède à une reconstitution imaginaire de ce qu'avait pu être cette séance de cinéma⁴. La salle et l'univers projeté sont assimilés à une sorte de cocon protecteur, à l'écart de la fureur du monde extérieur. Ces éléments construisaient un « hors-temps », qui suspendait la temporalité historique terrible, celle de la barbarie nazie et de l'Occupation. Le « dehors »

¹ Alain Fleischer, « *Le Trou* pour mémoire », *L'Empreinte et le tremblement*, op. cit., p. 455. Signalons d'ores-et-déjà l'importance du film de Becker dans l'imaginaire des écrivains, puisque nous le retrouverons convoqué par Éric Reinhardt, en tant qu'œuvre fondatrice, dans son roman *Cendrillon*.

² L'expression est de Christine Jérusalem. Elle s'applique initialement aux personnages des prostituées dans *Diego* de Marie Redonnet, que le cinéma fait rêver – films et stars venant en contrepoint de leur réel souvent sordide (« Écritures spectrales et fantômes cinématographiques », art. cit., p. 308).

³ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 80.

⁴ C'est ce qu'il appelle la « voyance » de l'écrivain, à savoir « les efforts d'imagination » (*ibid.*, p. 52-53).

est une litote désignant le quotidien des Parisiens pendant cet été 1941, synonyme au mieux de privations, au pire d'insécurité permanente, de souffrances et de convois vers la mort. Le terme de « trêve » utilisé pour désigner le temps du film, provenant du vocabulaire militaire, donne à cette séance *a priori* futile, dans ce contexte guerrier, un rôle presque vital ; le cinéma apparaît comme une forme provisoire d'évasion (« on oubliait »), au cours de laquelle tout un chacun éprouvait le frêle sentiment de la liberté par le biais de l'imagination. Au danger permanent que représente le quotidien de l'Occupation viennent s'opposer l'expérience collective du film et le paradoxal sentiment de sécurité ressenti par les spectateurs. Le cinéma est donc loin d'être un refuge anecdotique, en dépit de sa précarité même : la force et l'intensité du « flot des images de l'écran » apparaissent comme l'une des barrières nécessaires face au poids du réel ; elles désignent une courte victoire de l'imaginaire contre l'implacabilité des crimes, déséquilibre que Modiano souligne par l'enchaînement temporel initial. Reste que l'écran et les images qui y ont été projetées sont ici positivement perçus, en raison du contexte historique dans lequel ils prennent place. Examinant les personnages « lazaréens » définis par Jean Cayrol, revenus d'entre les morts au sortir de la Seconde Guerre mondiale, Jeanne-Marie Clerc note chez eux une « fascination [pour les] images irréelles et euphoriques » formant « un univers de compensation où l'abondance et le luxe rivalisaient avec les bons sentiments »¹. Cet extrait de *Dora Bruder* fait un constat similaire, mais dans le moment même de la Guerre. Le sentiment d'urgence et la dimension tragique de l'ensemble n'en sont que plus renforcés ; les artifices du cinéma y sont davantage vus comme des sursis ou des suspensions temporelles, que comme des tentatives de guérison des traumatismes vécus. Reste que le cinéma, même sous sa forme divertissante, relève ici de la pause vitale. En cela, il rappelle le rôle de l'éther pour l'écrivain, évoqué dans plusieurs de ses récits, qui implique de « rappeler une souffrance mais de l'effacer aussitôt. Mémoire et oubli. »² La projection de *Premier rendez-vous* a dû renvoyer brièvement les spectateurs à leur quotidien (ce qui explique cette solidarité implicite que Modiano imagine à l'intérieur de la salle) tout en les plongeant par la suite dans le doux éther de la fiction cinématographique : celui de l'oubli et d'une sorte d'inconscience quiète.

Sur un mode beaucoup moins tragique que chez Modiano, on trouve la même fonction dérivative du cinéma par rapport au monde dans l'œuvre de Jean Echenoz. Le

¹ Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, op. cit., p. 120.

² Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 34.

spectacle cinématographique s'y présente très souvent comme un élément narratif qui affecte la trajectoire des personnages. Fonctionnant comme l'un de leurs passe-temps favoris, il possède le plus souvent cette fonction de fuite passagère hors du réel, non sans ironie parfois, comme l'indique cette réflexion sur l'achèvement d'une séance dans *L'Équipée malaise* :

Passé le plan d'ensemble ultime et le retour à la lumière, sa musique originale se poursuivait un peu, livrant une petite prime d'imaginaire dans la vie des gens engourdis, transit entre la fiction pure et le réel sans appel, sonore bonus, annexe au mensonge, dorure de la pilule du vrai.¹

La musique du générique opère une transition entre deux univers : celui de la fiction, de ses agréables mensonges, et celui de la réalité, triste et « sans appel ». Le spectacle cinématographique est décrit comme une petite drogue, supplément d'imaginaire quelque peu dérisoire qui vient s'intercaler dans nos existences. Sa portée diffère de celle que lui confie Modiano : n'ayant pas l'urgence d'une respiration vitale, impliquée par le contexte historique qui est celui de *Dora Bruder*, la projection cinématographique tente de rompre avec un désenchantement quotidien et lancinant. Le cinéma essaie de tromper l'ennui ou le désarroi que les figures échenoziennes transportent invariablement avec elles. « Quarante minutes plus tard, Fred Shapiro était assis dans le noir, comme cela lui arrive souvent »² : même s'il s'agit à ce moment précis du récit d'une répétition théâtrale, cette remarque appliquée à l'un des personnages de *Cherokee* indique à son sujet une fréquentation assidue des salles obscures, y compris cinématographiques. Dans les premiers chapitres du *Méridien de Greenwich*, Théo Selmer nous est présenté comme souffrant de solitude et s'ennuyant invariablement, qu'il soit à New York ou à Paris, ce qui le conduit à « visit[er] des musées, all[er] au cinéma, toujours seul. »³ Il en va de même pour Vito Piranese dans *Lac* qui « tent[e] d'oublier Martine », son éternel amour, « avec le cinéma de temps en temps, la lecture des journaux »⁴. Chopin passe également volontiers son temps perdu dans les salles obscures, comme lorsqu'il revoit *Planète interdite* en attendant une confirmation de rendez-vous avec le colonel⁵, ou bien encore lorsqu'il se rend au cinéma pour éviter d'être repéré : « Chopin se trouvait donc dans le noir, c'est encore là qu'on vous voit le moins, au dix-huitième rang du Pathé-Champigny. »⁶ Passe-temps ou refuge, le cinéma offre une parenthèse dans le cours des choses, une sorte de

¹ Jean Echenoz, *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 42.

² Jean Echenoz, *Cherokee*, op. cit., p. 185. Nous soulignons.

³ Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, op. cit., p. 50. Voir également p. 46.

⁴ Jean Echenoz, *Lac*, op. cit., p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 103-104.

⁶ *Ibid.*, p. 158.

retraite par rapport à la réalité environnante. Roland Barthes affirme que, précisément, « [...] on va au cinéma à partir d'une oisiveté, d'une disponibilité, d'une vacance. », ce type de spectacle répondant à une sorte de « vide », de « désœuvrement » ou d'« inemploi »¹. L'« oisiveté » est ce moment où les contraintes du quotidien laissent la place à un champ de possibles, où le flux des mondes fictionnels du cinéma vient remplacer la trajectoire de notre réalité sociale. On retrouve cela dans *Je m'en vais* : à bord du brise-glace le *Des Groseilliers* en route vers le Grand Nord, Ferrer s'émerveille un temps des paysages de l'Arctique, avant de ressentir un certain ennui face à cette « vacance » tout à la fois concrète et figurée :

C'était intéressant, c'était vide et grandiose, mais au bout de quelques jours un petit peu fastidieux. Ce fut alors que Ferrer devint assidu à la bibliothèque, y retirant des classiques de l'exploration polaire – Greely, Nansen, Barentsz, Nordenskjöld – et des vidéos en tout genres – *Rio Bravo*, *Kiss me deadly*, bien sûr, mais aussi *Perverse caissières* ou *La stagiaire est vorace*.²

La lecture et le visionnage de films viennent symboliquement inscrire sur la blancheur infinie de la banquise lettres noires et images colorées, comme celles-ci s'inscrivent sur la page ou sur l'écran. L'alternance humoristique entre grands classiques hollywoodiens et improbables vidéos pornographiques manifeste une volonté d'échapper à la monotonie du voyage en bateau ; l'absence forcée d'actions et de relations charnelles trouve une certaine compensation à travers les films choisis : chefs-d'œuvre du suspense et de la tension dramatique comme étreintes filmées non simulées. Si le cinéma est un art, ainsi qu'en témoignent les quelques titres cinéphiles égrenés (est cité également par la suite *Les Quatre cavaliers de l'apocalypse*), la référence amusante aux films X démontre qu'il est aussi ce divertissement qui vient occuper l'esprit et combler des manques. De même, lorsque Max revient sur terre au cours de la dernière partie d'*Au piano*, il commence une relation monotone avec Félicienne, la réceptionniste de l'hôtel dans lequel il était descendu. L'oisiveté de Max est proportionnelle à la suractivité professionnelle de sa compagne ; les films constituent alors de brèves échappatoires :

Après un café dans une brasserie proche, il passait prendre une douche à l'hôtel puis repartait marcher à travers Paris, s'arrêtant parfois dans un cinéma – mieux valait voir des films que regarder le temps passer au plafond de sa chambre inhospitalière, allongé sur son lit comme mort.³

¹ Roland Barthes, « En sortant du cinéma », *Communications*, 2^{ème} trimestre 1975, in *Œuvres complètes IV*, *op. cit.*, p. 778.

² Jean Echenoz, *Je m'en vais*, *op. cit.*, p. 22.

³ Jean Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 193-194.

Ce court passage est symptomatique du quotidien de bon nombre de personnages échenoziens. L'ennui y règne, ennui d'autant plus prégnant ici que Max, revenu sur terre sous le nom de Paul, avait précédemment connu la vie d'une célébrité, en tant que pianiste virtuose. Au sein de ces journées atones, le cinéma apparaît comme un lieu plutôt réconfortant (par contraste avec la chambre « inhospitalière ») et un moment qui offre un autre régime de temporalité. Le jeu de mot, qui re-littéralise une expression figurée au contact du sens propre d'un verbe synonyme, (« regarder le temps passer »/« voir des films ») instaure un parallélisme qui vaut confrontation. D'un côté, le regard est investi d'une transivité, il trouve un objet précis ; de l'autre, il ne rencontre rien – le plafond étant cet écran vide, sans doute opposé implicitement à ce mur magique qu'est l'écran de cinéma. Le passage se donne comme une version simplifiée du divertissement pascalien : on préfère toujours éprouver le passage du temps à travers un objet extérieur conçu dans ce but (le film) que l'éprouver intimement, cloîtré dans sa chambre comme dans sa conscience réflexive¹. Le cinéma apparaît ici comme une véritable fuite pour un personnage qui ne peut supporter d'affronter sa propre condition – condition d'autant plus terrible qu'en l'occurrence Max est un fantôme, à la recherche de son passé perdu.

Néanmoins, chez Jean Echenoz, les parenthèses cinématographiques sont souvent presque aussi décevantes que la réalité niée, soit parce qu'elles sont d'une durée bien trop courte, soit parce qu'elles sont impuissantes à modifier l'état d'esprit des personnages, soit, enfin, parce qu'elles ne font que révéler paradoxalement, par comparaison, l'illusion qui affecte le réel lui-même. Le spectacle cinématographique opère alors en deux temps. Tout d'abord, il se pose comme une alternative à la morosité ambiante ; mais, rapidement, il ne fait que la confirmer, ou bien demeure impuissant à la contrecarrer : « Le soir, ils essayèrent de regarder un film à la télévision, mais ils se désintéressaient de l'intrigue [...] »², « [Baumgartner] tuera le temps dans le peu de musées qu'il trouvera, visitera chaque matin des églises, épuisera tous les sites touristiques, ira voir les après-midi des films étrangers en version française dans des salles de cinéma désertes »³, « ils passeraient un moment devant la télévision qui diffuserait ce soir-là *Artists and Models* – film déjà vu par Max qui, fatigué, en interrompit le déroulement après que Dean Martin eut enduit de

¹ Nous renvoyons à la célèbre phrase de Pascal, tirée de la pensée numérotée 136 dans l'édition Brunschvicg : « tout le malheur des hommes vient d'une seule chose qui est de ne pas savoir demeurer au repos dans une chambre. »

² Jean Echenoz, *Cherokee*, op. cit., p. 194.

³ Jean Echenoz, *Je m'en vais*, op. cit., p. 96.

crème solaire le dos et les épaules de Dorothy Malone en lui chantant *Innamorata*. »¹ Le personnage de Georges, dans *Cherokee*, se retrouve pour son enquête à Ostende, une ville qui lui apparaît comme désœuvrée. Ne parlant pas flamand, il ressent d'autant plus son étrangeté. Plutôt que de flâner, il préfère finalement « tu[er] le temps qui le séparait de son départ dans un cinéma où l'on projetait un film en flamand dont il ne comprit pas le titre, et qui semblait raconter lentement l'histoire d'un gangster maniaco-dépressif revenant dans son village natal pour y laver un vieil affront. »² Ironie du sort : la séance ne fait qu'accentuer l'incompréhension de Georges (la barrière linguistique est toujours présente même s'il comprend une partie du récit) et son sentiment de dérégulation – le film se présente comme une caricature de film noir auteuriste. Cherchant le divertissement, Georges Chave voit l'écran lui renvoyer une partie de sa propre image ; au lieu de « tuer le temps », il le fait peser davantage. À travers ces exemples, on remarque que le spectacle cinématographique n'est que rarement une expérience collective dans les récits d'Echenoz, contrairement à ce que pouvaient écrire Barthes, Le Clézio ou Modiano³ : si la télévision, souvent présente, implique quasi automatiquement la solitude du spectateur, les salles de cinéma sont « désertes » et, quand bien même la foule s'y presse (« on fut au chaud, tout près les uns des autres face à Richard Widmark »⁴), la communauté des spectateurs apparaît comme un ensemble pavlovien, au comportement mécanique : le groupe est assimilé à « une chenille »⁵, un « flot »⁶, une « queue par sédimentation »⁷. D'autre part, si le différentiel entre la vie et le spectacle cinématographique est parfois presque nul dans l'œuvre d'Echenoz, c'est avant tout en raison de la facticité de la première. En effet, lorsque la vie des personnages ressemble déjà à un film fatigué, cela donne aux véritables séances une impression de déjà-vu. Face à un quotidien écranisé, le cinéma n'offre parfois qu'une consolation vaine ; sa vocation divertissante s'en trouve alors entravée. Christine Jérusalem écrit au sujet d'*Au piano* – mais la remarque peut valoir pour l'essentiel de l'œuvre d'Echenoz – que la thématique cinématographique « impose l'idée d'un monde

¹ Jean Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 35-36.

² Jean Echenoz, *Cherokee*, *op. cit.*, p. 146.

³ « Dans ce noir du cinéma (noir anonyme, peuplé, nombreux : oh, l'ennui, la frustration des projections dites privées !), gît la fascination même du film (quel qu'il soit). » (Roland Barthes, « en sortant du cinéma », *art. cit.*, p. 779).

⁴ Jean Echenoz, *L'Équipée malaise*, *op. cit.*, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷ *Ibid.*, p. 41.

qui se perd dans un jeu complexe de reflets et d'anamorphoses. »¹ L'irréalité des images projetées sur les véritables écrans renvoie à l'irréalité généralisée de ce qui nous entoure.

2. Superficialité et planéité : le réel comme un écran de cinéma

Ce sentiment de déréalisation globale des choses est récurrent, notamment depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Il s'est néanmoins accentué depuis les années 1970, avec les dernières mutations techniques, l'accélération de la mondialisation et des échanges, la généralisation des écrans privés. La civilisation de l'image s'est imposée car, même si l'écrit trouve une place croissante dans nos vies, il faut noter qu'il prend lui-même place sur des écrans et devient presque à son tour une image parmi les autres. Ce qui apparaît avec insistance depuis près de quarante années, c'est la médiatisation grandissante du monde : nous avons accès à de plus en plus d'informations et de savoirs, mais ceux-ci nous arrivent par le biais des écrans, sous la forme d'images planes. Si certains critiques parlaient déjà d'un « monde d'images et de reflets »² pour désigner le XIX^e siècle, l'expression nous semble s'appliquer d'autant mieux à notre contemporanéité. L'« écransphère »³ évoquée par Gilles Lipovetsky et Jean Serroy n'est pas seulement matérielle (nos téléphones, nos télévisions, nos ordinateurs, etc.), elle est aussi imaginaire et représentationnelle : c'est le monde dans son entier qui se présente à nous comme un « écran global ».

Plus que la photographie et bien plus que la peinture, le cinéma tient une place fondatrice dans cette civilisation de l'image⁴, dans la mesure où il nécessite, dans son dispositif même, un écran sur lequel ses fictions s'inscrivent. Il a à ce titre pleinement contribué à la critique du mythe de la profondeur (psychologique, philosophique, etc.) amorcé par Barthes et les avant-gardes littéraires dans les années 1950, notamment en le remplaçant par un imaginaire de la surface, où adviennent des flux d'images glissantes et évanescents⁵. Les Nouveaux Romanciers ont été sensibles à ce « devenir-surface » des

¹ Christine Jérusalem, « Écritures spectrales et fantômes cinématographiques », *art. cit.*, p. 305.

² Philippe Hamon, *Imageries*, *op. cit.*, p. 26.

³ Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Écran global*, *op. cit.*, p. 11.

⁴ Place d'autant plus fondatrice que pérenne : au moment où l'on écrit ces lignes, l'art cinématographique n'a pas encore été dépassé par les images spécifiquement créées par et pour les autres appareils de diffusion ; selon Lipovetsky et Serroy, il demeure même un modèle incontournable, imité par tous. Ses effets tendent à s'intensifier plus qu'à s'amoindrir – les deux théoriciens vont ainsi jusqu'à parler d'« hypercinéma » pour qualifier nos représentations contemporaines (*L'Écran global*, *op. cit.*, p. 51).

⁵ Sur cette question, nous renvoyons à l'ouvrage de Bertrand Westphal, *La Géocritique* (Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 28-30 notamment).

choses et l'ont traduit en termes d'écranisation¹. Stéphanie Orace remarque par exemple que, chez Claude Simon, « le monde s'imprime plus qu'il n'est perçu : il n'y a pas d'immédiateté du monde, ni de saisie directe de soi à soi : c'est la prégnance, au contraire, d'un écran. Le monde est irréel parce qu'il se réduit à une surface, une image projetée. »² Les hommes évoluent dans un univers qui a perdu sa familiarité, son évidence et sa concrétude. À l'épaisseur des choses succède la planéité de leurs images et de leurs surgissements arbitraires. Jeanne-Marie Clerc remarque elle aussi, dans les textes des années 1960 et 1970, l'émergence de perceptions fondées sur « l'absence de relief » et le « nivellement des différents plans de l'espace »³, qui bouleversent nos habitudes et nous désorientent.

Aujourd'hui, les schèmes cinématographiques sont toujours employés par la littérature contemporaine, de façon presque systématique, pour désigner les nouvelles représentations que nous nous faisons du réel : toujours en mouvement, fuyant, littéralement superficiel, difficile à arrêter et à saisir. Narrateurs et personnages considèrent le monde dans lequel ils évoluent comme un ensemble d'écrans sur lesquels se déroule une projection continue. Ce constat est partagé par les écrivains de différentes générations. Dans *L'Équipée malaise* de Jean Echenoz, le personnage de Toon fréquente peu les salles obscures au motif que « le cinéma [lui] paraissait un art plat, une pratique plate, toujours il voyait sous l'action le drap tendu qui la supporte. »⁴ Cette remarque, qui concerne d'abord le procédé cinématographique en tant que tel, peut qualifier la plupart de nos perceptions : celles portant sur un monde qui nous paraît truqué, ne coïncidant pas avec lui-même, ressortissant d'un imaginaire de la surface et du feuilletage plutôt que du volume et de l'épaisseur. Plus près de nous, en 2007, dans *Vies et mort d'un terroriste américain*, Camille de Toledo poursuit ce constat. Au cours d'une scène significative de ce roman, l'un des personnages principaux, le cinéaste Peter Samek, est confronté à une expérience traumatisante qui débouche sur une prise de conscience :

¹ La notion d'écranisation est parfois utilisée pour évoquer l'adaptation d'un texte ou d'une bande-dessinée à l'écran. Nous ne l'employons pas dans ce sens spécifique, mais pour désigner plus largement le « devenir-écran » du monde, sa conversion générale en images projetées sur des écrans.

² Stéphanie Orace, « Double de soi, double du monde : l'image, de la représentation à la médiation », in Stéphane Bikiako et Catherine Rannoux (dir.), *Les Images chez Claude Simon*, op. cit., p. 50.

³ Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, op. cit., p. 121.

⁴ Jean Echenoz, *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 42. Le texte ajoute : « C'était pareil pour la télévision, il n'y percevait que le tube. »

[...] je me baladais à San Francisco, j'étais entré dans un bar pour me reposer, et j'ai vu que le patron avait recouvert ses murs de gigantesques écrans plasma ; il n'y avait plus un centimètre carré de plâtre ou de peinture, tout bougeait, tout était animé.

En buvant mon café, j'ai pensé que mes films, hélas, n'étaient plus que les petites parcelles d'un écran plus vaste [...].

J'ai payé mon expresso.

Dehors, le Golden Gate Bridge, la baie, les requins dans la baie, les surfers sur les vagues, les voitures qui allaient et venaient sur le pont, les rues en cascade qui plongeaient vers la mer et aussi les retraités, leurs chiens et tous les habitants de San Francisco me parurent comme les miniatures d'un immense papier peint découpé en une multitude de rectangles sur lesquels je les regardais marcher, respirer [...].¹

En contemplant l'intérieur de ce simple bar, où les écrans ont remplacé totalement les murs, Samek comprend que les images se sont symboliquement substituées à la réalité. Cette substitution s'est aussi faite à travers l'achèvement complet de la « perte d'aura » des œuvres iconiques reproductibles, redoutée en son temps par Walter Benjamin : les films deviennent autant de morceaux d'un « papier peint ». Disparaît notamment de ces « vues » filmiques permanentes le dispositif spectatorial propre au cinéma, avec sa dimension ritualisée et notamment le « noir » de la salle qui marque la coupure avec le monde extérieur. Le choc vécu par Samek a des répercussions sur sa perception du monde : chacun de ses détails devient lui-même une image potentielle, cadrée et diffusée sur un écran. Le réel devient un spectacle global, un ensemble de médiatisations qui déréalise toute possibilité de rapport direct aux choses.

Les écrivains contemporains sont ainsi sensibles à ces mutations dans l'appréhension du réel et tentent d'en rendre compte par des références insistantes au processus cinématographique. On voit le monde comme l'on verrait un film, sur lequel on n'aurait guère de prise. La description de cet univers écranique est toujours aussi vivace aujourd'hui dans la littérature. Comme nous le précisons précédemment, elle s'inscrit dans une pratique de la figuration littéraire, plus que de la représentation, qui met en avant l'importance des médiations et des « visions indirectes »² dans notre rapport au monde. L'œuvre de Jean Echenoz est exemplairement traversée par de telles formes de visualité, les personnages contemplant le monde comme s'il leur était donné sur un écran de cinéma ou de télévision. La récurrence des schèmes cinématographiques en témoigne : « Dans les encadrements des petites fenêtres, aux vitres cassées pour la plupart, on avait tendu d'épaisses feuilles de matière plastique translucide ; au travers d'une grande plaque de mica faisant baie, on apercevait l'image floue et déformée de la mer, à quelques centaines

¹ Camille de Toledo, *Vies et mort d'un terroriste américain*, Paris, Verticales, 2007, p. 306-307.

² Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, op. cit., p. 122.

de mètres, comme sur un écran de cinémascope »¹, « Un dernier temps, et Jenny Weltman posa un doigt sur ses lèvres, ce qui pouvait signifier plusieurs choses, puis elle disparut. Georges resta en arrêt devant le cadre vide de la fenêtre, comme en face d'un écran redevenu blanc »², « Chopin reconnu là, garée dans le creux d'une ombre au coin de la rue du Jour, l'Opel bleu nuit du colonel ; la ligne de poubelles se reflétait dans son pare-brise en cinémascope »³. Nous remarquons dans ces exemples que l'un des motifs capitaux de la description littéraire de type réaliste, à savoir la fenêtre, est ici réinvesti et déplacé du côté de l'écran de cinéma. La fenêtre avait pour fonction de cadrer le monde, d'en délimiter une portion et, partant, de construire une vue qui nous y donnait accès. Chez Echenoz, la fenêtre est aussi, de façon plus ambiguë, un écran : ce n'est pas le monde qu'elle donne à voir, mais une image du monde ou, en d'autres termes, un monde cinématographié, plat, superficiel⁴ et labile, sans profondeur ni perspective ordonnatrice. Alors que la fenêtre réaliste est pleinement transparente, la fenêtre-écran échenozienne est significativement translucide, entravée par des surfaces déformantes, ou ne donne tout simplement plus sur quoi que ce soit. D'autre part, elle rend le sujet percevant étranger à son environnement ; ainsi, dans *Lac*, Chopin et le colonel se promènent dans un quartier qui ressemble à un assemblage d'écrans de cinéma :

Ils marchèrent un moment sur un bord de l'avenue circulaire, le long de quoi des cafés-restaurants entièrement vitrés montrent à toute heure leur contenu sur tous les angles, en aquarium. Sans les entendre on y voit rire, commander, s'exclamer les gens comme si le son était coupé, ou comme un drive-in tridimensionnel diffusant un film muet devant des rangs de fourgons vides et de poids lourds aveugles.⁵

La description insiste sur un paradoxe : d'un côté, une saturation d'images, une vision large et panoptique, sans angle mort, mais de l'autre, un effet d'étrangeté et de distance, un environnement à qui il manque l'immédiateté et l'animation vitale, comme sous le coup d'une désincarnation. Le passage fait peut-être allusion à la célèbre scène de *Playtime* de Jacques Tati, dans laquelle Monsieur Hulot longe les façades vitrées des immeubles derrière lesquelles on voit s'agiter muettement des familles⁶. Le réel se change en spectacle lisse projeté sur un écran généralisé. Une brève notation descriptive tirée de *Je*

¹ Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, op. cit., p. 38.

² Jean Echenoz, *Cherokee*, op. cit., p. 88.

³ Jean Echenoz, *Lac*, op. cit., p. 79.

⁴ Comme l'écrit William Cloonan dans sa présentation générale de l'œuvre d'Echenoz, « [...] his work reflects the superficiality that pervades so much of contemporary experience. » in William Thompson (dir.), *The Contemporary Novel in France*, Gainesville, University Press of Florida, 1995, p. 203.

⁵ Jean Echenoz, *Lac*, op. cit., p. 109.

⁶ Notons d'ailleurs que *Playtime* est un film qui travaille obsessionnellement la question des reflets, des vitres, des surfaces transparentes, qui donnent à voir tout en séparant irrémédiablement les personnages.

m'en vais est à cet égard éloquente : « Sur la façade du grand immeuble voisin, une fenêtre sur deux était obstruée par des antennes paraboliques : quand le soleil était présent, ces paraboles devaient l'empêcher d'entrer, accueillant à sa place les images destinées au téléviseur qui remplaçait ainsi la fenêtre. »¹ La substitution est évidemment symbolique : la parabole fait obstacle à la lumière du jour, l'écran télévisuel se donne comme une fenêtre de remplacement. C'est la venue de la réalité extérieure qui est ainsi bloquée par ces écrans qui « font écran », qui imposent leurs images à la place de la perception directe des choses : le monde se réduit aux images qu'on en donne. Les sujets échenoziens éprouvent leur non-coïncidence avec leur environnement, dont l'appréhension directe est désormais impossible. Le fantôme de Max, dans *Au piano*, est exemplaire de cette inadéquation : « Max considérait tout cela d'un œil intéressé mais détaché, œil de ressuscité revenu au monde et regardant ce monde comme à travers une vitre. »²

Jean Echenoz n'est pas le seul écrivain à envisager le réel à travers ses manifestations médiatisées. Patrick Deville, Christian Gailly, Tanguy Viel ou Éric Laurent tentent également de rendre compte de ces nouvelles visualités. Le narrateur du *Feu d'artifice* de Patrick Deville fait ainsi régulièrement l'expérience de cette écranisation. Dans ce roman où les personnages évoluent au sein d'un monde qui leur paraît désormais étranger, marqué du sceau de l'irréalité et de l'absurde, les perceptions s'organisent selon la logique du spectacle, moins dans le sens d'un divertissement que dans celui d'une contemplation à distance. Dès la seconde phrase du roman, le narrateur nous a prévenus : « Le monde est une hallucination passagère. »³ L'expression, qui pourrait fonctionner comme une définition de la séance cinématographique, désigne désormais ce réel sur lequel nous n'avons pas de prise. La narration fait régulièrement appel au schème de l'écran de cinéma pour rendre compte de cette spectacularisation globale :

Le capot faisait six mètres et le paysage se recomposait au fur et à mesure en cinémascope, que le verre filtrant restituait en Technicolor des années 60.⁴

Louis [...] ramenait son regard sur le pare-brise où le paysage s'éclaircissait à la vitesse d'un panoramique sur une table de montage [...].⁵

J'ai ramené mon regard sur le pourtour en caoutchouc blanc du pare-brise. Juliette photographiait les tubes, se déplaçait pour cadrer et s'agenouillait dans l'herbe (en haut

¹ Jean Echenoz, *Je m'en vais*, op. cit., p. 195.

² Jean Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 167.

³ Patrick Deville, *Le Feu d'artifice*, op. cit., p. 9. La même phrase revient significativement en amorce du dernier chapitre (*ibid.*, p. 150).

⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁵ *Ibid.*, p. 73.

s'incrétait le rectangle du rétroviseur intérieur où Louis soutenait Rosy : tous les deux minuscules sur l'écran drive-in où Juliette me souriait).¹

Comme nous venons de le rappeler, le schème cinématographique de l'écran peut prendre appui, dans sa transposition littéraire, sur le motif traditionnel de la fenêtre, hérité de la description réaliste ; dans ce texte aux allures de *road-movie*, c'est le pare-brise de voiture, objet éminemment cinématographique, qui favorise la figuration écranique. La prise de drogue contribue également à ce mode perceptif : « J'ai avalé un Nordaz et le monde s'est mis à faire du Cinémax en relief pour moi tout seul. »². Mais, loin de trancher avec la perception normale du monde, elle ne fait finalement que la pousser au bout de sa logique spectacularisante. Face à une réalité réduite à ses images et ses reflets, les personnages ressentent ennui et insatisfaction³, tentent en vain de fuir de différentes façons – voyages incessants, violence gratuite, drogues, déguisements, etc. : dérisoires divertissements qui cherchent à répondre à la déhiscence du monde et de ceux qui l'habitent.

Dans un texte plus récent, *Les Atomiques* d'Éric Laurent, le responsable des services secrets, Caron-Pang, regrette « cette manie qu'ont les gens de tout filmer maintenant »⁴, comme si les hommes n'avaient pas d'existence véritable en dehors de leurs apparitions iconiques. C'est reconnaître, avec l'ethnologue et philosophe Marc Augé, que « le monde [...] est aménagé, chaque jour davantage, pour être visité mais plus encore filmé et, en fin de compte, projeté sur écran. »⁵ Un autre passage du même roman tente de transposer stylistiquement le mouvement d'indifférenciation des choses provoqué par leur passage à l'écran :

[Pexoto] s'assied face au téléviseur, qu'il allume. Une mosaïque de programmes carrelle l'écran. L'œil, peu à peu, y découvre des motifs d'homoncules, s'agitant dans leur case comme derrière des fenêtres [...]. Ne parvenant pas à se décider, il zappe.

¹ *Ibid.*, p. 128.

² *Ibid.*, p. 66. Dans une scène postérieure, Louis et Juliette prennent de l'ecstasy au cinéma, pendant le générique de *It's a Wonderful Life* (Frank Capra, 1946) : geste dérisoire qui redouble un peu plus les brouillages perceptifs. Eu égard aux deux personnages en proie à un spleen lancinant, le choix du film est tout à fait ironique, et cela d'autant plus que cette œuvre est une sorte d'apologie de l'investissement personnel, du don de soi, de la solidarité : autant de valeurs qui, précisément, font défaut dans le roman.

³ Lorsque le personnage de Juliette cherche en vain des destinations pour tromper son ennui (« Voir le bassin d'Arcachon [...], la dune du Pilat. Je ne sais pas moi, les rouleaux de Biarritz. [...] Détourner une navette spatiale... Partir sur la lune. » *Ibid.*, p. 51-52), le lecteur pense à Anna Karina dans *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard (1965), qui hurle sans cesse : « J'ai rien à faire. J'sais pas quoi faire. » Plus généralement, le roman semble entretenir de fortes similarités avec le film (la trame de la fuite vers le Sud de la France, les rencontres étonnantes, le cache-cache amoureux, la présence obsédante des couleurs, le motif de l'explosion, etc.).

⁴ Éric Laurent, *Les Atomiques*, *op. cit.*, p. 19.

⁵ Marc Augé, *La Guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1997, p. 167.

Thousand dollars be owner propose à un jeune couple la présentatrice d'un bulletin météorologique développant en bikini les qualités d'un mixer how much ? fifty dollars ? sixty two ? sur la ligne de scrimmage où le quatreback d'une ville d'Europe de l'Est pratiquement rasée regarde ralentir la roue de la fortune twelve eleven ten sous le regard énamouré d'une infirmière qu'embrasse un chirurgien tenant en main un bouquet d'odeurs de pieds disparues grâce aux semelles qu'une ménagère glisse par le hublot de son vagin d'où surgit un pénis éjaculant au visage d'une télé-évangéliste qui exhorte de sa chaire un hamburger new taste à mitrailler [...].¹

L'écran de télévision déréalise complètement ce qu'il est censé montrer, en le fragmentant spatialement et temporellement, et en lui ôtant toute signification. L'être humain y est réduit à l'état de simple « motif ». Subsiste seulement un défilé d'images, dont le rythme s'accorde à celui du zapping. Pexoto ne devient alors plus qu'un « œil » qui voit passer ce flot iconique. Le texte suit volontairement l'incohérence de cette succession arbitraire, en juxtaposant les différents programmes, créant ainsi des chocs et des transitions aberrantes, au sein d'un montage littéralement monstrueux. Toutes les images se valent, l'écran annule la hiérarchisation des différentes réalités : le jeu télévisé, le film pornographique, le documentaire, le spot publicitaire ou le journal s'équivalent, ce que rend palpable le jeu consistant à respecter les enchaînements syntaxiques entre les différents groupes grammaticaux (sujet-verbe, verbe-compléments, nom-complément du nom, etc.) tout en mêlant les univers de référence concernés. Ce passage, comique et volontairement grotesque (au sens esthétique du terme), décrit avec agressivité le nivellement des réalités lorsqu'elles passent par le filtre de nos écrans. Celles-ci sont réduites à de fugaces apparitions au sein d'un flux continu. La référence à l'écran de cinéma et à son avatar télévisuel renvoie à une conception « maniériste » du monde, en rupture avec le monde naturel et social que souhaitait peindre le réalisme : le réel contemporain, tel que décrit par les écrivains cités précédemment, se donne *a priori* comme un ensemble de filtres culturels qui l'ont déréalisé. Gilles Deleuze employait ce terme de maniérisme pour évoquer une telle « perte de monde », « quand il n'y a plus rien à voir derrière, quand il n'y a plus grand-chose à voir dessus ni dedans, mais quand l'image glisse toujours sur une image préexistante, présumée, quand "le fond de l'image est toujours déjà une image", à l'infini, et que c'est cela qu'il faut voir [...], [quand] c'est le monde lui-même qui s'est mis à faire "du" cinéma [...]. »²

¹ Éric Laurent, *Les Atomiques*, op. cit., p. 149-150. S'agissant du versant télévisuel de cette écranisation, on peut bien sûr renvoyer également au roman de Jean-Philippe Toussaint intitulé *La Télévision* (Paris, Minuit, 1997). Nous ne l'évoquerons pas davantage, contrairement au texte de Laurent, dans la mesure où ce dernier considère la problématique de l'écran dans sa diversité, sans exclure la matrice cinématographique, plus marginale dans le texte de Toussaint d'après nous.

² Gilles Deleuze, *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2003 [1990], p. 107.

Le schème cinématographique de l'écran connaît parfois une variante : celui de la prise de vue par transparence – que nous avons déjà rencontré au début du chapitre VI. Ce procédé technique consiste à filmer un acteur devant un écran sur lequel est projeté un fond spécial : le plus souvent, un paysage en mouvement, pour faire croire que l'acteur lui-même se déplace. Quelques textes contemporains font référence à ce trucage, afin de décrire un sentiment de non participation ou d'indifférence au monde. Le narrateur du *Monde à peu près* de Jean Rouaud, qui vient de subir une terrible désillusion sentimentale, se met à courir dans la ville en oubliant totalement l'agitation urbaine ; le schème de la transparence vient traduire cet « état d'apesanteur » : « Les rues défilaient, comme au cinéma ces décors mouvants dans la vitre arrière d'une voiture immobile [...]. »¹ Lorsque Victoire, l'héroïne d'*Un an* de Jean Echenoz, parcourt les monotones routes landaises à vélo, la narration met l'accent sur l'artificialité de la nature recomposée, à travers la référence à cet effet spécial :

Artificielle comme un lac, la forêt consiste en rangs parallèles de conifères, chacun ressemble à ses voisins disposés de part et d'autre de la route en glacis géométrique. Et comme Victoire se déplace les rangs se déplacent aussi, son regard découpe un mouvement perpétuel de perspectives, un éventail sans cesse redéployé, chaque arbre tient sa place dans une infinité de lignes qui fuient en même temps, forêt soudain mobile actionnée par le pédalage.²

Le personnage et le décor ne coïncident pas ; le recours au schème cinématographique dans la description laisse entendre que Victoire est toujours restée étrangère à cet environnement, dans lequel elle n'a jamais pu s'implanter ni véritablement recommencer à vivre normalement : elle n'y fait que passer, elle se contente de glisser sur lui sans jamais s'y arrêter. Le parc de loisirs désert dans *Lac*, du même auteur, est décrit en ces termes : « Net, monochrome et bien rangé, ce décor paraissait aussi faux qu'une toile peinte ou qu'une transparence »³ ; le lieu se distingue ainsi par son irréalité, son aspect trop lisse et trop artificiel – espace inauthentique dans lequel Chopin et ses acolytes déambulent sans jamais s'y fixer. Dans *La Tentation des armes à feu* de Patrick Deville, le narrateur évoque ainsi le dernier rendez-vous « amical » passé avec la femme qu'il a jadis aimée, rendez-vous qui ressemble étrangement à leur tout premier :

Je t'ai vue entrer au Papagayo comme superposée à la pellicule, selon ce procédé de la transparence qu'utilisait souvent le Grand Manipulateur [Hitchcock], comme s'il avait

¹ Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, op. cit., p. 221.

² Jean Echenoz, *Un an*, op. cit., p. 57-58.

³ Jean Echenoz, *Lac*, op. cit., p. 185.

envoyé ici une équipe de tournage prendre des images du Papagayo avant que nous ne rejouions la scène en studio devant un écran.¹

La référence au trucage vient figurer l'impression d'étrangeté provoquée par la scène, étrangeté due au sentiment de « déjà-vu » qu'elle implique : le décor n'a pas changé, mais le temps a passé pour les deux personnages, quelque chose s'est brisé entre eux, ce qui remet en question l'évidence de leur propre présence au monde à cet instant. La transparence traduit l'effet de superposition temporelle ainsi ressenti. À la fin d'*Insoupçonnable* de Tanguy Viel, alors qu'il suit la voiture d'Édouard emmenant pour toujours sa chère Lise, Sam le narrateur relate en ces termes ses impressions :

J'ai roulé comme ça dans la ville, l'air tiède qui brassait mon visage, les vitrines et les rues qui défilaient dans le rétroviseur, sur la lunette arrière, et l'impression d'être au cinéma quand l'écran bouge derrière alors qu'en vérité la voiture est immobile, comme si j'avais tourné le volant machinalement dans de faux virages, dans une fausse voiture, dans un faux monde. Une vraie histoire, pensais-je en continuant de rouler loin derrière eux, leurs silhouettes à peine découpées dans l'intérieur sombre de la Jaguar.²

L'extrait repose sur un contraste entre une situation concrète, bien réelle (la séparation forcée de Sam et de Lise, à cause du chantage exercé par Édouard) et ce que ressent Sam lui-même, à savoir un sentiment d'absence au monde. L'incompréhension et la sidération qui l'affectent dans cet instant font que son environnement n'a plus de consistance pour lui : désormais privé de toute capacité d'action, après que le piège tendu par Édouard s'est refermé inéluctablement, Sam le traverse comme un étranger ou un fantôme. Le schème cinématographique de la transparence figure un univers dysphorique, avec lequel le sujet n'arrive plus à entrer en contact ; il matérialise la fin tragique du récit : Sam « sort » définitivement de l'image dans laquelle demeurent Lise et Édouard. Il est condamné à les regarder comme spectateur³, ou bien à simuler sa participation à l'action, comme un acteur filmé devant un écran. De la même manière, le narrateur des *Angles morts* d'Alain Fleischer confie son « sentiment d'être pris dans les artifices de mise en scène et dans ces trucages optiques qu'on appelle *transparences* d'un tournage en

¹ Patrick Deville, *La Tentation des armes à feu*, *op. cit.*, p. 136.

² Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, *op. cit.*, p. 132-133.

³ Cela est confirmé dans la suite du roman. Sam ne peut qu'observer les ombres chinoises de Lise et Édouard qui évoluent derrière les vitres de la maison (*ibid.*, p. 134), ou bien encore les regarde s'embrasser au bord de la mer, à la manière d'un « spectacle » (*ibid.*, p. 135). Dans son étude de la littérature dite « minimaliste », Fieke Schoots écrit que les personnages sont « confrontés à un monde indéchiffrable dans lequel ils ne sont pas capables d'intervenir » et que, par conséquent, ils « doivent se borner à l'observation. » (« *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 55). Si la remarque concerne initialement les personnages élaborés par les nouveaux auteurs de Minuit, elle nous semble s'appliquer plus largement à la littérature des trente dernières années : les personnages réduits à l'état d'observateurs sont aussi présents chez Modiano, Fleischer, Volodine, etc.

studio. »¹ Dans un monde en voie d'écranisation, les personnages littéraires perdent leur pouvoir d'intervention et de préhension ; la métaphore du trucage par transparence vient littéraliser ce nouvel état.

Le même schème cinématographique est présent de manière récurrente dans l'œuvre de Patrick Modiano, comme figuration d'un rapport au monde auquel manque le sentiment de la présence des choses. On le trouve par exemple dans *Dimanches d'août* :

Un rêve ? Plutôt la sensation que les journées s'écoulaient à notre insu, sans la moindre aspérité qui nous aurait permis d'avoir une prise sur elles. Nous avançons, portés par un tapis roulant et les rues défilaient et nous ne savions plus si le tapis roulant nous entraînait ou bien si nous étions immobiles tandis que le paysage, autour de nous, glissait par cet artifice de cinéma que l'on appelle : transparence.²

Il apparaît également dans le passage décisif déjà cité de son récit autobiographique, *Un pedigree*. Il y est investi d'une dimension métaréflexive, qui métaphorise et explicite le cadre dans lequel l'écrivain inscrit son projet littéraire :

Il ne s'agit que d'une simple pellicule de faits et gestes. Je n'ai rien à confesser ni à élucider et je n'éprouve aucun goût pour l'introspection et les examens de conscience. [...] Les événements que j'évoquerai jusqu'à ma vingt et unième année, je les ai vécus en transparence – ce procédé qui consiste à faire défiler en arrière-plan des paysages, alors que les acteurs restent immobiles sur un plateau de studio. Je voudrais traduire cette impression que beaucoup d'autres ont ressentie avant moi : tout défilait en transparence et je ne pouvais pas encore vivre ma vie.³

Un pedigree relate l'enfance, l'adolescence et les tous premiers pas d'adulte de Modiano. Il se clôt symboliquement en 1966-1967, année de ses vingt et un ans, année du début de l'écriture de son premier roman et année de la rupture définitive avec son père Albert Modiano. L'auteur considère que son existence débute véritablement à partir de cette double émancipation : familiale et artistique. Auparavant, il n'était que le spectateur de l'agitation qui l'entourait. Il évoluait dans le monde comme un étranger qui n'est pas directement concerné par ce qui se déroule autour de lui. À partir de ce principe, Patrick Modiano compose une autobiographie en forme de constat dépassionné. Afin de définir cette position d'extériorité qui fut la sienne, loin de tout épanchement ou de toute confession intime, l'écrivain choisit l'image de la « transparence » cinématographique. Tout comme Sam se décrivait lui-même dans *Insoupçonnable* (en régime fictionnel), il se voit comme ces acteurs qui se retrouvent devant un écran sur lequel se déroule un flux

¹ Alain Fleischer, *Les Angles morts*, op. cit., p. 263.

² Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989 [1986], p. 106-107. Notons que nous trouvons dans *Du plus loin de l'oubli* un autre schème métaphorique de nature cinématographique, mais dont le sens est très proche de celui de la transparence. Il s'agit de celui de la figuration : « Nous étions égarés, elle et moi, parmi des figurants, sur un plateau de cinéma. Elle faisait semblant de savoir son rôle, mais moi je ne parvenais même pas à donner le change. » (Op. cit., p. 169).

³ Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 45.

d'images. À aucun moment il ne participe concrètement à ce qui est censé l'affecter : la réalité lui demeure étrangère et lointaine, il ne peut s'y impliquer, il se tient à distance : dans la distance instaurée par cet écran symbolique, qui montre tout en empêchant les véritables contacts. À rebours d'un imaginaire de la profondeur, de l'exploration et du fouissement, que nous pourrions légitimement attendre dans un texte autobiographique, Modiano considère les choses sous l'angle de la surface et de la « pellicule » : ce dernier terme fonctionne en syllepse, dans son sens de « fine couche extérieure » comme dans celui de support de l'œuvre cinématographique. Pendant vingt et un ans, le jeune Modiano n'a été qu'un spectateur désengagé, regardant de l'extérieur sa propre vie. Ce n'est que par la suite qu'il a pu pénétrer à son tour dans l'écran et être acteur – et auteur – de son existence.

Camille de Toledo reprend à son tour un tel schème, mais en recourant à sa version la plus moderne, propre aux films utilisant les images virtuelles et numériques, à savoir la *motion capture* et le jeu devant un fond bleu ou vert, dans lequel seront incrustés par ordinateur des décors. Si la référence technologique convoquée par l'écrivain diffère de la traditionnelle transparence, l'esprit et la signification en demeurent similaires. Dans les premières pages de *Vies et morts d'un terroriste américain*, on relève ainsi trois occurrences de cette figuration :

Mais ne serait-il pas plutôt assis dans une énorme Buick décapotée [...], ou serait-ce un mirage, ou, lui, un acteur assis sur une boîte truffée de capteurs, au milieu d'une immensité bleue en vue d'une substitution de décor ?¹

Eugène serait alors au sommet de son art, [...] capable de jouer ces multiples personnages quand bien même il ne serait qu'un gosse posé sur un cube bleu, dans un décor absent, les cils, les paupières, les tempes, l'arête du nez, les deux lèvres reliés à des capteurs en vue d'une substitution de visage.²

[...] Eugène lui aussi sauterait d'un écran l'autre, il entrerait dans la vie des gens, en Europe, en Amérique, aux confins de l'Abkhazie, tout le monde serait assis comme lui sur une caisse bleue dans un décor absent en vue d'une substitution d'existence [...].³

La situation est plus complexe que chez Viel et Modiano, dans la mesure où le roman de Camille de Toledo brouille les niveaux de réalité, faisant en sorte que l'on ne sache jamais si l'on est dans un film (au sens propre du terme), dans son tournage, ou bien dans la « vraie vie », si le personnage d'Eugène est un individu existant ou une pure création. Néanmoins, dans tous les cas, l'individu comme l'acteur se trouvent confrontés à des univers interchangeables. Ce fond bleu dans lequel ils évoluent, concrètement ou

¹ Camille de Toledo, *Vies et mort d'un terroriste américain*, op. cit., p. 18-19.

² *Ibid.*, p. 25-26.

³ *Ibid.*, p. 29.

métaphoriquement, peut recevoir n'importe quelle incrustation, ouvrant la place à une multitude d'existences potentielles – sauf que, par conséquent, ces existences sont aussi irréelles les unes que les autres. Le fond bleu représente la version ultime de l'écranisation, dans la mesure où il permet toutes les substitutions de décors, voire celles de visages et d'identités (on remarque d'ailleurs la gradation qui s'opère en une dizaine de pages : « substitution de décor » – « substitution de visage » – « substitution d'existence »). En se référant à ce procédé, Camille de Toledo, inspiré par les thèses de Jean Baudrillard et Peter Sloterdijk, fait le constat d'une déréalisation générale qui affecte nos sociétés occidentales contemporaines : les personnages ne se définissent plus par un quelconque ancrage spatiotemporel et social ; ils sont ballotés d'univers virtuels en univers virtuels, sans jamais se rendre véritablement présents à une réalité stable. La métaphore du fond bleu désigne la coupure radicale entre l'individu et son environnement, et par conséquent une artificialisation globale du réel. « L'univers hypermoderne de l'écran » désigne « le monde sensible en voie de déréalisation »¹. Ce constat est réaffirmé au milieu du roman, lors de la prise d'otages pendant l'avant-première du film de Peter Samek, *God Save America*, au Carnegie Hall de New York. Dans cette scène, dont on ne sait si elle est réelle, jouée, voire si elle est elle-même une scène du film, les preneurs d'otages tirent symboliquement sur l'écran, le perçant de toutes parts : « [...] l'écran pèle comme l'écorce des bouleaux ; autour de chaque impact de balle, des copeaux de toile versent dans l'obscurité, laissant passer les faisceaux du projecteur. »² Ces tirs veulent « crever l'écran », aux sens propre et figuré ; il s'agit d'en finir avec cet univers écranisé et superficiel. Pourtant, le film se poursuit et les images se projettent sur le mur du fond, les câbles et les cordes des coulisses. Derrière l'écran se cachent de nouveaux écrans ; debout sur la scène, le chef des preneurs d'otages (ou l'acteur jouant ce rôle – on ne sait) devient lui-même « une parcelle animée de l'écran en lambeaux »³ Êtres comme objets ne sont plus que des surfaces sur lesquelles sont projetées des images sans consistance, sans épaisseur matérielle et concrète. De fait, c'est la réalité elle-même qui semble disparaître au profit des écrans, comme le fait remarquer le terroriste à l'un des membres du public qu'il menace avec son arme à feu :

« [...] Je ne sais plus quoi penser, mon vieux ; alors, si tu veux bien, je serais tenté de jouer ça à la roulette. Il y a six balles dans mon barillet, tu as donc toutes les chances de mourir ; cela dit, si tu survis, c'est que la réalité est morte, je veux dire, que nous sommes au fil des heures devenus une série de minuscules pictogrammes mis bout à bout et finalement

¹ Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Écran global*, *op. cit.*, p. 289. Les deux auteurs parlent d'un « univers décorporé et désensibilisé » (*ibid.*).

² Camille de Toledo, *Vies et mort d'un terroriste américain*, *op. cit.*, p. 160.

³ *Ibid.*, p. 161.

encodés à des fins de reproduction. [...] sommes-nous encore à New York, au Carnegie Hall, dans l'auditorium Isaac Stern, ou ailleurs, sur n'importe quel écran, dans un train, un avion, une chambre d'hôtel ? Tu vas prendre mon arme, tu feras tourner le barillet, puis tu appuieras sur la détente ; alors, nous serons fixés... »¹

La roulette russe avec un pistolet contenant six balles est ici l'épreuve absurde qui déterminera si le monde a encore une quelconque réalité tangible. C'est paradoxalement la mort violente (une balle dans la tempe) qui pourra renseigner sur l'existence ou la non-existence des choses, leur réalité ou leur dématérialisation achevée. Mais, en ce cas, l'alternative est biaisée : qu'il s'agisse du règne de l'artifice absolu ou de la mort, l'individu est réduit à néant, plongé dans l'obscurité éternelle, ou bien image parmi les images, transporté d'écrans en écrans, sans localisation précise. On est ici proche des thèses de Baudrillard ou de Virilio, pour qui « les images, par leur nombre, leur succession étourdissante, leur vitesse de défilement, créent un flux qui tétanise la perception ou qui produit même des effets subliminaux menaçant la liberté du sujet. [...] L'image ne laisse plus de place pour le réel, puisque tout le réel devient image. »² À travers cette scène de prise d'otages pendant une projection cinématographique, *Vies et mort d'un terroriste américain* illustre radicalement la théorie de l'écran global et développe un point de vue pessimiste sur le devenir-image de nos sociétés.

B. LE RÉEL ET SES IMAGES : BROUILLAGES

La récurrence de la référence aux écrans dans les textes contemporains participe à une interrogation plus vaste sur notre appréhension du monde au sein de l'hypermodernité de notre « société du spectacle », pour reprendre le célèbre titre de l'essai de Guy Debord³. L'enjeu est le suivant : d'un côté, la littérature des trente dernières années cherche à sortir aussi bien de l'abstraction des avant-gardes que des séductions de la représentation réaliste conventionnelle ; d'un autre côté, au moment même où s'exprime à nouveau cette volonté de renouer avec le réel, nous avons pénétré dans une « ère du simulacre généralisé, assumé comme tel (phénomène rendu irréversible par les mutations audiovisuelles, les transformations qu'elles ont opérées dans la perception même) »⁴. Cette « ère du

¹ *Ibid.*, p. 161.

² Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, *op. cit.*, p. 266. Wunenburger regroupe ces thèses sous la dénomination de la théorie des « images proliférantes ». L'expression est particulièrement pertinente pour qualifier le roman de Camille de Toledo.

³ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1967].

⁴ Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985, p. 382.

simulacre », dans laquelle « *tout* est désormais susceptible d'être enregistré, mémorisé, recomposé, diffusé dans l'instant »¹, « met en crise » l'idée même de réel², la possibilité de le rencontrer et de le décrire. Alors que la représentation traditionnelle reposait sur une confiance minimale en l'existence d'une nature authentique des choses (dont on rendait compte par le biais de la *mimèsis*), nous assistons aujourd'hui à un monde qui se dérobe sans cesse sous ses voiles médiatiques, jusqu'à nous faire douter de son existence elle-même. Le retour critique au réel, amorcé par la littérature contemporaine, s'effectue alors au moment où (mais aussi, bien sûr, parce que) l'évidence de ce réel n'est plus automatiquement postulée.

Face à ce qui est un défi pour la littérature contemporaine, le cinéma apparaît comme juge et partie. En tant que producteur d'illusions et d'effets de réalité très intenses, participant pleinement à cette crise ontologique, il permet néanmoins aux écrivains qui s'en saisissent de réfléchir sur ces brouillages entre le réel et ses simulacres, entre le monde et ses images. Aujourd'hui, la peinture et la photographie posent avec moins d'acuité cette problématique, eu égard au développement de l'art cinématographique et de ses avatars télévisuels et numériques. Hubert Damisch prend note de l'impact de ce *medium* sur les sujets :

[...] pris qu'il est dans le champ d'attraction du film projeté sur l'écran d'une manière à laquelle aucune œuvre de peinture ne saurait prétendre, et associé, sous l'effet d'une mécanique projective sans appel, aux moindres mouvements de la caméra, lié à chacun de ses déplacements, le « sujet », ou ce qu'il en reste, ce qui en tient lieu, est le jouet de tous les caprices et de toutes les dérives d'un appareil qui ne semble l'avoir dépossédé de la place que lui assignait la théorie que pour mieux se substituer à lui et le prendre à son jeu, lui imposer sa visée, l'assujettir à son économie.³

Tanguy Viel va dans le même sens lorsqu'il affirme que « le cinéma agit sur le fait que nos êtres [...] sont plus fragiles ; ils ont beaucoup plus de mal à comprendre leur propre fondement dès lors qu'ils sont entourés de choses vraies et fausses à la même hauteur. »⁴ L'image analogique et indicielle en mouvement, sonorisée, dont le flux du déroulement épouse le flux de la conscience de son spectateur, représente une illusion plus « efficace », et par là plus pertinente, pour les écrivains qui souhaitent questionner ce qui ressortit du réel et ce qui ressortit des médiatisations qui le recouvrent. La référence au cinéma dans la littérature contemporaine se voit investie de cette fonction de révélation et

¹ *Ibid.*, p. 32.

² L'expression de « mise en crise du réel » est empruntée à Guy Scarpetta (*ibid.*, p. 32).

³ Hubert Damisch, *La Dénivelée*, *op. cit.*, p. 150.

⁴ « Entretien entre Tanguy Viel et Magali Poujol, 29 avril 2000 », cité par Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, *op. cit.*, p. 182.

de réflexion : figurer et critiquer un environnement cerné par ses propres reflets et ses doubles, considérer le rôle et l'importance des apparences. Plutôt que d'ignorer ou de déplorer unilatéralement ce règne des images, la littérature contemporaine fait le choix de s'y confronter¹ – selon diverses stratégies, divers points de vue – afin de le mettre au jour et, éventuellement, de le dépasser. Elle se frotte à ces figurations, se fait alors figuration au carré, et travaille ainsi à la prise de conscience du lecteur des médiatisations qui l'entourent.

1. Artialisation et artificialisation du réel : sourions, nous sommes filmés

Prenant acte de la nature puissamment analogique du cinéma, plusieurs récits jouent sur la confusion entre la réalité diégétique et le film. À rebours du mouvement logique de la *mimèsis* (l'art représentant la nature), le monde se met à ressembler au cinéma, voire à le copier. L'écranisation observée précédemment fait partie, plus largement, d'un mouvement global d'artialisation, pour reprendre un terme déjà présent chez Montaigne², et repris depuis tout au long du XX^e siècle (de Charles Lalo jusqu'à Alain Roger), afin de désigner le processus de modélisation culturelle – construite – qui façonne notre point de vue sur la nature. Cette artialisation connaît son expression la plus célèbre avec la formule paradoxale d'Oscar Wilde, tirée du *Déclin du mensonge*, selon laquelle c'est la nature qui copie l'art. À l'occasion d'un essai sur le paysage comme construction humaine, le chercheur en esthétique Alain Roger définit ainsi l'artialisation :

Notre regard, même quand nous le croyons pauvre, est riche, et comme saturé par une profusion de modèles, latents, invétérés, et donc insoupçonnés : picturaux, littéraires, cinématographiques, télévisuels, publicitaires, etc., qui œuvrent en silence pour, à chaque instant, *modeler* notre expérience, perceptive ou non. Nous sommes, à notre insu, une intense forgerie artistique et nous serions stupéfaits si l'on nous révélait tout ce qui, en nous, provient de l'art.³

Le réel qui nous entoure résulte moins d'un donné *a priori* que d'une élaboration, plus ou moins inconsciente, plus ou moins affichée, pleinement humaine. L'art sous toutes ses formes – au sens large de création – modifie l'environnement et notre regard sur lui, à rebours de toute naturalité originelle. Dans le champ littéraire, de nombreuses études ont démontré la place massive d'une telle artialisation, dans les descriptions notamment, y

¹ Voir notamment l'article de Bruno Blanckeman, « Du *Theatrum mundi* à la société-spectacle », in Matteo Majorano (dir.), *La Caméra des mots*, op. cit., p. 70-80.

² C'est dans l'essai III,5, « Sur des vers de Virgile ».

³ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1997, p. 15-16.

compris chez les Romantiques et les Réalistes, proclamant pourtant leur volonté de retrouver la « Nature » des choses. Il n'est qu'à penser à Stendhal se remémorant son passage du Col du Grand Saint-Bernard avec l'armée napoléonienne dans la *Vie de Henri Brulard*, et se demandant si la description qu'il en fait ne provient pas finalement des nombreuses gravures et peintures du lieu qu'il a vues depuis. Notre hypothèse est que la littérature contemporaine est, dans la très grande majorité des cas, pleinement consciente de ce mouvement d'artialisation¹ ; le changement le plus notable viendrait justement du fait que ce n'est plus seulement la littérature et les beaux-arts qui configurent notre regard, mais aussi – massivement – le cinéma. Ce dernier agit comme une sorte de filtre permanent et nous fait voir différemment, que nous en soyons conscients ou non : « c'est l'endroit du vide, la mer, c'est le cinéma qui me l'a appris »², proclame Georges, le cinéphage, dans *Le Black Note* de Tanguy Viel. Le septième art informe notre façon d'appréhender êtres et choses, lieux et situations. La figuration littéraire contemporaine en tient compte et cherche à souligner ce mouvement qui nous échappe en partie.

Cette artialisation est poussée aussi, parfois, jusqu'à une artificialisation, dans le sens où, au travail souterrain de l'art sur nos perceptions vient s'ajouter la production de simulacres et d'illusions. Lorsque l'objet, l'action ou le personnage se métamorphosent en leur double filmique, l'opposition ne se joue plus entre un réel originel et un réel artialisé, mais entre un réel artialisé et un pur simulacre écranique. Ce basculement de l'artialisation cinématographique vers l'artificialisation n'est pas systématique, mais il nous faut être attentif à la distinction ainsi générée. Les dernières évolutions de l'« hypercinéma » (selon le mot de Gilles Lipovetsky et Jean Serroy) mettent l'accent sur une déréalisation du monde, voire sa falsification – ce que n'implique en aucun cas l'artialisation en tant que telle.

À l'imprégnation culturelle – en grande partie cinématographique – de notre regard répond sa mise en exergue dans les textes littéraires contemporains, qui élaborent des figurations du monde conscientes des médiatisations qui le façonnent. Cela peut se dérouler sous deux modalités différentes : d'une part, de manière explicite, avec l'intervention dans la diégèse d'appareils de captation filmique ; d'autre part, de façon

¹ Notons ce passage ironique mais révélateur du *Méridien de Greenwich* : « [...] Arbogast, stimulé par la bière et se penchant sur le rebattu quoique toujours plaisant paradoxe wildien selon lequel la nature imite l'art, prit les arbres-bouteilles en exemple, démontrant que leurs troncs diversement ovoïdes ne faisaient au fond que parodier les formes des amphores, urnes, fiasques et autres flacons conçues [sic] par l'humain cerveau. » (*Op. cit.*, p.191).

² Tanguy Viel, *Le Black Note*, *op. cit.*, p. 65.

métaphorique, lorsque le cinéma est présent comme une sorte de grille de lecture de l'action ou du comportement des personnages, ce qui médiatise le récit en le traitant, ponctuellement, comme le récit d'un film. Nous ne sommes pas éloignés de la distinction, sur la question du paysage, que fait Alain Roger entre artialisation *in situ* et artialisation *in visu* : la première consiste en une intervention concrète et directe sur le paysage (le *Land Art* en est l'exemple le plus frappant¹), alors que la seconde réside seulement dans le regard que l'on porte sur tel ou tel lieu². Pour la question qui nous occupe, nous pourrions transposer ainsi cette distinction : artialisation *in situ* lorsque caméras et projecteurs interviennent explicitement dans la diégèse des textes, artialisation *in visu* lorsque la « cinématographisation » du réel passe par l'utilisation de schèmes filmiques, sur le plan énonciatif et descriptif. Ce sont ces deux modalités que nous allons à présent exemplifier.

Artialisation *in situ*. Les exemples d'Echenoz et de Laurent

Tout d'abord, il nous paraît significatif que de nombreux textes contemporains mettent en scène un « appareillage technique sophistiqué qui sert à enregistrer ou à émettre des images truquées »³. À la manière de la célèbre nouvelle d'Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, caméras, machines optiques et autres dispositifs producteurs de simulacres investissent notablement les univers diégétiques. Elles rappellent aux lecteurs l'omniprésence des images, de leur captation à leur diffusion. En faisant référence à de tels processus, les récits exemplifient concrètement le devenir-image du monde, en soulignent les mécanismes, les tenants et les aboutissants. Il nous faut revenir à nouveau à l'œuvre de Jean Echenoz, et plus précisément à son premier roman publié, *Le Méridien de Greenwich*. Celui-ci intègre significativement dès son incipit un appareil de projection, faisant le lien avec la génération précédente des Nouveaux Romanciers des Éditions de Minuit, qui avaient commencé à introduire caméras et projecteurs dans leurs œuvres. Le texte commence par la description d'un trajet à pied effectué par un homme et une femme, nommés Byron Caine et Rachel, dans un paysage sauvage et tropical, aux antipodes. La narration semble elle-même hésiter sur la nature de l'action décrite : « tableau » ou

¹ On retrouvera significativement une référence au *Land Art* dans les dernières pages de *Vies et mort d'un terroriste américain* de Camille de Toledo, ce qui contribue à désigner le roman comme une interrogation sur l'artialisation de nos environnements contemporains (*op. cit.*, p. 327-328).

² Alain Roger, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 16-20 et p. 190.

³ Christina Horvath, « Éric Laurent : héritier, pasticheur ou épigone de l'esthétique échenozienne ? », in Aline Mura-Brunel (dir.), *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*, Amsterdam – New York, Rodopi, CRIN 50, 2008, p. 103.

« image, initialement fixe »¹, le mouvement qui l'anime en fait « un roman, peut-être »². Ce n'est qu'à son issue (après que Caine a conduit Rachel au bord de la mer et l'a laissée embarquer sur un bateau) que l'origine cinématographique de la scène est dévoilée :

Alors, en lieu et place de tout cela, défilèrent à vive allure les chiffres six, cinq, quatre, trois, deux, un et zéro en épais caractères, grosses figures noires et floues sur un fond grisâtre infesté de poussières fugitives, à quoi succéda tout aussi vite une estampille illisible et inversée, également noire sur fond gris ; puis, abruptement, l'espace ne fut plus qu'un grand rectangle blanc et très lumineux, nettement découpé sur fond noir. Ce fond s'éclairant, le rectangle pâlit, dévoilant le mur grège qui lui tenait lieu de support.

Point de roman, donc ; un film c'était. La bobine tournait follement sur son axe, l'amorce de la pellicule fouettant l'air.³

L'illusion a fonctionné sur le lecteur, qui pensait être en présence de l'amorce d'un récit au sens classique du terme. La supercherie narrative n'est révélée qu'à la fin du film, au moment où la machinerie cinématographique (la pellicule, la bobine, le projecteur) apparaît derrière le spectacle. La pérégrination de Caine et Rachel est perçue à travers la médiation de sa captation filmique. Les régimes de représentation se mêlent et se donnent les uns pour les autres. Après avoir débuté comme une *ekphrasis* traditionnelle (la description d'un tableau) et avoir poursuivi comme un enchaînement romanesque, ce chapitre liminaire s'avère être une *ekphrasis* particulière : la description d'une image en mouvement. Dans la suite du roman, la question de la prise de vue revient régulièrement et se place au cœur de l'artialisation généralisée qui affecte le monde décrit par Echenoz. L'homme d'affaire Georges Haas se tient au courant de ce qui se trame sur l'île où se trouve Byron Caine à travers les réguliers comptes-rendus filmiques, réalisés par l'un de ses employés, Arbogast. Ce dernier dégage fréquemment sa petite caméra pour capter les fait et gestes des résidents de l'île :

Arbogast leva un œil sur les passants indistincts et rentra dans le blockhaus d'où il sortit muni d'une petite caméra 8 millimètres. Il régla l'objectif et entreprit de filmer le couple, pivotant légèrement sur lui-même pour conserver Caine et Vera dans le champ de l'appareil, en un long plan panoramique étiré, jusqu'à ce qu'ils disparussent derrière l'agencement suivant.⁴

À la fin du texte, une nouvelle projection⁵ a lieu dans le bureau de Georges Haas, dans un effet de symétrie et de circularité par rapport à l'incipit. La version filmique du récit encadre symboliquement le récit lui-même à ses deux extrémités, en le redoublant. Dans ce roman où chaque personnage est surveillé par un autre, où chaque fait et geste est

¹ Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, op. cit., p. 7.

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 12-13.

⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁵ *Ibid.*, p. 240.

connu, archivé, conservé comme prétexte à chantage, la captation filmique trouve naturellement sa place. Elle participe à la description d'un univers où l'image prolifère, où chaque parcelle du réel est filtrée par une logique de cinématographisation. Le tueur à gages Russell – pourtant aveugle lui-même ! – a ainsi pour carte de visite le film d'une de ses exécutions, celle de la strip-teaseuse Carla :

Russell dégagea le bout de sa chaussure coincée sous le corps, souffla sur le tronc factice d'où s'échappait une volute, puis se dirigea vers le fond de la loge, semblant dans ce mouvement se rapprocher des spectateurs, jusqu'à tendre une main vers eux dans le geste qu'il fit pour arrêter la caméra dissimulée dans la penderie. Il y eut un dernier gros plan sur son visage, un peu de travers – puis le noir.¹

Le crime importe moins que sa mise en scène. Dans un roman qui accumule les morts brutales, la grande violence du réel est sans cesse neutralisée par sa médiatisation : elle devient un spectacle qui la dédramatise et lui fait perdre sa portée authentique (« Ingénieux » se contente de dire Georges Haas, après la présentation de cette exécution filmée). Il en va de même lorsqu'Arbogast et Selmer filment le siège du palais sur l'île et la tuerie qui l'accompagne :

[...] en experts plutôt qu'en supporters, ils avaient assisté au combat comme à un match quelconque. Arbogast filma tout : avancées, replis, feintes, erreurs, succès, défaite. Rien ne leur échappa de l'assaut terminal [...]. Ce fut alors que le palais se pulvérisa dans un vacarme et un rayonnement énorme, protohistorique [...]. Arbogast filmait de plus belle.²

Selon Christine Jérusalem, Jean Echenoz « multiplie les portraits d'une société mise en spectacle », dans laquelle « la fiction rend compte du statut le plus récent de l'image : l'image vampirise le réel, elle le liquide [...] ». ³ Caméras et projecteurs s'interposent entre les personnages et le monde. S'ils font presque tout voir (jusqu'à s'immiscer dans une île complètement isolée), ces appareils induisent une forme de déréalisation des événements qu'ils captent. Ils métamorphosent les sujets en spectateurs, en proie à une pulsion scopique permanente, mais paradoxalement désensibilisés vis-à-vis de ce à quoi ils assistent. Le truchement de l'objectif ou de l'écran introduit une distance qui freine l'expérience authentique. Lorsque le réel se rappelle à leur conscience et à leur perception, c'est à travers une brutalité aussi subite que fatale, comme le montre la succession invraisemblable de morts violentes dans le récit. Mais, auparavant, les personnages sont condamnés à une forme d'ennui ou d'errance, le tout-visible impliquant nécessairement une insatisfaction. La présence diégétique massive de ces appareils filmiques dans l'œuvre d'Echenoz (nous en repérons la trace dans *Lac*, *Nous trois*, *Les Grandes blondes*, *Ravel*,

¹ *Ibid.*, p. 19-20.

² *Ibid.*, p. 229-230.

³ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz*, Paris, ADPF, Ministère des Affaires Étrangères, 2006, p. 58.

etc.) inscrit les récits dans un contexte de médiatisation permanente : le réel tend à être (re)doublé par sa version filmée. Les dernières lignes du *Méridien de Greenwich*, que nous avons déjà citées, décrivent un baiser final tout hollywoodien, avec travelling arrière ascensionnel et éventuelle musique d'accompagnement, comme si – pirouette ultime – l'action continuait à être filmée par une énième caméra. Le lecteur devient à nouveau suspicieux par rapport au point de vue adopté : qui voit ? D'où voit-on ? S'agit-il à nouveau d'une projection, comme dans l'incipit, dans une sorte d'éternel retour de l'image ? L'artialisation généralisée jette une dernière fois le trouble sur le statut exact de la représentation : se trouve-t-on dans la réalité empirique de l'univers diégétique, ou bien dans l'un de ses multiples reflets filmiques ? Le texte se termine ironiquement sur cette aporie figurative, symptomatique d'un questionnement qui n'a cessé d'apparaître tout au long du roman.

Hommage délibéré à Echenoz ou simple communauté d'esprit ? Nous serions tenté de choisir la première option, tant le premier chapitre des *Atomiques* d'Éric Laurent présente de fortes similarités avec l'incipit du *Méridien de Greenwich*. L'agent secret Atom Pexoto voit défiler lors d'une projection, en marche arrière, l'intégralité de sa vie, qui se trouve avoir été filmée par de multiples caméras, sur demande des services secrets. Suivant un effet de trompe-l'œil semblable à celui que nous avons relevé chez Echenoz, le lecteur ne prend pas tout de suite conscience qu'il assiste à la description d'un film. Ce n'est que lorsque l'action s'arrête et commence à se dérouler à rebours de son mouvement logique que l'on comprend qu'on est en présence d'images :

La porte de son appartement vient à peine de se refermer qu'Atom Pexoto s'immobilise. La trotteuse de la pendule s'est arrêtée, elle aussi. Dans le cadre de la fenêtre, un pigeon suspend son vol. [...] Il rouvre sa porte ; la jeune femme, encore nue, encore dispersée, récupérant toujours, revient ; elle le suit jusque dans sa chambre. Tous deux marchent à reculons, le pigeon vole pareillement et la trotteuse remonte le temps [...].¹

Le lecteur est surpris par l'effet produit, qui rompt avec la logique chronologique la plus élémentaire. La nature filmique de la chose est confirmée par la suite du texte, qui envisage la trame narrative non comme un enchaînement articulé mais comme un « mouvement [qui] s'accélère », accumulant des « scènes » et des « séquence[s] »², multipliant les lieux et les actions (« C'est maintenant une succession de scènes identiques, mais, semble-t-il, sous des latitudes différentes (Moscou, New York, Alger, Paris, Palerme,

¹ Éric Laurent, *Les Atomiques*, op. cit., p. 11-12.

² *Ibid.*, p. 12-13.

Tripoli, Bogota, Djibouti, Caracas, etc.) »¹). Le retour en arrière provoque des effets burlesques : « il se lève, ravale son sperme par le pénis », « on commence éreinté, parfois ecchymosé, quelques nez sont en sang, on se relève frais et dispos », « son treillis se décrotte en s'élevant du sol », « un coiffeur lui rajoute des cheveux »². La fin du chapitre pousse la logique du rembobinage du film à son extrémité, en revenant jusqu'à la naissance même de Pexoto :

Sa taille se réduit. Voici qu'on le couche au fond d'un berceau. D'un coup de ciseaux, une sage-femme le rattache à un cordon ombilical, il étouffe un cri et pénètre par les pieds dans le ventre de sa mère. Puis l'image disparaîtra ; lui succéderont des chiffres noirs, sur fond blanc, cinq, quatre, trois, deux, un ; ne subsistera plus qu'un rectangle blanc où l'on peut lire ceci : *Service d'espionnage, Atom Pexoto, habilitation Secret Défense*. Les indications disparaissent à leur tour. L'écran devient noir. La lumière se rallume.³

Ce dont le lecteur se doutait vient ici trouver une confirmation explicite : il s'agit bien d'une description de film, soulignée par l'exhibition de la matérialité de la pellicule et de la projection qui reprend presque mot pour mot la fin du premier chapitre du *Méridien de Greenwich* (l'écran noir, le décompte, l'écran blanc, le « titre » du film). L'incipit romanesque traditionnel est doublement subverti : censé amorcer l'action, il se présente comme un retour en arrière vertigineux – jusqu'au néant qui précède la naissance du protagoniste ! – et, de plus, se révèle être issu d'une médiatisation filmique. Au-delà de ce jeu narratologique, ce premier chapitre des *Atomiques* fait des personnages, actions et situations à venir de pures images, matières d'un film en tournage permanent. Il ne reste de toute une existence qu'un ensemble de reflets, manipulables à merci, qui se résument à quelques secondes pour peu que l'on passe la chose en vitesse accélérée. Cette « supercherie cinématographique », récurrente dans l'ensemble du roman, « montre les dangers liés au pouvoir démesuré des images souvent truquées qui [...] entraînent nos sociétés dans une déréalisation généralisée. »⁴ L'individu se limite à une simple apparence, qui dirait presque tout de lui ; c'est le sens de l'échange entre Pexoto et son supérieur Caron-Pang qui suit la projection : « [...] la vie intérieure les pensées l'âme tout ça ça existe. Conneries Pexoto conneries la seule vie intérieure de l'homme c'est la digestion [...]. »⁵ L'incipit des *Atomiques* présente sous le mode farcesque⁶ l'homme comme une marionnette, qui se réduit presque à sa seule image, à ses avatars filmiques, au sein d'un

¹ *Ibid.*, p. 12.

² *Ibid.*, p. 12-13.

³ *Ibid.*, p. 13-14.

⁴ Christina Horvath, « Éric Laurent : héritier, pasticheur ou épigone de l'esthétique échenozienne ? », in Aline Mura-Brunel, *filiations insolites*, art. cit., p. 104.

⁵ Éric Laurent, *Les Atomiques*, op. cit., p. 19.

⁶ « Mais c'est une farce. », s'exclame Caron-Pang à propos de la mission qu'il confie à Pexoto (*ibid.*, p. 26).

monde en représentation permanente, marqué par la fausseté. Le fait que les locaux des services secrets français aient été déplacés dans un ancien cinéma à l'abandon en apporte une preuve décisive : l'organisation censée surveiller et mettre au jour les recoins les plus cachés de notre monde réel est établie dans un lieu anciennement dédié aux images, où les murs sont tapissés d'affiches de films et le sol jonché de bobines ! Tout passe désormais par le filtre des images filmées ; les doubles écraniques l'emportent sur les objets dont ils proviennent.

Artialisation *in visu*

À côté de ces présences explicites de caméras et autres appareils d'enregistrement et de projection, l'artificialisation du contenu narratif peut être soulignée par l'utilisation du cinéma comme schème et comme grille de lecture perceptive. Décors, actions et personnages sont décrits comme les éléments d'un spectacle filmique – le réel et ceux qui sont censés l'habiter se donnant d'abord comme des images, avant même toute possibilité de contact direct. Se met en place ce que l'on a appelé une « *cinévision* globalisée », qui consisterait dans le fait de « filmer, cadrer, visionner, enregistrer les mouvements de la vie et de ma vie : nous sommes tous en passe de devenir des réalisateurs et des acteurs de cinéma, au professionnalisme près. »¹

Le personnage principal de *L'Incident* de Christian Gailly, Georges Palet, tente de cacher son malaise continu et ses difficultés d'adaptation aux situations en adoptant le comportement d'un acteur de cinéma : « Quand il eut fini de se chausser, il but son irlandais d'un trait. Puis ouvrit de grands yeux, poussant un râle. Il avait vu faire ça au cinéma »², « Il se leva, jeta un billet sur la table, il avait vu faire ça au cinéma »³. Dans ces moments, le personnage abdique sa singularité au profit d'un modèle artefactuel et stéréotypique issu du cinéma (art dont Georges est par ailleurs friand). Il artialise ses gestes, espérant par là trouver une assurance face aux sollicitations extérieures qui menacent de le laisser désemparé. Le « vu au cinéma » fonctionne comme un réflexe qui prévient toute hésitation, une sorte de garantie d'action pour des personnages en quête d'identité propre. À mi-chemin de l'automatisme et de la nécessité consciente, face à une réalité qui nous interpelle en ce sens, le recours au modèle cinématographique permet de

¹ Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Écran global*, *op. cit.*, p. 26. Les auteurs remarquent que le cinéma « offre une *vision du monde* : ce que nous appelons la *cinévision*. » (*Ibid.*, p. 337).

² Christian Gailly, *L'Incident*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2009 [1996], p. 135.

³ *Ibid.*, p. 167.

faire l'économie d'une incarnation originale. Dans *Le Méridien de Greenwich* de Jean Echenoz, nous relevons les deux passages suivants à quelques pages d'intervalle :

Un taxi Mercedes couleur sable vint se garer à sa hauteur, Vera se jeta à l'intérieur.

– À l'aéroport de Roissy, fit-elle d'une voix précipitée, comme elle l'avait bien souvent vu faire au cinéma ;

Le chauffeur mit son compteur à zéro, le feu passa au vert et le taxi démarra doucement, également tout comme au cinéma.¹

Lui vint à l'idée qu'il était d'usage, du moins au cinéma, de fermer les paupières des défunts. Paul gisait face contre terre. Caine dut le retourner, non sans des égards extrêmes que jamais il n'aurait accordé [sic] à un non-mort [...].²

Face à des situations qu'ils maîtrisent mal, Vera et Caine s'inspirent du cinéma pour adapter leur comportement, de la même façon que, « dans *À bout de souffle*, Belmondo, la nouvelle star des années 1960, se passe le pouce sur la lèvre, comme il a vu Bogart le faire si souvent dans ses films »³. Ils fictionnalisent leur vie à travers le mode fictionnel qui leur paraît le plus opératoire, le plus accessible et le plus facilement imitable, à savoir celui du septième art⁴. Le narrateur chez Echenoz comme chez Gailly relève sciemment les tenants de ces manières d'agir et exhibe avec ironie leur origine cinématographique. Dans le même roman, à l'issue d'une fusillade que l'on dirait tirée d'une scène de film noir, le personnage d'Albin allume la radio et laisse tomber cette formule : « Quand la vie se met à ressembler au cinéma [...], il suffit de mettre la radio pour avoir la musique du film. »⁵ La réflexion est éloquente quant à l'entrée en force des logiques fictionnelles du cinéma à l'intérieur du monde supposé réel de la diégèse. L'authenticité des situations est un leurre : ces dernières doivent être comprises au second degré. De telles notations, qui abondent particulièrement dans l'œuvre d'Echenoz, révèlent plus profondément le désarroi qui affecte les personnages, face à cette crise du réel dont nous parlions plus haut. Ils sont plongés dans une sorte d'absurdité fondamentale, qui les rend incapables d'agir par eux-mêmes. Ces « automates » et ces « héros désorientés » trouvent alors dans le cinéma des outils provisoires pour répondre aux sollicitations du monde. Il demeure néanmoins que, passant par l'artifice et le stéréotype cinématographiques, ces comportements sont les signes d'un rapport inauthentique aux choses. Dans *Nous trois*, lorsque Lucie Blanche explique à Meyer les raisons de sa froideur

¹ Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, *op. cit.*, p. 151.

² *Ibid.*, p. 167.

³ Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Écran global*, *op. cit.*, p. 338.

⁴ « La fiction ne remplace plus le réel, c'est la réalité elle-même qui se fictionnalise à travers un dispositif scénique [...], qui pousse d'un cran la fiction en y intégrant le "réel" des personnages, qui crée une espèce d'incertitude quant à la réalité, doublée d'hyperréalité médiatique. » (*Ibid.*, p. 243).

⁵ Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, *op. cit.*, p. 86.

(le fait qu'il soit devenu par hasard le témoin encombrant du week-end adultère qu'elle avait prévu, à Marseille, avec son amant), ce dernier ressaisit la chose de manière synthétique, sous la forme d'un résumé de film hollywoodien à grand spectacle :

Je vois très bien le film, pense Meyer : *Enfer ou ciel, qu'importe*, une production très chère, vingt-cinq semaines de tournages, nombreux décors et foules de figurants, beaucoup d'effets spéciaux, son Dolby-stéréo, *starring* Lucie Blanche *as* Mercedes, *featuring* Lou Meyer dans le rôle du témoin gênant.

Si vous avez raté le début :

Redoutant que Charles-Henri apprenne ce voyage à Marseille, et comprenne aussitôt sa liaison avec Paul, Lucie ne voit en Lou Meyer qu'un spectateur compromettant de son aventure [...].

Au mess, un verre plus tard, ils se projetèrent la fin d'*Enfer ou ciel, qu'importe* : Lucie apprend la mort de Paul dans le tremblement de terre. Beaux plans, très expressifs, de douleur muette dans le métro aérien. Mais la vie continue, Lucie reprend ses travaux, rompt avec Charles-Henri, se prépare au vol orbital. Paul pleuré, bientôt oublié, Lucie se croit à l'abri de son passé jusqu'à ce qu'elle retombe sur Lou dans la deuxième scène d'ascenseur. Vous connaissez la suite.¹

Comme le fait remarquer Christine Jérusalem, Meyer reprend *a priori* fidèlement la trame du récit, mais procède à une « américanisation » de l'ensemble – qui commence par son propre nom (« Louis » devenant « Lou »)² – qui insiste sur l'artificialité de l'ensemble. Les notations techniques, couplées à l'ironie des lieux communs employés (les formules toutes faites : « la vie continue », « douleur muette », « se croit à l'abri de son passé »), transforment le récit initial en une construction élaborée et stéréotypée. L'histoire de Louis et de Mercedes/Lucie se voit déprise de son originalité, au profit de son reflet hypertrophié (hollywoodien) et, surtout, schématique. Si le texte procède à cette mise en fiction ironisée, c'est pour mettre à distance le récit, en neutraliser la charge romanesque, et pour en souligner au final l'aspect conventionnel. Le coup est double : la narration spectacularise la diégèse, mais dans le même temps dénonce les ficelles de ce spectacle à gros effets. Il s'agit de « ne pas donner l'illusion du réel, mais l'illusion de sa transposition préalable dans un système de représentation iconique »³ – c'est-à-dire d'organiser une figuration du monde qui en exhibe l'artificialité, qui en relève les codes et les stéréotypes.

Dans une filiation en partie échenozienne, *Les Atomiques* d'Éric Laurent est un roman qui semble sans cesse pointer la défaite du réel derrière ses simulacres, qu'il s'agisse des décors comme des individus que l'on y croise. Cela n'est pas un hasard, par

¹ Jean Echenoz, *Nous trois*, *op. cit.*, p. 183-184.

² Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, *op. cit.*, p. 89.

³ Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, *op. cit.*, p. 15.

exemple, si une partie du récit se déroule à Las Vegas, parangon de l'artifice et symbole d'une architecture fondée sur la copie :

Le Strip (officiellement le Las Vegas Boulevard South) commence à Sahara Avenue et s'étend jusqu'au sud, à proximité de l'aéroport. Ne le ratez surtout pas : c'est un vrai décor de cinéma qui resplendit de mille couleurs, surtout la nuit. Vous y découvrirez, construits à quelques mètres les uns des autres, les colonnades du Caesar's Palace, le chapiteau géant du Circus-Circus, la pagode bleue de l'Impérial Palace, le bateau à aubes du Holiday Inn, le château médiéval de l'Excalibur, la pyramide du Louxor [...]. Le Strip vous semblera infini ; c'est que la nuit elle-même reflète une perspective de néons jusqu'aux confins du regard ; elle n'est plus qu'un fond neutre, fissuré de faisceaux, de rayons et de cercles [...].¹

Comble du simulacre, le Strip réunit, au mépris de toute harmonie architecturale, spatiale ou historique, des bâtiments d'inspirations multiples, faisant s'entrechoquer l'Égypte ancienne avec la Chine, un Moyen Âge de pacotille avec l'Antiquité gréco-latine. Le boulevard ressemble ainsi à ces studios de l'âge d'or hollywoodien, qui abritaient simultanément plusieurs tournages différents : péplums, films en costume, etc. La référence au décor de cinéma est plus qu'une simple comparaison : elle vient précisément dire la nature même de l'ensemble, qui n'est justement qu'un sorte de décor géant et fixe, simulacre pérenne et institutionnalisé. La différence entre un décor de cinéma au sens strict et Las Vegas réside dans le fait que le premier a une fonctionnalité provisoire, alors que la seconde est un artifice définitif et autosuffisant : il n'y a pas de véritables murs derrière les reproductions, rien n'advient au-delà des apparences. Las Vegas est un gigantesque reflet qui ne renvoie finalement qu'à lui-même. L'espace réel, ici présent à travers la « nuit », est réduit à l'état de « fond neutre », dont la seule fonction est de mettre en avant, par contraste, ce décor irréel : ultime inversion, ultime paradoxe. Tout comme la plupart des décors, les personnages du roman sont pris dans une logique d'artificialisation, décrite par le biais du motif cinématographique. Atom Pexoto comprend que ses aventures relevaient de la mise en scène notamment lorsqu'il découvre que les différentes figures qu'il a croisées tout au long du récit étaient en fait, pour la plupart, des comédiens issus d'une même agence artistique :

Pexoto ouvrit de lourds tiroirs à glissière, desquels pendaient des chemises contenant des books reliant des photographies sous plastique de postulants à la gloire, [...] placés bien souvent dans des pastiches de films célèbres, James Dean dans *Rebel without a cause*, de Nicholas Ray (tiens le type de la Ford !), Lana Turner dans *The Postman always rings twice* de Tay Garnett (Suzy ça alors !), Rita Hayworth dans *Gilda*, de Charles Vidor (non ce n'est pas vrai l'hôtesse de l'air aussi ?). Une jolie brune s'était inspirée du personnage de Vivian

¹ Éric Laurent, *Les Atomiques*, op. cit., p. 87-88. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Las Vegas est l'un des exemples pris par Gilles Lipovetsky et Jean Serroy dans leur analyse de la cinématographisation de nos environnements, en tant que « création totalement irréaliste, surgie en plein désert », présentant « des décors de carton pâte » et « align[ant] tout l'imaginaire hollywoodien » (*L'Écran global*, op. cit., p. 339).

Sternwood, qu'interprète Lauren Bacall dans *The Big Sleep*, d'Howard Hawks – Pexoto identifia la jeune femme qu'il avait suivie au sortir de la Bibliothèque nationale [...].¹

La plupart des personnages s'avançaient masqués, interprétant chacun leur rôle à l'intérieur d'une sorte de film global, dont Pexoto a été le protagoniste malgré lui, croyant à la réalité de ce qui lui arrivait et des personnes qu'il rencontrait. Cette scène de prise de conscience, qui se déroule symboliquement dans une agence de comédiens, par le truchement de photographies « posées », mine de l'intérieur ce pilier romanesque qu'est le personnage : contrairement à la conception traditionnelle de ce dernier, ces différentes silhouettes sont dépourvues de toute intériorité et de toute singularité propre – qu'elle soit psychologique, sociale ou même physique. Le simulacre est en effet redoublé dans cet extrait : chaque acteur, qui jouait déjà un rôle dans le récit, copie sur ses photographies de présentation le rôle d'un acteur célèbre dans un film célèbre, ajuste son propre corps et son visage sur des corps et des visages précédemment cinématographiés. C'est dire que ces personnages ne sont rien hors des apparences qu'on leur demande d'investir, pures surfaces labiles, condamnées à l'imitation infinie – et ce jusqu'à imiter d'autres acteurs interprétant d'autres rôles ! Les identités réelles laissent définitivement la place à d'insaisissables reflets cinématographiques. Sous une modalité moins farcesque, on retrouve chez Camille Laurens les mêmes dédoublements entre les personnages de la diégèse et leur propension à se croire dans un film et à interpréter un rôle. En faisant le récit d'un tournage, *L'Avenir* favorise *de facto* de telles situations. Le barman de l'hôtel où se déroule l'action, Adi, est sans cesse présenté comme un acteur ; ses gestes et ses paroles sont marqués par une légère emphase, davantage destinée à une sorte de tiers observateur invisible (une caméra, un public) qu'à Laurence, son interlocutrice, qui est aussi la narratrice amusée et ironique de ce jeu :

Il a contemplé la piscine, les palmiers, les pailles dans les verres, les sodas, les serviettes-éponges tout en caressant pensivement son aisselle auréolée de sueur, a levé la tête vers le soleil comme pour en vérifier l'éclairage avant de déclarer en regardant la caméra bien en face : « Si vous voulez mon avis, elle a plutôt le feu quelque part – et je m'y connais » (sa spécialité, les femmes).

Je l'ai laissé peaufiner son gros plan [...].²

Adi interprète ici une scène de révélation, qu'il juge capitale. Mais la narratrice souligne le contraste entre son application à créer des effets, comme le ferait un piètre acteur dans un mauvais film, et le contexte trivial dans lequel cette « scène » a lieu : les coups d'œil aux pailles et aux serviettes, la référence à sa sueur, etc. La réplique elle-même

¹ Éric Laurent, *Les Atomiques*, *op. cit.*, p. 162-163.

² Camille Laurens, *L'Avenir*, *op. cit.*, p. 19.

se signale par sa vulgarité et ses lieux communs. Laurence ne manque pas d'ironiser par la suite sur cette médiocre performance. Le barman revient dans le champ dans la seconde partie du roman, lorsqu'il est arrêté par la police en tant que complice d'un trafic de drogue et d'un réseau pédophile. Adi continue à jouer pendant cette arrestation, alors qu'elle est bien réelle :

[...] il se laisse appréhender sans résistance, le sourire aux lèvres, comme si toute cette course poursuite n'avait été qu'un artifice de mise en scène, comme s'il savait que l'un des baigneurs, étendu sous le palmier – un preneur de son italien [...] – a subrepticement enlevé le cache de la caméra la plus proche et immortalise du mieux qu'il peut, en faisant pivoter le trépied, le morceau de bravoure des troisièmes couteaux, dans l'espoir d'en vendre les images au plus offrant, si toutefois le boîtier est chargé.¹

Le barman n'arrive pas à se départir de son rôle, comme si sa véritable nature s'était définitivement perdue derrière l'image filmique qu'il veut renvoyer aux autres. L'ironie ultime du récit réside ici dans le fait que la scène a peut-être été enregistrée par une véritable caméra : dérisoire victoire d'un personnage secondaire qui recherchait sans cesse la lumière des projecteurs. Au-delà de l'aspect comique de ces deux scènes, le récit indique dès son seuil (le premier extrait se situe dans le tout premier chapitre), et fréquemment par la suite, que les rapports entre le naturel, l'original, et le joué, le simulé, sont parmi les principaux questionnements de *L'Avenir*. Au tout début du roman, la narratrice avait fait rapidement référence au « garçon de café » de Jean-Paul Sartre², qui surjoue son rôle de garçon de café, exemple célèbre de l'inauthenticité à soi-même et de la difficulté à se déprendre de nos masques sociaux. Adi apparaît comme une relecture triviale du personnage sartrien, favorisée par la similarité professionnelle des deux figures. L'originalité réside dans le fait que cette thématique est aujourd'hui envisagée par le biais du cinéma. Il ne faut pas y voir une simple modernisation de la traditionnelle métaphore théâtrale (le rôle, le masque), mais plus encore la prise de conscience par plusieurs écrivains que l'envahissement des images enregistrées – fort différentes de celles, directes, créées par la représentation théâtrale – a radicalisé et systématisé une mutation de nos comportements. Par le biais de l'écranisation généralisée qui valorise l'apparence et la surface, le monde est devenu un objet presque totalement filmé ou filmable, dont nous devenons, en bonne logique, les acteurs. Cette « *cinématographisation* croissante de soi et

¹ *Ibid.*, p. 138-139. Quelques pages plus loin, la narratrice ajoute : « Adi sert à la fois de diversion et de bouc émissaire – un rôle ingrat, somme toute, dans un scénario joué d'avance, et qui ne prévoit pas de *happy end*. On ne choisit pas toujours sa partie, Adi, mais je tiens à te le dire, tu es très photogénique, tu passes vraiment très bien. » (*Ibid.*, p. 156).

² *Ibid.*, p. 15.

du rapport au monde »¹ renverrait plus profondément à ce qu'Anne Barrère et Danilo Martuccelli ont nommé les « caméras imaginaires » dans leur récent ouvrage *Le Roman comme laboratoire*. Reprenant les analyses du sociologue Georges Herbert Mead, les deux auteurs avancent l'hypothèse selon laquelle nous régulons nos actions en fonction du regard d'autrui, qui joue un rôle de truchement. Or, depuis l'invention et l'expansion du cinéma, ce « tiers » observateur prend la forme de caméras imaginaires qui capteraient notre image, notre position dans l'espace, nos attitudes et nos actions. L'individu contemporain imagine certains aspects de son quotidien comme filmés, c'est-à-dire placés sous le regard de cet autrui, en l'occurrence un autre qui nous saisit de l'extérieur pour, ensuite, nous renvoyer notre propre image – Georges Palet dans *L'Incident* ou Adi le barman dans *L'Avenir* se présentant comme des exemples parmi de nombreux autres d'un tel « être-au-monde » cinématographié. Nous intériorisons dans certaines situations, de façon plus ou moins consciente, la présence de caméras qui nous mettent dans la double position d'acteur et de spectateur :

[...] les *caméras imaginaires* décrivent un dispositif particulier de perception de soi et des situations qui souligne d'une part l'augmentation de la sensibilité des individus envers les gestes ou les implicites des interactions (grâce, justement, aux zooms et gros plans qu'un regard-caméra est susceptible de porter) et d'autre part, la généralisation d'un mode de mise en regard du monde qui complexifie ses multiples mises en intrigue.²

Or, selon Anne Barrère et Danilo Martuccelli, la littérature contemporaine française convoque de façon croissante la visualité cinématographique afin de rendre compte de cette évolution dans la représentation de notre propre rapport au monde. Loin de n'être qu'un procédé formel qui met en crise le récit littéraire, la technique cinématographique révèle un être-au-monde spécifique. En effet, que ce soit chez Camille Laurens, Éric Laurrent ou Jean Echenoz, nous nous apercevons que les textes contemporains considèrent le cinéma comme une structure capitale qui organise les manières d'être et les modalités de nos comportements. Les écrivains décrivent cette :

[...] *vision écranique du monde* faite de la combinaison du grand spectacle, des célébrités et du divertissement. L'individu des sociétés hypermodernes en vient à regarder le monde comme si c'était du cinéma, celui-ci constituant les lunettes inconscientes par lesquelles il voit la réalité où il vit. Le cinéma est devenu formateur d'un regard global porté sur les sphères les plus diverses de la vie contemporaine.³

¹ Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Écran global*, op. cit., p. 301.

² Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *Le Roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Le regard sociologique », 2009, p. 321.

³ Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Écran global*, op. cit., p. 29.

Pour retranscrire cette nouvelle formation du regard, les auteurs accueillent dans leur propre écriture un ensemble de schèmes opératoires d'origine cinématographique. Ceux-ci viennent alors figurer textuellement de telles catégories de perception, ce qui les met *de facto* à distance, les explicite et les réfléchit dans le langage. Ce travail littéraire de mise en mots de la vision écranique a précisément pour but d'en dévoiler les rouages et d'en décrire les implications à travers la fiction romanesque.

2. Confusions et trompe-l'œil

L'artificialisation-artificialisation précédemment décrite a une conséquence évidente : elle opère une série de brouillages entre le réel et les figurations filmiques. Dans un monde en voie d'écranisation continue, le risque d'illusion est permanent. Walter Benjamin le pressentait déjà dans les années 1930 : la disparition de l'aura de l'œuvre d'art, entraînée par sa reproductibilité et sa perte d'unicité, ouvrait la porte, selon lui, à un régime globalisé des images : « Dépouillée de ce qu'y ajoutent les appareils, la réalité est ici la plus artificielle que l'on puisse imaginer et, au pays de la technique, le spectacle de la réalité immédiate s'est transformé en fleur bleue introuvable. »¹ Modèles et simulacres menacent de se substituer complètement et définitivement au réel référentiel². Jeanne-Marie Clerc voit dans ce nouveau régime visuel et représentatif l'une des mutations les plus remarquables de nos sociétés depuis les lendemains de la Seconde Guerre mondiale :

[...] les technologies iconiques, en un demi-siècle, ont imprégné les mentalités au point que la réalité ne se livre plus à elles que sous l'aspect ambigu d'images, et par le truchement d'un univers généralisé du double. [...] C'est l'image qui fait basculer les frontières entre réalité et illusion au point que toute prise sur le réel s'avère impossible, les mots comme les images étant pénétrés de ce mélange équivoque d'éléments disant le réel et d'autres l'illusion, dont il est devenu impossible de discerner les limites.³

L'ambiguïté généralisée de nos représentations s'étendrait jusqu'au langage lui-même. Néanmoins, si cet aspect du soupçon était fortement ressenti par les avant-gardes littéraires des années 1960-1970, la période contemporaine semble avoir rendu au langage une partie de sa pertinence face aux images potentiellement trompeuses. En effet, en mettant en scène les simulacres d'origine cinématographique qui nous entourent et dans

¹ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 52-53.

² Jean Baudrillard a souvent analysé, sur un plan général, ces phénomènes et les a résumés par d'éloquentes formules : « L'ère de la simulation s'ouvre par une liquidation de tous les référentiels – pire : par leur résurrection artificielle. » (*Simulacres et simulation*, op. cit., p. 11).

³ Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, op. cit., p. 350.

lesquels nous évoluons, la littérature contemporaine met l'accent sur la confusion qui nous guette : confusion entre le réel et ses images, entre le monde et ses doubles, entre l'objet et sa version écranique. Comme le rappelle Sjeff Houppermans au sujet de l'œuvre d'Echenoz, « l'altérité essentielle du caractère écrit [des techniques cinématographiques], perm[et] justement d'exhiber les pièges et illusions de l'image, de la démonter et de l'articuler doublement. »¹ Là où le Nouveau Roman entraînait irrémédiablement le langage lui-même dans la spirale déréalisante de ses jeux représentationnels complexes, la littérature contemporaine fait le choix de stratégies scripturales plus discrètes, qui reposent précisément sur le pouvoir en partie sauvegardé des mots : ironie, jeux énonciatifs, comparaisons, métaphores, etc.

La problématique de la confusion entre le réel et ses représentations filmiques, concrètes comme imaginées, est récurrente dans l'œuvre de Tanguy Viel, et ce dès son premier roman. En incendiant le *Black Note*, la maison dans laquelle ils s'étaient installés – incendie qui conduit à la mort de Paul –, Georges, Christian et le narrateur se sont crus dans un film – avec le sentiment que tout s'y jouait « pour de faux ». Cette logique folle, biaisée par des schémas cinématographiques, ne s'accordait en rien avec la réalité, comme en témoigne par exemple le geste insensé de jeter dans la mer les restes calcinés de Paul :

[...] n'y allons pas, c'est un truc de fou, c'est interdit de jeter un homme dans l'eau, même mort, même en cendres. Paul n'aurait jamais voulu ça. C'est une idée de Georges, cela, pour faire comme dans un film, mais le cinéma pour Georges c'était fini, il avait juré que c'était fini, alors il n'aurait pas dû [...]. Mais là, c'était la vie réelle.²

Le roman dans son entier narre le basculement collectif dans une folie, qui s'avère finalement meurtrière. Le cinéma n'est pas étranger à cette chute, dans la mesure où il a été constitué en modèle – notamment par le personnage de Georges, qui préférait les films à la vie, et qui en conséquence a endossé le masque et le comportement d'un personnage de film noir : « tuer un homme, c'est lui prendre tout ce qu'il a et tout ce qu'il aura jamais. Il disait ça comme dans un film, Georges [...] »³ Depuis sa cellule de la clinique psychiatrique, le narrateur revient *a posteriori* sur cette erreur fondamentale du groupe : s'être cru dans une fiction cinématographique, avoir joué des rôles, sans en mesurer les conséquences : « J'ai écouté malgré moi quand il a chanté le Dies Irae, Georges s'est mis à

¹ Sjeff Houppermans, « Les Grandes Blondes parmi les noirs – Jean Echenoz », in Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2, états du roman contemporain*, Actes du colloque de Calaceite de juillet 1996, Paris – Caen, Lettres modernes Minard, 1999, p. 34.

² Tanguy Viel, *Le Black Note*, *op. cit.*, p. 77-78.

³ *Ibid.*, p. 67.

chanter le Dies Irae, comme dans un film, il a disjoncté lui aussi [...]. »¹ Il fait l'analyse d'une rupture entre le réel et la représentation aberrante qu'ils s'en faisaient. L'expression récurrente « comme dans un film » souligne le rapport au monde duel qui s'opérait alors sur cette île, et qui a atteint son climax lors du meurtre. Le narrateur en fait le reproche à Georges : « Je raconterai ce qui nous a pris d'en finir avec lui, et ce qui t'a pris de vouloir aller plus loin dans l'erreur, à ne pas savoir t'arrêter, à croire qu'un film pareil ça devait faire une fresque dans nos souvenirs, alors il fallait du solide en matière de péripéties. »² Le meurtre est ici significativement qualifié de « film », par une métaphore *in absentia* qui vaut presque substitution ontologique véritable, afin de souligner le dévoiement du rapport au monde qui avait présidé à son accomplissement. Les ingrédients traditionnels de la fiction narrative (« péripéties ») sont intervenus dans la conduite réelle des personnages, métamorphosant le meurtre en scène forte de récit filmique. Le narrateur va plus loin en insistant sur l'obsession scopique de Georges lors de la sortie en mer pour aller jeter les restes de Paul :

[...] la cérémonie, c'est son œuvre à lui, avec son dérangement à lui. Il lui manquait une caméra, vois-tu, pour faire des travellings sur les bougies au vent, et faire des zooms sur nos visages, sur la boîte en fer, la prendre du dessus quand elle plongeait, quand les vagues ont failli nous tuer. Même ta chute sur le pont, dans son regard j'ai vu qu'il voulait te filmer, j'ai vu qu'il a regretté comme jamais d'être les mains vides sans caméra.³

Le regard de Georges est en proie à la folie dans la mesure où il ne voit pas la réalité de la situation, mais plutôt la mise en scène (la « cérémonie ») qu'il en fait et qu'il aimerait en faire. Son regard est brouillé par la représentation cinématographique à laquelle il croit assister et, bien plus, qu'il croit élaborer. L'extrait souligne en permanence une disjonction des points de vue : ceux d'Elvin et du narrateur d'une part, celui de Georges d'autre part ; les phrases mettent l'accent sur le choc entre la réalité (la chute d'Elvin, les vagues, dangereuses, l'émotion, l'immersion des restes de Paul) et ce que Georges veut en faire (travellings, zooms, gros plans). Comme nous avons pu l'esquisser précédemment, nous retrouverons dans *L'Absolue perfection du crime* et *Insoupçonnable* une confusion similaire ; le déroulement parfait et continu des narrations filmiques, qui servent de modèles aux personnages, se heurte à une réalité complexe qui ne peut s'y conformer : l'échec du braquage du casino comme celui de la demande de rançon viennent en partie de cette superposition pernicieuse. Les protagonistes croient pouvoir vivre comme dans une fiction cinématographique, avec les mêmes schémas et les mêmes situations ; ils font alors

¹ *Ibid.*, p. 119.

² *Ibid.*, p. 90.

³ *Ibid.*, p. 96-97.

cruellement le constat d'une inadéquation entre cette vie rêvée et les événements qui les touchent. Tanguy Viel voit ses personnages comme des « cerveaux hypertrophiés, abstraits », parce qu'ils « ont du mal précisément à saisir la réalité qui les entoure : ils ont du mal à avoir l'œil omniscient de la caméra. »¹ Une fois encore, le dispositif monologique de *Cinéma* radicalise ce que les autres romans de Viel narrativisent : le narrateur confond totalement son propre monde et celui, fictionnel, de *Sleuth*. Il est convaincu des connexions profondes et intimes entre les deux régimes de réalité, allant jusqu'à gommer les nécessaires précautions méthodologiques que son discours – qui se veut à sa façon savant – devrait avancer : « Et Andrew a beau faire croire que c'est le but de leur rencontre, personne n'est dupe, ni Milo, ni moi, ni personne. »² Par le biais de la syntaxe, les réactions du personnage et du narrateur-spectateur sont mises strictement sur le même plan, en dépit de leur impossible coprésence. Le monologue ne différencie pas son monde de celui créé par la diégèse filmique : « [...] entre Andrew et Milo, Andrew et Doppler, Milo et Doppler, Andrew et moi, Milo et moi, ça fusionne [...]. »³ Le mécanisme classique de l'identification au cinéma présuppose toujours, chez le spectateur, le maintien d'un recul et d'une résistance à la fiction, fût-elle minime. Au contraire, face à *Sleuth*, le narrateur ne parvient pas à se dissocier des personnages et du récit. Conscient de cette aberration ontologique, il maintient pourtant, par désir comme par impossibilité de faire autrement, sa confusion, comme on peut le lire au cours de l'une de ses réflexions sur les deux acteurs du film :

Mais je ne devrais pas parler d'eux comme ça, et je ne dois pas les confondre avec leurs personnages, c'est une question de déontologie, laisser à chacun sa vie à côté du film, je devrais, mais c'est impossible, parce que moi-même je n'ai pas de vie à côté du film, je suis un homme mort sans *Sleuth* [...].⁴

Plus que d'une confusion, c'est d'une substitution du monde réel par le monde filmique dont il faudrait parler. Si le cinéma offrait des grilles de compréhension et d'action (erronées) aux personnages du *Black Note*, de *L'Absolue perfection du crime* et de *Insoupçonnable*, il devient ici le seul « lieu » habitable et concevable pour le narrateur : « [Milo et Andrew] sont toujours là pour moi, ils vivent autour de moi, et de les voir partout, de les reconnaître dans la rue, ils ressemblent à tout le monde aussi. »⁵ Le film devient l'unique réalité du narrateur : le monologue de *Cinéma* est le produit de cette

¹ « Tanguy Viel. *Cinéma, cinéma*. Entretien avec Pascale Cassagnau », *entr. cit.*, p. 165.

² Tanguy Viel, *Cinéma*, *op. cit.*, p. 34.

³ *Ibid.*, p. 85.

⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁵ *Ibid.*, p. 79.

emprise. Loin d'être une exception ou une anomalie parmi les quatre premiers textes de Tanguy Viel, ce roman se présente davantage comme la version radicale – donnée sous la forme d'un dispositif qui exacerbe sa portée théorique – d'un questionnement à l'œuvre dans les trois autres : celui de la douloureuse confrontation entre le réel et la fiction, pour l'essentiel cinématographique, et du désir déçu qui l'accompagne.

Si certains textes contemporains mettent en scène ces phénomènes de confusion et de substitution à travers leurs personnages, d'autres tentent de piéger les lecteurs eux-mêmes. À ce titre, l'un des procédés les plus éloquents quant à l'indistinction entre le monde et ses avatars est celui du trompe-l'œil narratif. Dans sa version figurative originale, et comme son nom même l'indique, le trompe-l'œil a pour but de troubler le regard, de le faire vaciller et de lui faire faire fausse route, en donnant pour réel ce qui n'est, en fait, que représentation. Le trompe-l'œil est une fausse piste, qui nous piège dans notre intérêt pour les apparences – murs et façades en sont ainsi les supports principaux, en tant que surfaces qui ne se donnent pas comme telles. Bien que le procédé se rapporte majoritairement aux arts picturaux (fresques, dessins, murs peints, etc.), nous verrions volontiers dans le cinéma un immense procédé de trompe-l'œil : qu'est-il sinon un écran qui cherche à faire oublier sa nature d'écran, par la diversion d'une projection d'images sans matérialité ? Réclamant le concours de l'œil tout en le bernant (avec son assentiment !), il repose dans son principe technique même sur l'illusion et a pour but de nous faire croire à la réalité de ce qu'il nous montre. Quelques romans contemporains procèdent à des jeux narratifs en ce sens, en surprenant à dessein leur lecteur : faisant mine de faire le récit d'une action, la narration dévoile *in fine* qu'elle faisait la description d'un film. La narration trompe l'œil « intérieur » du lecteur, en camouflant la réalité des différents niveaux de représentation au sein de la diégèse. Nous avons déjà évoqué les incipits du *Méridien de Greenwich* et des *Atomiques* qui jouaient d'un tel effet de surprise. Jean Echenoz réitère ce geste, à deux reprises, dans *Cherokee* ; le premier passage est l'amorce du quatrième chapitre :

Voici donc Fred. Fred est assis. Sous ses yeux, deux hommes torturent sauvagement un troisième homme, le dépècent et plongent ses restes dans une baignoire pleine d'acide. C'est l'esprit de lucre qui guide leur bras. Ils seront punis. Autour de Fred, assis comme lui dans l'ombre, quelques spectateurs ricanent, d'autres se bouchent les yeux. Fred ne manifeste aucune réaction, il n'est pas très attentif à ce qui se passe, il paraît soucieux, il pense à autre chose. Le voilà qui se lève, il quitte la salle alors qu'il reste trois bons quarts d'heure de projection.¹

¹ Jean Echenoz, *Cherokee*, *op. cit.*, p. 22.

Les trois premières phrases maintiennent une ambiguïté narrative : la scène de torture décrite se déroule-t-elle directement sous les yeux des Fred ? L'absence de référence à un « écran » ou à une « image », ainsi que l'utilisation du présent de l'indicatif laissent planer le doute. Ce n'est véritablement que lorsqu'est fait mention des autres spectateurs, « dans l'ombre » que le lecteur comprend que Fred assiste à un spectacle cinématographique, ce que le terme final de « projection » vient définitivement confirmer. Les actes insoutenables relèvent d'une mise en scène filmique (film noir ou film d'horreur) – ce qui explique d'ailleurs *a posteriori* l'absence de réaction de Fred : la vision directe de véritables actes de torture ne pourrait vraisemblablement pas laisser si insensible ce personnage. On note ici que la narration échenozienne, comme à son accoutumée, se fait joueuse avec son destinataire : si le personnage et le narrateur savent qu'il s'agit d'un film, le lecteur est volontairement – quoique provisoirement – berné par le second, qui suspend sa détermination : l'enchaînement retors entre le complément circonstanciel de lieu (« sous ses yeux ») et la proposition principale (« deux hommes torturent ») fait fi d'une logique descriptive réaliste, en gommant toute rupture entre la description du film et celle de Fred dans la salle de cinéma. Un exemple similaire inaugure le huitième chapitre, avec le même personnage :

Et revoici Fred. Il est encore assis. Sous ses yeux, un prognathe au visage pourpre renverse sur une table une femme rousse dont il arrache fébrilement les vêtements, puis il défait les siens à peine plus soigneusement. Sa virilité violette surgit, qu'il agite, puis sa semence dont il badigeonne sa partenaire. Tous deux soufflent et crient. Une porte grince, un autre homme paraît dans l'embrasure, déjà nu. Son corps est jaune et gras, son membre jaune et gros. Il approche et s'interpose. Voici que le prognathe et le jaunâtre entreprennent la femme rousse simultanément, par différents conduits, hurlant de bonheur avec disproportion.

La porte grince derechef. Apparaît une forte femme blonde harnachée de sous-vêtements compliqués d'un noir verdâtre, un fouet dans une main, un olisbos dans l'autre. Comme elle va s'emboîter dans le trio, Fred se lève et sort, veillant à ne frôler personne sur son passage pour ne pas laisser prise au moindre malentendu.¹

Si le lecteur est désormais moins à même d'être trompé, du fait de la répétition de la situation (« revoici », « encore assis »), la longueur plus importante de la scène décrite peut instiller à nouveau le doute. C'est plutôt l'ironisation qui détrompe finalement le lecteur, en affectant la relation de ces images pornographiques (personnages grotesques et réifiés, aspect mécanique, jeu de couleurs improbables, mais aussi présence incongrue d'un alexandrin blanc régulier, relevé par Christine Jérusalem², soutenu par un parallélisme et

¹ *Ibid.*, p. 54.

² Au sujet de cet extrait, Christine Jérusalem parle justement de « traitement carnavalesque » et de « travestissement burlesque » de la scène pornographique (*Jean Echenoz : géographies du vide, op. cit.*, p. 120). On remarque aussi les jeux d'allitérations et l'hyperbate (« Sa virilité violette surgit, qu'il agite. »).

un jeu de paronomases : « Son corps est jaune et gras, son membre jaune et gros. »). Dans cet extrait comme dans le précédent, subsiste, au-delà du simple jeu narratif, une confusion entre le monde et la représentation filmique. Ce que l'on pourrait nommer des « anacoluthes ontologiques » (« Comme elle va s'emboîter dans le trio, Fred se lève [...] ») aboutit à des effets de trouble, qui arasent les différences de nature entre réel et film. C'est la mécanique du trompe-l'œil que la narration recrée ici avec ses propres moyens. L'ambiguïté est d'autant plus grande que, comme on l'a vu, les personnages échenoziens se signalent souvent par leur comportement mécanisé, leur nature d'automates, et que certaines scènes *a priori* violentes ou intenses sont expédiées avec impassibilité ou ironie : entre le film pornographique et le film d'horreur visionnés par Fred et les divers meurtres du récit premier, la différence n'est finalement pas si grande. Comme l'écrit fort justement Bruno Blanckeman, on assiste à une « homogénéisation du réel et du virtuel », par laquelle Echenoz « établit un effet de mimétisme critique avec l'ère du simulacre. »¹ Le critique ajoute que, dans cette œuvre, « la notion même de réel ne se construit plus par une confrontations avec les données du sensible mais par sa préfiguration multivisuelle. Réalité, virtualité et fictionnalité sont des notions qui se recomposent par interaction. »² C'est parfois même le monde qui, paradoxalement, rattrape la fiction cinématographique, comme le souligne ce récit de tabassage tiré à nouveau de *Cherokee* :

Comme nous tous, Ripert avait vu au cinéma des hommes qui se battent, reçoivent des coups terribles, tombent, se relèvent aussitôt pour donner d'autres coups terribles à d'autres hommes qui tombent à leur tour, se relèvent et ça n'en finit pas. Ripert considérait tout cela comme de la frime, et que le moindre de ces coups, pour de vrai, aurait suffi à tuer qui que ce fût sur-le-champ. Pourtant il put se relever, se tourner, repérer la porte du bar et tituber vers elle, tout son corps penché en avant.³

Ripert croit pouvoir opérer une disjonction entre les films et la réalité, à travers le principe classique de la vraisemblance. Pourtant, la réalité elle-même vient infirmer son jugement, dans le sens d'une fictionnalisation toujours plus prononcée, dans laquelle l'in vraisemblable et le spectaculaire deviennent banals. C'est moins le film qui copie la réalité narrée que cette dernière qui se déréalise à travers le régime – usé – du spectaculaire.

Le contraste entre le déploiement massif de figures de style et l'obscénité de la chose décrite neutralise assez rapidement l'effet de trompe-l'œil.

¹ Bruno Blanckeman, « Jean Echenoz ou le roman comme ciné/cure », *art. cit.*, p. 176.

² Bruno Blanckeman, « En théorie, "Je m'en vais" », in Sidonie Loubry-Carette (dir.), Dossier « *Les Grandes blondes, Un an et Je m'en vais* de Jean Echenoz », *Roman 20-50*, n° 38, décembre 2004, p. 81.

³ Jean Echenoz, *Cherokee*, *op. cit.*, p. 49.

L'incipit de *Vies et mort d'un terroriste américain* de Camille de Toledo fonctionne également sur le principe du trompe-l'œil, l'ironisation narrative en moins, et cette fois sans l'entremise d'un personnage-spectateur. Alors que le lecteur croit être en présence d'un début classique de récit, dans lequel un enfant en fugue est pris en auto-stop par un homme taciturne, deux courtes indications qui se différencient typographiquement du corps de texte (en majuscules, au centre de la page) émergent. La première, « GOD SAVE AMERICA »¹, reste mystérieuse, dans la mesure où il est difficile d'établir un lien entre l'amorce du récit et cette prière formulaire traditionnelle. La seconde indication apporte un éclairage nouveau : « UN FILM DE PETER SAMEK »². L'incipit du récit se révèle être la description d'un début de film, les deux indications étant la transcription des cartons du générique inaugural. « God Save America » se comprend *a posteriori* comme le titre de l'œuvre cinématographique dont nous lisons la relation écrite. La narration a joué à nouveau sur un effet de surprise en forme de trompe-l'œil. Loin de n'être qu'un jeu gratuit, le procédé place le roman, dès son seuil, au cœur de la problématique de l'illusion et de l'artifice hyperréaliste. Le lecteur est en effet confronté à un récit dont il ne saisit jamais vraiment la nature : récit d'actions ou récit d'actions filmées, réalité ou mise en scène ? Cette indécision est un principe littéraire permanent, dont le cinéma est l'agent capital. Le narrateur affirme qu'« aucun signe ne peut plus aider [les spectateurs], le réel et l'irréel s'enlacent, se disputent, ils ont un corps à corps à quatre bras, on ne sait plus lequel engendre l'autre [...] »³ L'instance fictionnelle en vient même à prendre le dessus, dans la mesure où l'illusion n'est plus considérée comme telle mais devient un véritable principe organisateur. C'est le constat amer que fait, dans le roman, le cinéaste Peter Samek, en évoquant un autre personnage, Cheyenne, une sorte d'idéologue et d'imprécateur, qui en vient au terrorisme :

[...] j'ai vu progressivement les fictions s'émanciper, l'émotion qu'elles génèrent les humanise ; les frayeurs, les rires, les clameurs, les applaudissements les nourrissent.

Devenues de petites machines à vivre, elles mutent et prolifèrent : vous avez là toute la monstruosité de Cheyenne, un gamin pétri d'images et de sensations fausses [...].⁴

L'application du verbe « s'émanciper » pour parler des fictions iconiques indique un renversement logique propre au contemporain : ces dernières ne sont plus sous la tutelle de la réalité, elles n'en sont plus des émanations ni des suppléments –

¹ Camille de Toledo, *Vies et mort d'un terroriste américain*, *op. cit.*, p. 16.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 56.

⁴ *Ibid.*, p. 200.

copies/représentations forcément secondes ; au contraire, par leurs pouvoirs propres, leur capacité séductrice et leur hyperréalisme, elles instaurent un nouveau rapport de force et en viennent parfois à devenir le modèle sur lequel s'ajuste la réalité. Mais l'émancipation peut aller jusqu'à la suppression : tout comme l'enfant doit symboliquement « tuer le père », le simulacre perpètre le meurtre du réel, pour reprendre une expression de Jean Baudrillard. Lorsque règnent dorénavant « la déréalisation du monde, le triomphe du jeu, de l'image, du bruit »¹, le monde devient une « chose friable »² dans laquelle s'engouffrent les proliférations fictionnelles. La complexité du roman de Camille de Toledo, sa logique permanente du trompe-l'œil (film ou réalité, fiction ou documentaire, personne ou personnage) déroutent sciemment le lecteur afin de broser le portrait apocalyptique de notre ère du simulacre, dont le modèle cinématographique est l'un des principes actifs.

Les écrivains contemporains utilisent ainsi le motif cinématographique pour créer des trompe-l'œil narratifs qui problématisent les rapports entre fiction et réalité. Que ce soit par le biais de l'ironie, de la farce (Echenoz, Laurent), ou de la déstructuration de la narration (de Toledo), la mise en scène littéraire du trompe-l'œil met l'accent sur le vacillement de nos catégories de perception. Elle est une figuration de cette « anxiété ontologique »³ que nous ressentons face à l'expansion de la société du spectacle, qui nous fait évoluer dans des « univers préfictionnalisés[s] »⁴. Par son hyperréalisme, c'est-à-dire son « réalisme illusionniste »⁵, le cinéma s'impose comme la forme artistique privilégiée par les textes pour créer de tels effets figuratifs déstabilisants : le reflet écranique en vient parfois à se substituer au modèle original, voire à le précéder. Grâce au procédé du trompe-l'œil, la littérature contemporaine se fait l'observatrice ironique, désabusée ou imprécatrice de cette « précession des simulacres »⁶, comme le remarquait Jean Baudrillard. C'est sa réponse à l'hyperréalisme de nos environnements artialisés, qui procèdent à « une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire [à] une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire [...] »⁷

Dans le prolongement du trompe-l'œil littéraire, un degré supplémentaire de confusion entre le réel et ses simulacres cinématographiques est logiquement atteint à

¹ *Ibid.*, p. 292.

² *Ibid.*, p. 158.

³ Bruno Blanckeman, « Jean Echenoz ou le roman comme ciné/cure », *art. cit.*, p. 178.

⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁵ Article « Hyperréalisme », in Anne Goliot-Lété, Martine Joly, Thierry Lancien, Isabelle-Cécile Le Mée et Francis Vanoye, *Dictionnaire de l'image*, Paris, Vuibert, 2006, p. 175.

⁶ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 11.

travers ce que la narratologie a nommé la métalepse, qui provoque des vertiges figuratifs particulièrement virulents.

3. Métalepses

[...] elle le rattrapa rapidement. Le dépassa, puis, se retournant, elle se planta devant lui. Quand on sort du cinéma, rien ne vous étonne. N'importe quoi peut se produire. Ça ne vous surprend pas. Tout peut arriver avec le plus grand naturel. Le regard est encore au repos. Il la regarda longtemps, l'air de réfléchir, puis prononça tout fort, il y avait du bruit dans la rue, le vent chassait les voix : Vous m'aimez alors ? Tous deux ricanèrent.¹

Dans ce passage de *L'Incident* de Christian Gailly, Marguerite Muir vient attendre inopinément Georges Palet à la sortie d'un cinéma projetant un vieux film de guerre. Le geste est inattendu de la part du personnage féminin, qui avait précédemment congédié Georges. Or le texte insiste précisément sur l'absence de surprise chez celui-ci, pour qui cette apparition semble tout à fait normale. La narration explique cette étrangeté par le fait que Georges sorte à peine du cinéma et que le passage du film à la réalité extérieure soit progressif. L'esprit du spectateur n'a pas totalement abandonné le monde fictionnel dans lequel il a été immergé de façon continue ; pour quelques instants encore, il applique à la réalité le régime de la fiction cinématographique, dans laquelle l'extraordinaire, l'intense, l'inattendu sont la règle. L'apparition de Marguerite se place donc pour Georges dans la continuité de l'imaginaire épiphanique du film qu'il vient de voir, elle en est un prolongement vraisemblable, suivant la logique fantasmatique de l'écran. Les deux niveaux de réalité, filmique et empirique, s'entrechoquent ; Marguerite est pour ainsi dire métamorphosée en personnage de cinéma – ce que, par ailleurs, son patronyme hérité du film de Joseph L. Mankiewicz, *The Ghost and Mrs Muir* (1947), favorise. Nous avancerons alors que ce court extrait repose sur un effet métaleptique.

La métalepse est une notion que Gérard Genette a installée au cœur de son système narratologique, dans *Figures III* principalement, avant d'y revenir dans un ouvrage récent qui lui est entièrement consacré². D'un point de vue narratif, la métalepse est une infraction (Genette parle de « transgression ») entre des niveaux diégétiques normalement distincts, lorsque, par exemple, un narrateur extradiégétique intervient dans l'univers diégétique, ou bien lorsqu'un personnage se met à s'adresser brusquement aux destinataires du récit que sont les lecteurs « réels ». John Pier et Jean-Marie Schaeffer parlent d'une

¹ Christian Gailly, *L'Incident*, op. cit., p. 162.

² Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 243-246 ; *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

« contamination » d'un niveau diégétique par un autre, alors que l'un comme l'autre sont en principe hétérogènes *a priori* et non miscibles. Littéralement « scandal[euse] »¹, la métalepse fait fi de cette bonne logique narrative en réalisant le « passage du narrateur ou du narrataire dans le domaine des personnages, ou inversement. »² Dans le domaine cinématographique, la notion trouve également une pertinence pour désigner les cas de figure où, face caméra, un personnage se met à s'adresser directement aux spectateurs (un procédé souvent employé par Woody Allen). À partir de cette définition narrative de la métalepse, plusieurs chercheurs et théoriciens ont voulu élargir son champ d'application, en évoquant notamment sa possible dimension ontologique : il y a métalepse lorsque des niveaux de réalité normalement étanches les uns par rapport aux autres se mettent à entrer en relation, par un mouvement transgressif. Les exemples les plus souvent fournis en guise d'illustration sont là encore cinématographiques : il s'agit de ces films dans lesquels un personnage franchit la barrière de l'écran (dans un rêve, un fantasme, selon une logique fantastique, etc.) et pénètre dans l'œuvre projetée, ou bien, inversement, lorsque c'est un personnage qui descend dans la salle. Pensons au matriciel *Sherlock Junior* de Buster Keaton (1924), dans lequel un projectionniste s'endort au cours d'une séance et rêve qu'il rentre dans le film qui se déroule. Plus près de nous, *La Rose pourpre du Caire* de Woody Allen (1985) et *Last Action Hero* de John McTiernan (1993) jouent sur le principe similaire du franchissement de l'écran.

L'intérêt de cette conception large de la métalepse réside dans le fait qu'elle interroge le processus de représentation³ et, plus généralement, notre capacité à distinguer ou superposer les différents régimes de sens qui nous environnent. Marie-Laure Ryan explicite cette fonction de la métalepse ontologique :

La métalepse ontologique est plus qu'un clin d'œil furtif qui perce les niveaux, c'est un passage logiquement interdit, une transgression qui permet l'interpénétration de deux domaines censés rester distincts. Cette opération remet radicalement en question la frontière entre l'imaginaire et le réel. On pourrait comparer la métalepse rhétorique à une

¹ Gérard Genette, *Métalepse*, *op. cit.*, p. 31.

² John Pier et Jean-Marie Schaeffer, « La métalepse, aujourd'hui », in John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepse. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, 2005, p. 11.

³ « Toutes ces violations du "pacte représentationnel" bouleversent, fût-ce sur un plan ludique, le cadre même de la représentation. Leurs effets peuvent en effet aller jusqu'à une déstabilisation du fonctionnement représentationnel comme tel, marqué par l'effondrement de la frontière qui sépare l'acte représentationnel de l'univers représenté. Dispositif expérimental qui explore les frontières de l'acte représentationnel, la métalepse nous en apprend du même coup beaucoup sur les conditions de fonctionnement normal de la représentation. » (*Ibid.*, p. 12).

excroissance bénigne qui ne s'infiltré pas dans les tissus voisins, et la métalepse ontologique à une croissance envahissante qui détruit la structure de ces tissus.¹

Aujourd'hui, la portée de la métalepse ne se limite pas à la création d'un effet fantastique. Elle est, plus profondément, l'un des moyens de la littérature actuelle² pour figurer l'ère des simulacres que l'on a évoquée et ses effets sur les sujets. En effet, en rapport avec ce qui nous retient ici, la métalepse peut mettre en scène les pouvoirs de la fiction cinématographique et ses débordements dans la réalité : on remarque ainsi la présence importante du motif cinématographique dans les actualisations de la métalepse ontologique que réalise la littérature contemporaine : la perméabilité aberrante entre le monde filmique et le monde réel est l'une des situations narratives les plus exploitées, eu égard à la ressemblance de façade entre la perception du flux cinématographique et celle de la réalité empirique.

Le narrateur d'*Entrée des fantômes* de Jean-Jacques Schuhl est sans cesse partagé entre réalité et fiction, ses véritables souvenirs se confondent avec des images de films et sa perception du monde bifurque constamment vers le fantasme et l'artifice. Pour exemplifier sa propre conduite, il convoque naturellement le film de Buster Keaton dont nous rappelions à l'instant le principe directeur :

Dans *Sherlock Junior*, Buster Keaton est projectionniste et s'endort dans la cabine et rêve : il descend dans la salle et, comme Alice à travers le miroir, il passe de l'autre côté de l'écran et entre dans le film, noir et blanc, muet, le monde des fantômes : mauvais garçons, beautés dangereuses, armes à feu... Moi aussi, dans la cabine d'ascenseur, je projetais. [...] Une fois de plus, sur ce qu'on nomme la réalité, je plaquais des souvenirs effilochés de fiction. Ma parole, c'est une maladie ! Mais tout aujourd'hui, dans la journée surtout, me semble si irréel, si malade, si fou... [...] Bref, j'étais dans un état intermédiaire.³

Cet « état intermédiaire » peut être qualifié de métaleptique, dans la mesure où il fait coexister réel et fiction, non dans un rapport d'enchâssement ou de subordination, mais au contraire en les superposant – l'infraction métaleptique supposant à la base une hiérarchie des « mondes décrits » qui va être bouleversée. Le schème de la projection figure cette translation d'un niveau de réalité à l'autre et l'hésitation qui en découle⁴.

¹ Marie-Laure Ryan, « Logique culturelle dans la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », in John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, op. cit., p. 207.

² Dans son étude sur l'écriture minimaliste des nouveaux auteurs de Minuit, Fieke Schoots relève l'importance actuelle de la notion de métalepse, dans la mesure elle constitue une « confusion transgressive » dans laquelle « la frontière entre réalité et fiction est transgressée à l'intérieur du récit : les personnages ont du mal à distinguer leur réalité du monde fictif sur lequel ils prennent exemple. » (« *Passer en douce à la douane* », op. cit., p. 80).

³ Jean-Jacques Schuhl, *Entrée des fantômes*, op. cit., p. 130-131.

⁴ Nous serons confrontés à un phénomène proche lorsque nous aborderons la question de la revenance spectrale du film, c'est-à-dire « l'épanchement » (pour reprendre un terme nervalien) de l'image du passé dans le présent de l'écriture.

Nous observons une confusion similaire chez le jeune protagoniste de *Pas le bon, pas le truand*. L'« idiot » projette fantasmatiquement des récits imagés, sur les murs de la vieille cabane dans laquelle ses camarades l'enferment. Si l'on parle de métalepse ici, c'est parce que l'idiot ne parvient pas à distinguer ce qui relève de son imagination pré-cinématographique et ce qui relève du réel : il est un intense fabulateur et un virtuel cinéaste, pour qui chaque détail du monde réel est le support pour une échappée fictionnelle. Le récit illustre brillamment cette confusion à l'occasion de la fin de la grande scène centrale, calquée sur celle du film de Sergio Leone. Le lecteur comprend rapidement qu'elle est une construction imaginaire de l'enfant. Alors que le texte novellise assez fidèlement le film original (le cruel assassinat de la famille par un inconnu qui s'est invité à leur table), le récit bifurque soudain : l'idiot, qui assistait imaginativement à la scène comme un spectateur assiste à une projection (posté dans un coin de la pièce et donc invraisemblablement invisible, puisque le tueur, dans la réalité, aurait remarqué sa présence depuis longtemps), décide d'intervenir dans son propre film mental – intervention bien sûr absente dans l'œuvre de Leone. Il sort de sa « cachette », interpelle et défie la brute qui commençait à s'éloigner après avoir accompli son terrible méfait. Il entre donc dans « le film », dont il n'était que le créateur-spectateur, et bouleverse la logique de séparation des mondes : « L'idiot quitte sa cachette, il avance, profanant la scène de crime qui l'absorbe dans son deuil, il entre dans le silence et ses rebuts, ses pulsations, son énormité, son trio de gisants. »¹ Le participe présent « profanant » traduit la dimension transgressive de la métalepse. Les seuils entre les différents régimes de réalité sont des frontières intangibles et presque sacrées ; l'idiot accomplit le geste tout à la fois inouï et offensant de les franchir. Comme Buster Keaton, il se transforme en un personnage de celluloid, pris dans l'image : « idiot photographique » ou « idiot plat »². Il entre alors en interaction avec la brute qui, de personnage fictionnel tenu irrémédiablement éloigné par la distance spectatorielle, devient un danger potentiel : « Il aurait mieux fait, suivant son habitude, de se rapatrier sur des visions muettes, images dans sa tête dépliées à l'infini durant des heures [...]. »³ L'idiot semble comprendre obscurément la portée de son geste :

Je suis dans une histoire qui n'est pas la mienne, se dit l'idiot, je suis en train de jouer la vie de quelqu'un et il ne le sait pas, je fais semblant, je n'y crois pas, je vais me réveiller tout sera comme avant. Mais cette histoire qui n'est pas la sienne le retient alors qu'il s'apprête

¹ Patrick Chatelier, *Pas le bon, pas le truand*, op. cit., p. 147.

² *Ibid.*, p. 157.

³ *Ibid.*, p. 159.

à dégainer, elle a besoin de lui, elle veut des protagonistes et le sang coulera, raconte-t-elle [...].¹

La logique de la fiction – narrative, résolutive – l’emporte sur la logique naturelle (le rêve qui prend fin). La transgression métalectique implique que l’on s’investisse jusqu’au bout dans le monde que l’on a rejoint. L’idiot s’est approprié une histoire qui ne le concernait pas (comme l’écrivain s’est approprié le film de Sergio Leone) et va la modifier (comme l’écrivain modifie le récit filmique). De manière invraisemblable, il terrasse la brute comme David terrasse Goliath, devient le héros qui a su venger la mort des Butler. Le dernier chapitre du roman met brusquement fin à cet investissement dans la fiction, avec la sortie de la cabane et les moqueries de ses camarades : « La porte s’ouvre et l’idiot titube hors de la cabane, stupéfié de découvrir Jill et Frank hilares tandis que John Junior ponctue gaiement d’un coup de marteau : le toit est fini. »² Néanmoins, l’idiot ne revient pas dans le cours normal des choses. Son esprit persiste dans la confusion des niveaux de réalité : il continue à « se faire son cinéma ». La dernière phrase montre que la métalepse se poursuit pour le protagoniste : « Il veut prévenir Jesse avant qu’il ne soit trop tard. » Jesse Butler est le camarade dont il a imaginé le meurtre de la famille par la brute. Plus qu’en la performativité de son imagination, l’enfant croit que celle-ci appartient à la vérité empirique. Il considère la fiction comme une preuve véritable et vérifiable dans le réel : monde factuel et monde possible se superposent encore dans son esprit, telle une illusion dont il n’arrive à se défaire. À travers la figure de cet idiot, *Pas le bon, pas le truand* se présente comme une réflexion sur le pouvoir d’entraînement des fictions et sur leur capacité à modifier nos perceptions. L’écrivain comme le lecteur sont également des « idiots », qui se racontent des histoires, les vivent, y participent, et espèrent secrètement y pénétrer pour en changer le cours. La différence réside dans la conscience que nous avons des frontières entre les mondes, quand l’idiot représente celui qui ne les perçoit pas. Patrick Chatelier a choisi significativement de développer cette réflexion sur la fiction à partir d’une matière cinématographique, qui est sans doute la forme artistique qui illustre le mieux la puissance immersive et illusionniste de l’art et la confusion qu’elle peut entraîner sur nos représentations. Dans son essai sur l’œuvre de Claude Simon, Pascal Mougin remarquait déjà que « le texte prend acte de la possibilité d’illusion référentielle provoquée par les images qu’il décrit. Donc la dénudation du procédé représentatif des arts plastiques n’est pas l’expression d’un anathème dirigé contre leurs vertus de représentation mais bien

¹ *Ibid.*, p. 165.

² *Ibid.*, p. 177.

plutôt un hommage à celles-ci. [...] La métalepse emblématise à la fois la possibilité du trompe-l'œil et l'épaisseur propre au matériau qui le produit. »¹ Bien que le cinéma y remplace les arts plastiques, cette remarque pourrait tout à fait s'appliquer au roman de Patrick Chatelier, qui examine sous un prisme ludique « l'illusion référentielle » que les images cinématographiques construisent et qui aboutit à de tels tours métaleptiques.

Une autre modalité de métalepse ontologique se fait jour dans la littérature contemporaine. Il s'agit des récits de rencontres entre un sujet du monde diégétique et un acteur ou une actrice – c'est-à-dire moins un autre sujet qu'une figure que l'on ne connaît que par le truchement de l'écran de cinéma. Dans *Métalepse*, Gérard Genette évoque un tel cas de figure, que Christine Montalbetti résume en ces termes :

[...] Genette relève un certain nombre d'expériences métaleptiques que tout un chacun peut faire dans le monde réel. Rencontrer Claudia Cardinale en faisant son marché en est une. Si une telle rencontre peut se décrypter en termes seulement réalistes, dans la subjectivité de celui qui aperçoit Claudia Cardinale fouler le sol de son univers quotidien tout se passe comme si, selon un mode fantastique, celle-ci était descendue de l'écran et des mondes filmiques auxquels elle semblait appartenir.²

La coprésence entre un individu ordinaire et un individu « iconisé » par le cinéma provoque un effet métaleptique, qui donne l'impression au premier d'avoir franchi un seuil. Celui ou celle qu'on ne pensait accessible que par le biais de médiations entre dans notre champ perceptif direct, et le bouleverse *de facto*, provoquant un « frisson métaleptique »³. Pensons à François Poirier, dans son récit autobiographique *Comme une apparition*. Il se décrit en admirateur absolu de l'actrice Delphine Seyrig et fantasme à plusieurs reprises une rencontre avec l'actrice : « Je l'ai vue, l'autre jour, au supermarché, à Nice. [...] DS m'a fait un signe, je le crois fermement, apparition amicale illuminant la banalité du jour. »⁴ Ces face-à-face, qui n'ont jamais eu lieu, sont néanmoins décrits comme des épiphanies miraculeuses : « Je l'attends depuis une dizaine de minutes au restaurant *L'Entre-Deux-Rives*, un endroit que j'aime bien, très calme, rue de Tournon. Je feins de lire (du Pessoa), mais je ne pense qu'à ce miracle : un déjeuner avec DS, moi avec ELLE, enfin. Elle surgit, soudain, comme une apparition [...]. »⁵ La rencontre

¹ Pascal Mougin, *L'Effet d'image*, *op. cit.*, p. 27.

² Christine Montalbetti, « Ce que fait la métalepse à la fiction », in Michel Braud, Béatrice Laville et Brigitte Louichon (éd.), *Les Enseignements de la fiction, Modernités* n° 23, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 119. Pour le passage original précis, voir Gérard Genette, *Métalepse*, *op. cit.*, p. 62-64.

³ *Ibid.*, p. 124.

⁴ François Poirier, *Comme une apparition*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 55-56. Il n'en reste pas moins que ces rencontres sont des illusions. En témoigne la réaction de François Poirier, entre envie, colère et jalousie, vis-à-vis de l'une de ses amies qui a réellement rencontré

fantasmagique est sans cesse décrite par la célèbre expression flaubertienne, qui va jusqu'à donner son titre au récit. Le terme d'apparition vient précisément dire ce frisson métaleptique : celui d'un événement bouleversant, dans la mesure où il est de l'ordre de l'inimaginable. Le désir du narrateur fait voler en éclats, le temps d'un instant, les cadres du réel : Delphine Seyrig, morte depuis près de vingt ans, lui apparaît magiquement ; la figure cinématographique fait une incroyable irruption dans le quotidien le plus trivial (le restaurant où le narrateur a ses habitudes, un supermarché) et provoque un différentiel d'intensité dans le cours du récit. Néanmoins, la rencontre avec la figure cinématographique n'est pas toujours un simple rêve ; elle peut devenir effective. C'est ainsi que, dans *La Tentation des armes à feu*, Patrick Deville organise une rencontre avec l'une des actrices françaises de *Topaz* d'Alfred Hitchcock, Claude Jade (qui fut par ailleurs l'une des brèves égéries de Truffaut), afin de mettre au jour ce qui le fascine tant dans ce film franco-américain. Il relate ainsi cet événement :

Il me semblait que rencontrer Claude Jade, afin qu'elle me confie des détails du tournage de *Topaz*, allait encore me rapprocher du film. Maintenant, être assis au bar en sa compagnie me donne un peu l'impression de jouer dans *La Rose pourpre du Caire* de Woody Allen. À ce moment du film où le poète égyptologue Glen Baxter s'interrompt dans son rôle, tourne la tête vers la salle de cinéma, où il a reconnu Mia Farrow, qui a déjà assisté plusieurs fois à la projection :

– Vous devez vraiment l'aimer beaucoup, ce film.

Puis il quitte l'écran en noir et blanc, et descend dans la salle en couleurs pour la prendre par la main.¹

Bien qu'elle ne soit pas vécue sous une modalité épiphanique, la rencontre avec Claude Jade n'en constitue pas moins une métalepse ontologique pour le narrateur. La référence au célèbre film de Woody Allen, qui est, avec celui de Keaton, le parangon de la métalepse au cinéma, le confirme. Le but recherché est de « [se] rapprocher du film » : cela signifie que, en dépit de la personnalité accessible de Claude Jade, le narrateur la considère avant tout à travers son image filmique ; elle est pour lui une passerelle qui le relierait à ce monde fictionnel dont il essaie de cerner les secrets et de comprendre les répercussions intimes. Cette rencontre constitue finalement une métalepse en deux temps : d'une part, elle est en elle-même l'intrusion troublante dans le réel d'une figure iconique ; d'autre part, réciproquement, le narrateur cherche par son biais à pénétrer dans le film d'Hitchcock. La scène repose sur la quête de ce mouvement complémentaire, par lequel le réel et la fiction filmique entreraient dans une véritable porosité, en dépit de leurs différences ontologiques.

l'actrice il y a plusieurs années de cela : « Pire encore, si j'ose dire : Marie-Pierre a vraiment déjeuné avec Delphine Seyrig. Calmons-nous. » (*Ibid.*, p. 112).

¹ Patrick Deville, *La Tentation des armes à feu*, op. cit., p. 107-108.

La Tentation des armes à feu décrit un univers où les individus éprouvent la contamination de leur environnement par les images. Nous ne sommes pas éloignés du processus d'artialisation, examiné précédemment, tel que le décrit Alain Roger : l'art modèle en permanence nos perceptions et nos actions. Plus largement, la métalepse est l'un des principes poétiques du récit de Deville, dans la mesure où le narrateur interroge les liens secrets entre diverses œuvres (un roman, une photographie, une chanson, un film) et son propre passé : quelles sont les profondes résonances (et non les simples similitudes et identifications) qui font que les unes et l'autre sont à ce point, en dépit de toute logique claire, consubstantiels ?

Mais l'exemple le plus troublant d'un tel cas de figure est celui, déjà évoqué, auquel nous assistons dans *Au piano* de Jean Echenoz. On se souvient que Max, passé de vie à trépas, rencontre dans l'étrange clinique-purgatoire où il se retrouve Doris Day et Dean Martin, deux comédiens dont il appréciait tant les films, et qui sont ici son infirmière et son valet de chambre. Ces figures admirées prennent le statut de véritables personnages du récit. Sous le coup de la surprise due à ce « frisson métaleptique » évoqué précédemment, Max est incrédule dans un premier temps. Il n'arrive pas à croire ce qu'il voit : ces rencontres directes sont aussi inattendues que choquantes (« Dean Martin à l'évidence, Dean Martin bien sûr, c'était non moins indiscutable qu'assez intimidant car Dean Martin, quand même. »¹). Au sein d'un roman qui joue, suivant une logique proche du fantastique, sur la coprésence des niveaux d'existence (le vivant, le « *post-mortem* », le fantomatique), Max se trouve confronté à des icônes cinématographiques qui n'existaient pour lui – comme pour le lecteur – qu'à travers la médiatisation des écrans. Face à un Dean Martin réticent à avouer son identité, Max s'écrie : « [...] je suis sûr que c'est vous. Je vous connais, je vous ai vu souvent au cinéma, je vous ai encore revu à la télé il n'y a pas plus d'un mois dans un film de Tashlin. J'ai même eu des disques de vous. »² Dans cet univers de reflets, de morts-vivants et de spectres, les deux stars de cinéma s'imposent comme des personnages privilégiés, dans la mesure où, pour le commun des mortels, elles ne tirent leur existence que des images qui les doublent. Cette étonnante rencontre métaleptique va symboliquement jusqu'à l'union sexuelle, puisque Max connaîtra une « Nuit d'amour avec Doris Day »³. Mais il est significatif que le récit traite celle-ci de façon elliptique : la relation sexuelle n'est pas décrite ; ce qu'on en sait provient seulement

¹ Jean Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 125.

² *Ibid.*, p. 129.

³ Cette laconique expression constitue la seule matière du dix-huitième chapitre du roman (*ibid.*, p. 144).

du « film de sa nuit » que Max « se reproj[ette] »¹ le lendemain, après s'être réveillé seul dans son lit. Ce moment demeure symboliquement de l'ordre de l'image projetée, alors qu'il devrait logiquement se présenter comme l'acmé de l'incarnation. Bien que l'événement semble avoir eu effectivement lieu et que son souvenir soit fort précis et détaillé, cette union charnelle ne subsiste que sous la forme d'un « film », dans lequel Max laisse la place à son reflet cinématographique. Bien qu'il n'allât pas jusqu'à parler de parler de métalepse « ontologique », Gérard Genette avait déjà repéré la puissance de déflagration de cette figure : « Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons encore à quelque récit. »² Littérialisée par cette scène de coït entre Max et l'actrice, la métalepse n'en travaille pas moins à déréaliser l'univers diégétique, à le placer sous le régime du fantasmatique et de l'in vraisemblable³, et à vider de leur substance ses éléments constitutifs, décors, situations et personnages⁴.

L'univers cinématographique est donc propice aux constructions métaleptiques affectionnées par la littérature contemporaine, qui cherche à narrativiser et à figurer l'effacement des frontières entre monde réel et illusion. Bertrand Westphal remarque que « dans un contexte où la hiérarchie stricte entre réel et fictionnel est remise en cause, les excursions sont fréquentes d'un niveau à l'autre »⁵. En se définissant par nature comme une transgression entre des niveaux de réalité différents, la métalepse concrétise dans l'écriture ces excursions ; elle apparaît comme un outil privilégié, notamment dans ses implications ontologiques. Le modèle cinématographique, pour sa part, se donne ici encore

¹ *Ibid.*, p. 147.

² Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 245.

³ « De prime abord, ce phénomène avec Doris paraissait à ce point improbable qu'il le soupçonna d'être un rêve mais, une fois qu'il eut ouvert l'œil, se dressant brusquement sur son séant pour examiner sommairement les draps, l'état de ceux-ci lui confirma la réalité du fait. » (Jean Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 145) Notons néanmoins que Doris Day ne réapparaît plus dans le récit à la suite de cette « nuit d'amour », comme si la réalisation du fantasme en signalait aussitôt la disparition.

⁴ Signalons une autre interprétation de cette scène brillamment formulée par Christine Jérusalem, qui n'est pas contradictoire avec la nôtre : « [...] l'écrivain s'autorise le luxe de mettre en scène les fantasmes d'identification d'un héros qui est à la fois acteur de la scène et spectateur [...]. L'acte sexuel a valeur allégorique : le roman fait l'amour avec le cinéma, le possède intimement, avec une liberté euphorique qui permet tous les débordements, toutes les transfigurations. Le roman vampirise la vamp, s'approprie le corps de la star voué habituellement à décevoir toujours en promettant encore. » (« Écritures spectrales et fantômes cinématographiques », *art. cit.*, p. 304). Christine Jérusalem remarque néanmoins que cette euphorie n'est pas distincte d'« une part de mélancolie et de mystère », dans la mesure où la dimension irréelle du contexte et de ces actants d'origine filmique « infléchit sérieusement la valeur de la scène charnelle précédemment évoquée. » (*Ibid.*).

⁵ Bertrand Westphal, *La Géocritique*, *op. cit.*, p. 147. Le critique reprend en partie les analyses du théoricien du postmodernisme, Brian McHale (dans *Postmodernist Fiction*), sur l'« effet oscillatoire » entre le réel et sa représentation, propre à notre contemporanéité.

comme juge et partie : son caractère hyperréel contribue à ce brouillage des repères ; mais c'est justement cette même spécificité qui favorise son emploi dans les métalepses littéraires. L'humour et l'ironie d'Echenoz, les jeux d'enfance de Chatelier comme la mélancolie de Schuhl, décrivent chacun à leur manière le caractère intrinsèquement métaleptique de nos représentations contemporaines. Ils le mettent en récit, le distancient, tout en laissant sourdre une angoisse quant à un sens qui se dérobe sans cesse. Sans doute « l'ultime cauchemar métaleptique », à savoir « l'avènement de l'hyperréel, ce qui veut dire le remplacement pur et simple du réel par l'image »¹, hante-t-il peu ou prou tous ces textes, quand il ne l'innerve pas de bout en bout, comme c'est le cas du roman de Camille de Toledo, *Vies et mort d'un terroriste américain*. Celui-ci systématise la métalepse ontologique, afin de détruire les barrières entre la réalité et les images. Les unes et l'autre se répondent ; des transitions aberrantes émergent. Ainsi, lors de la – vraie, fausse ? – prise d'otages pendant l'avant-première du film, une balle tirée de la salle sur l'écran semble bouleverser le déroulement d'une scène, au cours de laquelle une fillette fait du manège : « [...] j'ignore si la fille d'Eugène s'est remise de sa chute ; en déchirant l'écran, les coups de feu l'ont déséquilibrée, elle est tombée du haut de la girafe [...]. »² Ces propos, tenus par le cinéaste et auteur du film Peter Samek, sont pour le moins déstabilisants, dans la mesure où ils avalisent une connexion directe entre le film et la salle dans laquelle il est projeté – alors que l'une des spécificités du cinéma, à la différence du théâtre, est d'être un spectacle reproductible et intangible, préexistant à sa présentation publique. L'effet métaleptique vient ici couronner la dimension chaotique et cauchemardesque de la prise d'otages, en faisant déborder la violence de la salle sur les images projetées elles-mêmes. De même, comment expliquer qu'au tout début de *God Save America*, Eugène soit pris en stop par le célèbre – et bien réel – terroriste Ted Kaczynski ? Le roman décrit cette scène du film en deux temps. Tout d'abord, il fait le constat d'une coexistence incroyable entre des régimes de réalité distincts et hétérogènes :

Accessoirement, Ted Kaczynski, quarante-sept ans, est aussi l'homme qui vient de ramasser Eugène sur une route de campagne du Wyoming.

C'est un miracle technologique, un tour à la Méliès, que deux ordres d'existence puissent se côtoyer ainsi, en écoutant la même musique, en rêvassant sous le même capot, dans l'habitacle de la même Chevrolet.³

¹ Marie-Laure Ryan, « Logique culturelle dans la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », *art. cit.*, p. 221.

² Camille de Toledo, *Vies et mort d'un terroriste américain*, *op. cit.*, p. 199.

³ *Ibid.*, p. 31. Nous avons déjà repéré une référence à Méliès chez Schuhl (*Entrée des fantômes*, *op. cit.*, p. 78), mais présentée positivement, en tant qu'exaltation des pouvoirs de prestidigitatation et d'illusion du

Mais, dans un second temps, la narration souligne l'artifice et l'illusion de cette machination hyperréaliste :

Cependant, Ted et Eugène voudraient-ils se parler qu'ils en seraient empêchés, un voile les sépare, cette rencontre n'est qu'un collage, la superposition de deux personnages, l'un existe, il a une biographie, des maladies infantiles, les oreillons, la varicelle, un kyste congénital, tandis que l'autre, non, il faut tout inventer, il est posé comme cela, devant nous [...] ; s'ils se tendaient mutuellement la main, les deux compagnons de route se rateraient, la paume d'Eugène avancerait dans le vide, s'arrêterait à un endroit prédéfini, semblerait se poser dans celle de Ted ; en vérité, sur l'écran de contrôle, elle resterait en suspension, une main tendue sans personne pour la prendre.¹

La véritable nature du choc métaleptique est dévoilée : il s'agit d'un trucage, mais qui ne recouvre aucune réalité concrète. La main tendue par le personnage fictionnel reste symboliquement sans réponse : par défaut d'incarnation, le contact entre les deux entités – le personnage de cinéma et la personne réellement existante – n'a pas lieu. Il demeure que le « cauchemar métaleptique » esquissé auparavant n'est pas loin : sans l'apport de la narration, qui exhibe les trucages et décrit les mécanismes de l'illusion, cette dernière agirait impunément sur les spectateurs, qui se laisseraient bernés par cette fausse réalité ; le virtuel imposerait ses effets trompeurs. Il est d'ailleurs éloquent que, dans cet extrait, ce soit le personnage filmique qui tende en vain la main, plutôt que l'individu réel : les puissances de l'image tentent de se raccrocher au monde, de le copier pour mieux s'y substituer. De même, dans l'exemple précédent, le fait que ce soit le cinéaste en personne qui évoque la chute d'un personnage du film, provoquée par un coup de feu dans la salle, peut laisser entendre qu'il s'agit d'une mise en scène, prévue à l'avance, qui chercherait précisément à faire croire à la véridicité de l'événement métaleptique. C'est le rôle du texte littéraire que de mettre au jour ces pièges hyperréels, qui tendent à se faire passer pour la réalité même. La narration se présente comme une sorte de *making-of* du film de fiction : elle s'intéresse à sa fabrication, scrute ses coulisses et en démonte les effets spéciaux. Elle permet d'activer un réflexe de doute chez le lecteur, là où le spectacle (hyper)cinématographique veut évacuer toute forme de réflexion, en créant des illusions de plus en plus convaincantes. Tout en exhibant les puissances trompeuses des images, ces récits manifestent donc, parallèlement, la puissance du langage, en tant qu'outil réflexif et analytique, permettant de prendre du recul sur les falsifications iconiques. Ce qu'il perd en immédiateté et en force, le texte littéraire le récupère en capacité de description, d'investigation et de distinction.

cinéma ; elle soutenait la peinture d'un univers romanesque volontiers baroque et artificiel, mais qui n'avait pas pour but de tromper durablement et dangereusement les spectateurs.

¹ *Ibid.*, p. 31.

4. Une littérature aux reflets baroques ?

Après avoir examiné ces effets de brouillage entre le réel et ses doubles cinématographiques, nous pouvons légitimement nous demander, à la suite de critiques comme Guy Scarpetta, si une partie de la littérature contemporaine n'est pas traversée par un imaginaire que nous qualifierions de « baroque ». Il n'est bien sûr pas question de transposer telle quelle, dans notre époque, cette notion propre à l'âge classique (elle-même controversée dans le champ littéraire, puisqu'appartenant initialement à l'architecture et aux beaux-arts). Les tenants et les aboutissants ne sont pas comparables. Le seul fait que le baroque, dans son acception originelle, renvoie en permanence, bien qu'indirectement, à la transcendance divine, s'impose d'ores-et-déjà comme une différence capitale par rapport aux enjeux contemporains. Nous suivons donc Guy Scarpetta lorsqu'il précise : « Plutôt que le retour AU baroque, il faut dire : retour DU baroque [...]. Autrement dit, il ne s'agit pas de revenir en arrière, dans une perspective archéologique, nostalgique, – c'est le Baroque lui-même qui revient. »¹ Mais, si nous faisons l'hypothèse d'un néo-baroque littéraire, c'est avant tout en raison d'homologies esthétiques assez évidentes. Il s'agirait d'un imaginaire baroque qui découlerait du basculement dans le présentisme, et dont la référence au cinéma serait l'un des éléments centraux.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'une des caractéristiques du présentisme en littérature consistait en la reprise et la réutilisation de matériaux préexistants. Mais il faut rappeler que ce régime d'historicité se présente avant tout comme la conscience et la conséquence d'un mouvement de crise – historique, intellectuelle, etc. – profond. François Hartog évoque sur ce point un « temps désorienté », marqué par les « incertitudes » et « l'expérience de la crise de l'avenir »². Or, de la même façon que lors du « moment » baroque originel, les textes contemporains prennent naissance dans une « ère de l'équivoque, de l'ambiguïté, du trouble »³, qui voit une résurgence de « l'esthétisation » – pour reprendre un mot de Jean-François Lyotard⁴ – déterminant des formes d'écriture en

¹ Guy Scarpetta, *L'Impureté*, op. cit., p. 22.

² François Hartog, *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 209-210.

³ Guy Scarpetta, *L'Impureté*, op. cit., p. 380.

⁴ « Nous avons beaucoup de mots pour gloser l'esthétisation inhérente à la culture : mise en scène, spectacularisation, médiatisation, simulation, hégémonie des artefacts, mimésis généralisée, hédonisme, narcissisme, auto-référentialisme [...]. » (Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993, p. 200). Pour le philosophe, l'Occident est une civilisation perpétuellement autoréflexive : à la suite de périodes où fleurissent idéaux et croyances succèdent des périodes de doutes et de destitutions de ces mêmes

conséquence. Dans les définitions classiques du courant baroque, on trouve en effet toute une série de caractéristiques esthétiques qui mettent l'accent sur l'instabilité de l'univers¹ et le trouble du sens, ainsi que sur le paraître et l'ostentation : les motifs du double, du reflet et de la surface, du simulacre, du voile et du trompe-l'œil reviennent de manière récurrente, en tant que formes d'expression privilégiées de l'illusion et de la prééminence des apparences. Selon Jean Rousset, le baroque s'inscrit dans un monde « chancelant », où « la réalité est instable ou illusoire »² ; « instabilité », « mobilité », « métamorphose » et « domination du décor » sont les quatre critères relevés par le critique dans son essai fondateur³. De la même manière, qu'on la nomme « postmodernité », « surmodernité » ou « hypermodernité » (entre autres appellations), notre époque s'affronte à une « ontologie de l'incertitude radicale » qui, en constatant « l'échec de l'entreprise de représentation »⁴, privilégie la semblance sur la ressemblance⁵.

La similitude avec certains traits figuratifs mis en œuvre par la littérature des trente dernières années, tels que nous les avons relevés précédemment, nous apparaît alors. En effet, ce qui définit l'esprit de bon nombre des objets culturels actuels, note Régine Robin, c'est « un trouble de la frontière entre fiction et réel, un trouble de l'identité, une perte de la limite, de la butée, une panne de symbolique », ainsi qu'« une frontière poreuse, un jeu, une discontinuité, un passage dangereux [...] [entre] l'être humain et son écran »⁶. De même, Guy Scarpetta avance l'hypothèse que ce retour aux stratégies esthétiques baroques résulte des « mutations technologiques »⁷, en premier lieu des nouvelles formes d'images. La phrase décisive – déjà citée – tirée du *Feu d'artifice* de Patrick Deville, « Le monde est une hallucination passagère », peut être lue comme l'une des expressions les plus simples et les plus directes de ce retour du baroque dans une partie de la littérature contemporaine :

idéaux et croyances. C'est alors dans ces moments de reflux que la culture, en tant que mouvement d'esthétisation, tend à s'affirmer et à s'imposer, pour se substituer provisoirement au désarroi intellectuel : « L'esthétique est le mode d'une civilisation désertée par ses idéaux. Elle cultive le plaisir de les représenter. » (*Ibid.*, p. 199). Le moment postmoderne, comme le moment baroque en son temps, serait l'une de ces poussées de l'esthétique résultant d'une faillite des idéaux intellectuels dans les dernières décennies du XX^e siècle. La « spectacularisation » et la « médiatisation » se retrouvent elles-mêmes au cœur des textes que nous considérons, à la fois comme faits et comme objets à critiquer.

¹ Jean-François Lyotard parle ainsi d'une « réalité [...] déstabilisée » (*Le Postmodernisme expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1988, p. 18).

² Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 181-182.

⁴ Bertrand Westphal, *La Géocritique, op. cit.*, p. 12.

⁵ « Un univers où le masque est plus vrai que le visage qu'il dissimule. Où l'envers du décor est encore un décor. » (Guy Scarpetta, *L'Impureté, op. cit.*, p. 20).

⁶ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2005, p. 16.

⁷ Guy Scarpetta, *L'Impureté, op. cit.*, p. 25.

notre existence n'a pas plus de réalité qu'un film, le réel est un mirage. C'est que le baroque se fonde principalement sur le motif du regard : « tout est pour les yeux »¹, le monde « devient spectacle »², objet à voir. L'univers baroque est envisagé sous le prisme de l'image. Image, spectacle, illusion, mouvement : comment ne pas penser, aujourd'hui, à l'art cinématographique, à travers l'évocation de ces caractéristiques du mouvement baroque ? Le motif récurrent du cinéma dans les textes contemporains participe pleinement de cet esprit général ; la littérature y fonde sa réponse aux bouleversements présentistes ou postmodernes (perte des repères, dispersion et dissémination des valeurs et des modèles, etc.). Comme dans le cas du baroque, la figuration littéraire contemporaine s'appuie sur le champ de l'artifice : elle le constate, le scrute, l'expose et le manipule, notamment par des résonances métatextuelles constantes³. La littérature baroque du XVII^e siècle envisageait le monde à travers le prisme de l'art (au double sens de création et d'artifice), en multipliant les références artistiques, ainsi que les métaphores et les comparaisons issues de ce registre, y compris pour évoquer ce qui ressortissait de la nature. Cette artialisation propre au baroque originel et, plus généralement, la systématisation d'une figuration au second degré, entrent en conjonction avec les analyses que nous avons établies auparavant. Nous formons donc l'hypothèse que c'est à présent le modèle écranique qui fonctionne majoritairement comme la grille figurative à travers laquelle personnages et narrateurs considèrent le réel : le « grand cinéma » ou les « grands écrans » se substituerait en partie au « grand théâtre du monde » propre au baroque de la Renaissance et du premier XVII^e siècle⁴.

Le roman de Tanguy Viel *Cinéma* a ainsi pu être étudié à travers le prisme du baroque. Jeanne-Marie Clerc a proposé cette lecture⁵, tout en maintenant une grande prudence et en se gardant de tout raccourci hâtif. Certes, selon elle, la dimension baroque des textes contemporains n'implique plus systématiquement la présence d'une instance

¹ Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, op. cit., p. 21.

² *Ibid.*, p. 230.

³ La réflexivité inscrite dans l'œuvre elle-même était déjà l'une des spécificités du baroque littéraire originel selon Jean Rousset : « [...] une œuvre baroque est à la fois l'œuvre et la création de cette œuvre. » (*Ibid.*, p. 232).

⁴ Substitution partielle, car le modèle théâtral n'est, bien sûr, pas totalement absent de la littérature contemporaine. Pensons par exemple au texte de Jean Echenoz, « Souvenir du Triangle », dans le recueil *Lyon ville écrite. Des lieux et des écrivains*, consacré au quartier de Gerland. C'est l'esthétique théâtrale qui vient nourrir sa dimension baroque, Echenoz parlant de « décor », de « rideau de scène », de « mouvements dramatiques » et de « dispositifs scéniques » (Paris, Stock, 1997, p. 85-88).

⁵ Voir notamment Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, op. cit., p. 198-199 ; Jeanne-Marie Clerc, « Écritures transmodales : l'exemple de *Cinéma* de Tanguy Viel », in Robert Kahn (dir.), *À travers les modes*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2004, p. 49-59.

métaphysique derrière les apparences mouvantes du réel ; néanmoins, au-delà de cette différence importante, des passerelles se font jour. En donnant la parole à un narrateur qui ne distingue plus le réel de l'œuvre qu'il vénère, en mêlant des niveaux ontologiques en principe hétérogènes, en limitant la référentialité extratextuelle à une seule et unique référence cinématographique, *Cinéma* réinterprète la problématique baroque à travers la thématique du cinéma et la question de l'immersion spectatorielle : le narrateur parle lui-même de « l'invasion de l'image dans le cerveau »¹ pour évoquer la force du film, décrivant sa propre déprise vis-à-vis du réel. Plus généralement, dans l'ensemble du récit, « l'échange permanent entre réalité et illusion »², ainsi que le thème du double, relèvent assurément d'un imaginaire baroque. Le choix même de *Sleuth*, film de masques, de jeux, de travestissements et de faux-semblants par excellence³, place cette novellisation particulière sous le signe des simulacres : celui de leur règne et de leur efficacité sur le destin des personnages. Jeanne-Marie Clerc l'affirme : « le monde éclaté qu'évoque Tanguy Viel est, précisément, ce réel hypermédiatisé qui nous entoure aujourd'hui, où l'expérience la plus quotidienne [...] est de faire reculer à l'infini le contact avec la réalité. »⁴ En conséquence, croyant atteindre une forme de vérité ultime dans les visions répétées de *Sleuth*, le narrateur de *Cinéma* se trouve confronté à un sens qui se dérobe perpétuellement, suivant en cela la métamorphose des images.

Bien qu'adoptant une forme très différente, le livre de Camille de Toledo présente des problématiques voisines. Dans les deux dernières pages de *Vies et mort d'un terroriste américain*, à travers un ultime jeu entre la réalité et la fiction, figure un « bonus » accompagnant le DVD du film de Peter Samek, *God Save America*. Ce bonus consiste en la reproduction d'un article de presse fictif comparant Andy Goldworthy, l'un des chefs de file du *Land Art*, à l'artiste Eugène Green, le protagoniste du film, célèbre pour sa « Destruction du mont Rushmore » en août 2007, performance artistique ayant été requalifiée en acte de terrorisme. Daté de 2067, cet article définit le travail de Green sous des termes que l'on rattacherait volontiers à l'esthétique baroque : c'est le « brouill[age] » de « la ligne séparant l'art de la nature », mais aussi « l'instabilité, le désordre,

¹ Tanguy Viel, *Cinéma*, *op. cit.*, p. 100.

² Jeanne-Marie Clerc, « Écritures transmodales : l'exemple de *Cinéma* de Tanguy Viel », *art. cit.*, p. 57-58.

³ « [...] Milo, déguisé en inspecteur de police, vient chez Andrew pour enquêter sur la fausse disparition d'un dénommé Milo Tindle, n'est-ce pas vertigineux ? » (Tanguy Viel, *Cinéma*, *op. cit.*, p. 70).

⁴ Jeanne-Marie Clerc, « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », *Revue de littérature comparée*, n° 298, 2001/2, p. 324.

l'accident »¹ qui caractérisent ses œuvres. Par un effet de miroir, cette description éminemment baroque vaut également pour le roman lui-même, qui ne cesse de faire s'entrechoquer éléments réels, historiques, et éléments fictionnels, y compris dans cette dernière page, ultime pirouette narrative déstabilisante. En multipliant les niveaux de lecture, les arabesques narratives et les métalepses ontologiques, en peignant un univers hyperréel ou les images prolifèrent et nous égarent, l'œuvre de Camille de Toledo reprend l'imaginaire baroque en l'acclimatant aux évolutions postmodernes de nos sociétés occidentales, qu'elles soient technologiques, esthétiques ou géopolitiques.

Enfin, nous pourrions citer l'œuvre d'Alain Fleischer, qui est sans doute l'une des plus exemplaires sur cette question d'un renouveau baroque en littérature. La très grande présence des images, notamment filmiques, qu'on y rencontre, déploie un univers d'illusions, de reflets et de doubles. La plupart des textes de Fleischer ont ainsi recours à divers schèmes représentationnels d'origine cinématographique : trucage, décor, écran, projection, transparence, montage, mixage, etc. Comme nous avons tenté de le montrer par ailleurs², ces derniers travaillent majoritairement à la représentation d'une réalité problématique, dans laquelle l'individu voit ses croyances et ses repères s'effondrer. La grille de lecture cinématographique établie par Fleischer place le monde sous l'angle de l'artifice et de l'illusion, du trucage et du faux-semblant. Le village hongrois où échoue le narrateur, dans l'incipit de *Courts-circuits*, est ainsi présenté comme un décor de cinéma :

J'ai plutôt l'impression de parcourir une ville fantôme, que ses habitants auraient quittée pour une raison ou une autre, ou alors un décor de cinéma, qui ne reprend vie que lorsqu'un film vient se tourner là, nécessitant des rues et des façades typiques de cette région du monde, qu'envahissent alors des figurants costumés et des véhicules d'autres époques.³

Similairement, dans *La Hache et le violon*, prend place une ville chinoise imaginaire baptisée Yelousaleng, improbable version asiatique de Jérusalem, qui se signale précisément par son artificialité toute cinématographique : « L'aspect des rues et des habitants fait penser au décor gigantesque d'un film sur l'Antiquité judéo-chrétienne [...] tourné dans un ancien studio de Hollywood que parcourent en visiteurs les figurants d'un plateau voisin et d'un film sur la Chine des empereurs Ming [...]. »⁴ De façon récurrente, les narrateurs fleischériens sont confrontés à un tel sentiment d'irréalité ; ils ont l'impression d'évoluer dans le décor d'un film et non dans la réalité concrète et matérielle.

¹ Camille de Toledo, *Vies et mort d'un terroriste américain*, op. cit., p. 329.

² Nous nous permettons de renvoyer à notre article : « "Les images me regardent, je suis pris dans leur filet." Alain Fleischer et le paradigme cinématographique », in Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *Alain Fleischer écrivain, Le Genre humain*, Seuil, à paraître en 2013.

³ Alain Fleischer, *Courts-circuits*, op. cit., p. 12.

⁴ Alain Fleischer, *La Hache et le violon*, op. cit., p. 385.

Le schème de la transparence que nous avons déjà évoqué revient avec insistance, afin de décrire cette présence problématique des individus aux choses :

Au cinéma aussi une diligence ou une automobile peuvent donner l'illusion d'un déplacement rapide à travers un paysage, avec le vent dans les cheveux des passagers, alors que l'automobile ou la diligence sont arrêtés au milieu d'un studio où défilent, projetées, des images venues d'ailleurs : j'éprouve ce sentiment d'être pris dans les artifices de mise en scène et dans ces trucages optiques qu'on appelle *transparences* d'un tournage en studio.¹

Le monde décrit par Fleischer est régi par une logique écranique : les sujets glissent sur des surfaces, sur lesquelles semblent être projetées des images ; de fait, ils ne parviennent pas à habiter véritablement l'espace et le temps. Dans une nouvelle intitulée « Amérique du Sud », le narrateur se trouve dans un avion qui risque de s'écraser ; pourtant, malgré le danger et la tension extrême du moment, il reste étonnamment étranger à la scène :

Nous sommes envahis par la même impression que devant un film à suspens [...], mais comme face à un récit dans nous serions les spectateurs sans y être impliqués [...], un déplacement s'est opéré dans la projection, et ce qui nous arrive est une sorte de fiction, la matérialité physique du réel [...] étant devenue la surface d'apparition d'images qui, à la fois, viennent d'ailleurs et nous représentent.²

L'un de ses derniers romans est significativement intitulé *Imitation* ; la question du double et de la copie y est déclinée jusqu'au vertige, faisant disparaître l'hypothétique réalité sous les stratifications de ses avatars. Le cinéma y tient une place importante, dans la mesure où il fabrique un double de ce qu'il filme et où les spectateurs, en retour, imitent volontiers ce qu'ils voient sur l'écran³. Au regard de cet emploi fréquent des schèmes cinématographiques, nous aimerions qualifier la poétique romanesque de Fleischer de « baroque »⁴, non dans le sens strictement ornemental du terme, mais dans celui d'un univers qui met en crise le regard et les croyances. En effet, l'écrivain travaille en permanence sur les motifs propres à cet imaginaire : le jeu sur les apparences, sur les

¹ Alain Fleischer, *Les Angles morts*, *op. cit.*, p. 262-263.

² Alain Fleischer, « Amérique du Sud », in *Descentes dans les villes*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 2009, p. 54-55.

³ « Aux États-Unis, un adolescent, lourdement armé, fait irruption dans son école et ouvre le feu pour abattre autant de personnes que possible en un terrible carnage : de cet exploit, Hollywood fait un film, et bientôt l'exemple est imité ici et là, dans divers pays et situations de par le monde [...]. À l'époque du film *Le Train sifflera trois fois*, tous les gamins ne rêvaient-ils pas d'imiter Gary Cooper dans les prairies du Far West ? » (Alain Fleischer, *Imitation*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 289).

⁴ Pour corroborer cette proposition, notons qu'Alain Fleischer a plusieurs fois travaillé autour de la notion de baroque, notamment lors d'une exposition consacrée à Paolo Finoglio, peintre baroque napolitain de la première moitié du XVII^e siècle, qu'il a scénographiée au Palais des Beaux-Arts de Lille en 2010. L'un de ses romans récents, *Sous la dictée des choses* (Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2011), est présenté par son éditeur comme une succession d'« aventures baroques ». Enfin, même si cela ne peut constituer un argument en soi, le fait que l'adjectif revienne incessamment sous la plume des critiques littéraires à son sujet n'est sans doute pas un hasard.

écrans et les surfaces (la transparence en est un exemple), le monde comme décor permanent, les troubles de la perception, etc. Sans les exclure totalement, cet imaginaire s'appuie moins sur les beaux-arts et l'architecture que sur les technologies des images reproductibles, qu'Alain Fleischer pratique depuis longtemps en tant que cinéaste, vidéaste, photographe et plasticien. Dans ses textes, les schèmes cinématographiques opèrent comme des moyens de figuration spécifiques qui décrivent un monde d'images et de reflets, complexe, labyrinthique et mouvant.

Bien que la transcendance divine soit désormais absente derrière le jeu continu des apparences et des reflets (ce qui nous conduit à une naturelle prudence méthodologique), nous prenons néanmoins acte, dans la littérature contemporaine, d'un imaginaire et d'une esthétique qui s'apparentent à ceux du baroque, d'un retour de formes, de caractéristiques (les doubles, les surfaces écraniques, etc.) et de thématiques (l'artificialisation, l'illusion) propres à ce mouvement. La référence au cinéma y tient un rôle prépondérant, dans la mesure où l'art cinématographique en tant que tel, dans son élaboration comme dans ses effets, nous semble ranimer les problématiques résultant des simulacres, des apparences et de la fascination pour les images.

Alors que ses contempteurs – qui n'en sont pas toujours les lecteurs – lui reprochent de ne plus parler du monde, il apparaît au contraire qu'une grande partie de la littérature contemporaine « a recommencé à investir ce qui lui était extérieur. »¹, si tant est qu'elle l'ait véritablement délaissé un jour. En effet, elle scrute avec acuité les mutations de notre contemporanéité, notamment l'expansion d'un nouveau modèle de visualité, hyperréel, dans lequel simulacres et reflets ont une importance prépondérante. Le cinéma y tient une place centrale, en tant que paradigme quasi absolu de toutes les manifestations iconiques actuelles, même si, entendu comme pratique spécifique (avec son histoire, ses rituels, ses dispositifs que sont la salle, le noir, la projection, etc.), il ne recouvre pas à lui seul la question de l'écranisation générale du monde. Comme bon nombre de philosophes, sociologues et anthropologues, la littérature fait ce constat d'une « invasion [...] des images » et d'un « nouveau régime de fiction qui affecte aujourd'hui la vie sociale, la contamine, la pénètre, au point de nous faire douter d'elle, de sa réalité, de son sens et de ses catégories (l'identité, l'altérité) qui la constituent et la définissent. »². Mais elle le fait à sa manière, en jouant sur ses capacités figuratives, sur l'emboîtement des niveaux

¹ Bertrand Westphal, *La Géocritique, op. cit.*, p. 152.

² Marc Augé, *La Guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction, op. cit.*, 1997, p. 11.

narratifs ; elle en décrypte les mécanismes grâce à la distanciation opérée par le langage. Elle convoque ainsi le cinéma, de différentes façons (comme référence, schème, élément diégétique), selon une logique en deux temps : d'abord pour reconnaître son caractère incontournable dans notre existence (captée de manière croissante par les caméras réelles ou imaginaires, reflétée par des écrans de plus en plus nombreux), ensuite pour le faire jouer à travers des dispositifs narratifs et langagiers, qui mettent au jour de façon critique ses propriétés et ses effets propres. Ce faisant, elle réintroduit un écart nécessaire à la réflexion et à la mise en perspective, afin de contrecarrer les phénomènes de simulation et d'hallucination qui menacent continûment le « moi flottant »¹ propre à l'époque contemporaine. Tanguy Viel résume brillamment ces enjeux :

Or il est fort possible [...] que tout simplement ce soit le monde lui-même qui soit devenu cinéma (c'est-à-dire, entre autres : mouvement, liquidité, vitesse, écran, ubiquité), et qu'alors l'écriture, comme depuis toujours, tenterait avec ses moyens propres, honnêtes et modestes, l'approche de ce nouveau monde-cinéma que serait la réalité aujourd'hui.²

¹ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture*, op. cit., p. 34-35.

² « Tanguy Viel, *Cinémas cinéma*. Entretien avec Pascale Cassagnau », *entr. cit.*, p. 164.

CHAPITRE IX. LA FONCTION CRITIQUE DU CINÉMA DANS LA FIGURATION DU RÉEL

Prenant appui sur ce que nous venons de retracer dans les chapitres précédents, nous pouvons résumer, à grands traits, le contexte dans lequel se sont enracinées les trois dernières décennies littéraires en France. La crise de la représentation, latente depuis la fin du XIX^e siècle, n'a cessé de s'amplifier au cours du siècle suivant. Attaquée d'abord dans son principe même par des artistes soucieux d'en finir avec un modèle jugé périmé et inadapté, la croyance dans la capacité mimétique des formes artistiques a été en outre considérablement minée par les grands traumatismes historiques. Les deux conflits mondiaux, l'extermination des Juifs d'Europe, la destruction d'Hiroshima et de Nagasaki, sans oublier les goulags staliniens et l'échec du modèle communiste n'ont fait que renforcer davantage cette « ère du soupçon » ; le réel est parvenu à une extrémité, voire à une sorte d'inconcevabilité, qui a rendu problématiques ses relations avec le monde des signes (langagiers comme iconiques). Le postulat d'une transparence ou d'une continuité entre ces derniers et ce à quoi ils sont censés faire référence ne tient plus : comment dire avec justesse ? Comment représenter ce qui a dépassé l'entendement ? Comment croire en la représentation quand les fondements rationnels de nos sociétés occidentales ont été soit détournés, soit ruinés ? Dans les différents domaines artistiques, plusieurs stratégies ont été mises en œuvre pour répondre à ce contexte. On pourrait citer ainsi, parmi d'autres, dans le champ des lettres, la littérature lazaréenne ou les avant-gardes néo-romanesques. Dans tous les cas, il s'agit de rompre avec la croyance réaliste et de mettre en doute les vieilles certitudes de la rationalité humaniste et de l'anthropomorphisme. Ce n'est pas un hasard si la grande question de l'irreprésentable et de l'invisible a surgi depuis quelques décennies. Parallèlement à ces ébranlements considérables de nos consciences, les mutations technologiques n'ont pas cessé leur course folle depuis le milieu du XX^e siècle, principalement à travers les appareils de captation, d'enregistrement et de réduplication du réel. Cette multiplication des possibilités de visualité a paradoxalement renforcé les soupçons précédemment émis : comme nous venons de le voir, les images que nous recevons de toutes parts n'ont pas été les vecteurs de la réaffirmation d'un sens ferme et d'une reprise de contact avec le réel. Au contraire, elles semblent participer à un

emballement des simulacres et des illusions, qui fait sérieusement obstacle à toute évidence représentationnelle.

Face à ces multiples difficultés, la littérature contemporaine se doit d'adopter des stratégies de contournement. Nous avons par exemple examiné la manière dont elle s'empare de la posture hégémonique des images pour en exposer et en retourner les mécanismes. Mais, au-delà de ces moyens d'action, subsiste toujours chez les écrivains contemporains une envie d'en découdre avec le réel. Voulant rompre avec l'autotélisme du Nouveau Roman comme avec la radicalité des principes blanchotiens, ils veulent redonner un sens et une transivité à l'activité scripturale, suivant la célèbre expression de Danièle Sallenave¹, et tentent de retrouver des bribes fugitives du réel. Le constat et la critique portant sur l'envahissement iconique et la cinématographisation de nos existences n'apparaissent pas comme des fins en soi. Entre les reflets, les doubles et les rôles, des « éclats de réalité » demeurent, « malgré tout »², dont les textes contemporains ne veulent pas se détourner. Pour autant, comment procéder à ce difficile retour au réel, conscient de ses limites et de ses apories, au regard de la forêt des images qui nous entourent ? Là encore, les écrivains contemporains procèdent par comparaisons, détournements et trajets indirects.

Les images et les imaginaires cinématographiques ne sont pas ignorés ou évacués ; au contraire, les écrivains les convoquent, mais à des fins critiques. Contre l'illusion d'une représentation directe du monde, ils prennent acte des multiples médiatisations (en grande partie cinématographiques, dans le sens large de l'hypercinéma contemporain défini par Serroy et Lipovetsky) qui viennent s'interposer, pour mieux pointer, par contraste, ce qui pourrait rester d'une vérité ou d'une authenticité des choses. Modèle, contre-modèle : le cinéma devient un outil critique dans les recherches figuratives de la littérature d'aujourd'hui. Figurer le réel dans et par le texte, c'est précisément trouver une voie parmi et grâce aux figurations (majoritairement iconiques) qui font écran. La littérature construit aujourd'hui son rapport au réel en se confrontant aux techniques et à l'histoire du cinéma, qui en traque lui-même les fragments depuis plus de cent ans. Sans jouer la carte du mimétisme ni celle du mépris et de l'ignorance, elle considère avec acuité les apports du

¹ « En finir avec ce mot : écrire est un verbe intransitif. » (Danièle Sallenave, « Notre temps est celui du récit », *La Quinzaine littéraire*, n° 532, 16 mai 1989, p. 21).

² Nous empruntons respectivement ces expressions au premier recueil critique consacré à l'œuvre de François Bon (Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon : « Éclats de réalité »*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010) et à l'ouvrage de Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* (Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2004), qui débat âprement avec certains partisans de l'infigurable (de Claude Lanzmann à Gérard Wajcman).

septième art et se positionne par rapport à eux. Ce sont ces stratégies que nous allons à présent examiner.

A. LITTÉRATURE CONTEMPORAINE ET « IMAGE-TEMPS »

En employant l'expression d'« image-temps », nous faisons explicitement référence à un concept forgé par Gilles Deleuze. Nous renvoyons à sa grande étude sur le cinéma et, plus précisément, à son deuxième tome, justement intitulé *L'Image-temps*¹. Pourquoi convoquer ici les thèses de ce philosophe, alors qu'il est question des stratégies figuratives de la littérature contemporaine ?

Nous aimerions avancer une hypothèse : celle d'une conjonction profonde entre les mutations du cinéma telles que Deleuze les a relevées, depuis la fin des années 1940 jusqu'à la fin des années 1970, et les recherches d'une partie de la littérature contemporaine, elle-même intimement innervée par ce nouveau cinéma. En effet, nous avons eu l'occasion de préciser que, sans pour autant renoncer complètement au récit, la plupart des textes récents sont conscients de l'impossibilité de renouer avec les grands schémas narratifs, achevés et efficaces. Des fictions post-apocalyptiques d'Antoine Volodine aux errances que tracent les récits de Patrick Modiano, des péripéties souvent absurdes et vaines des romans de Jean Echenoz aux tragiques échecs de ceux de Tanguy Viel, la littérature contemporaine semble affronter une crise de l'action et de la maîtrise du sens. Celle-ci n'est pas à considérer uniquement sur un plan narratif : elle est le révélateur d'une crise bien plus profonde, celle de la perte de sens et de la difficulté d'appréhender un réel en partie miné par les grandes catastrophes et par les mutations sociétales du siècle. Personnages et narrateurs agissent, mais leurs faits et gestes tournent souvent à vide, échouent, ou bien encore, plus simplement, ne sont pas clairement orientés vers un but défini.

Or il se trouve que Gilles Deleuze fait aussi de cette crise de l'action le pivot de son étude sur le cinéma, à savoir ce qui ferait basculer le septième art d'un modèle fondé sur l'image-mouvement (c'est-à-dire sur l'action et, plus précisément, le couple action-réaction, sur les schèmes sensori-moteurs) à un modèle fondé sur ce qu'il nomme une image-temps. Cette mutation, déjà en germe dans les années 1930 et 1940 (chez Welles et

¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983 ; *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985.

Hitchcock notamment), s'est véritablement enclenchée, selon le philosophe, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, prioritairement dans les pays de la vieille Europe minés physiquement, moralement et intellectuellement. Le Néo-réalisme italien puis la Nouvelle Vague française (auxquels succéderont les autres « nouvelles cinématographies » – allemande, russe, voire américaine) ont inventé de nouvelles images et de nouvelles formes qui sont tributaires des chocs inouïs provoqués par ces événements historiques. Comme l'écrit Deleuze au sujet du Néo-réalisme :

Il fallait seulement [...] un nouveau type de « récit » capable de comprendre l'elliptique et l'inorganisé, comme si le cinéma devait repartir à zéro, remettant en question tous les acquis de la tradition américaine. Les Italiens pouvaient donc avoir une conscience intuitive de la nouvelle image en train de naître. [...] Dans la situation de la fin de la guerre, Rossellini découvre une réalité dispersive et lacunaire, déjà dans « *Rome ville ouverte* », mais surtout dans « *Paisà* », série de rencontres fragmentaires, hachées, qui mettent en question la forme SAS [situation-action-situation] de l'image action.¹

Aux images totalisantes du cinéma d'avant-guerre et de l'âge d'or hollywoodien, reposant sur le couple action-réaction, succèdent des images d'errance, de stagnation, parfois en faux-raccord ; à un espace saturé d'éléments et de mouvements succède un espace abandonné et vidé, au sein duquel les personnages peinent à s'inscrire. L'image caractérisée par sa variabilité et son évolution laisse la place à des blocs de durée qui expriment une pensée du temps. Le philosophe explique ainsi le glissement qui s'est déroulé au mitan du siècle, qui fait que l'on est passé de Griffith, Vidor, Sternberg, Chaplin, Ford, Hawks, Carné ou Grémillon à Rossellini, Antonioni, Resnais, Bresson, Godard ou Tarkovski. Il ne nous appartient pas ici d'entrer dans les nombreuses critiques et polémiques qu'a suscitées la somme deleuzienne. On peut assurément montrer du doigt l'excessive binarité et les raccourcis du système – que Deleuze lui-même ne manque pas de nuancer par ailleurs, tout comme regretter l'implicite valorisation de « l'image-temps », jugée plus profonde, plus complexe et plus passionnante que l'image-mouvement. Il n'en demeure pas moins que l'angle de vue adopté par le philosophe trouve une grande applicabilité dans les faits et se donne comme particulièrement opératoire.

Nous souhaitons donc postuler l'existence d'une conjonction entre certains aspects de l'image-temps deleuzienne et ce qui se joue, en termes de narration et de figuration, dans une partie de la littérature française contemporaine : lire celle-ci à travers les analyses

¹ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 285. Commentant Deleuze, Anne Sauvagnargues explicite cette mise en relation : « Cette faillite sensori-motrice a pour condition politique et historique la rupture du lien entre l'homme et le monde qui caractérise l'après-guerre. » (« L'image. Deleuze, Bergson et le cinéma », in Alexandre Schnell (dir.), *L'Image*, Paris, Vrin, coll. « Thema », 2007, p. 174).

de Deleuze sur le cinéma, telle serait l'hypothèse méthodologique esquissée ici. Si les écrivains contemporains ont largement nourri leur imaginaire avec le cinéma muet et le cinéma classique hollywoodien, ils sont loin d'avoir ignoré le Néo-réalisme et la Nouvelle Vague, auxquels ils font largement référence. Leur conscience du soupçon porté sur la représentation réaliste leur vient autant de la lecture des avant-gardes que de leur fréquentation de ces nombreux cinéastes novateurs. Ce n'est pas un hasard si, dans leurs essais réflexifs, des écrivains aussi divers que Bernard Pingaud¹, Claude Ollier ou, plus près de nous, Leslie Kaplan, évoquent comme de fondamentales matrices artistiques les films de Resnais, Antonioni, Godard ou Rivette. Ceux-ci sont convoqués dans la mesure où ils mettent en scène un nouveau régime perceptif qui marque considérablement leur propre rapport aux choses, à l'espace et au temps, et qui s'éloigne d'un réalisme mensonger. S'adressant au cinéaste Michelangelo Antonioni lors d'un discours d'hommage, Roland Barthes insistait sur ce point : « [...] votre art consiste à toujours laisser la route du sens ouverte, et comme indécise, par scrupule. [...] Cette fuite du sens, qui n'est pas son abolition, vous permet d'ébranler les fixités psychologiques du réalisme [...]. »² Chez ces cinéastes comme chez les écrivains qui en ont vu les œuvres, une semblable mise en crise du réel et de la manière de l'habiter se fait jour. Il s'agit bien alors, comme nous l'avons déjà dit, de *figurer* ce réel, ou encore de le « viser » comme l'écrit Deleuze³, et non plus de le reproduire ou de le représenter.

1. La nouvelle image, l'impossible action et l'espace délié

Dans la définition deleuzienne de l'image-temps, tout repose initialement sur une faillite de l'enchaînement entre action et réaction : désormais, tel événement ou geste ne s'inscrit plus dans un *continuum* prévisible et n'implique pas obligatoirement de conséquence. Or, pour le philosophe, la nouvelle image cinématographique est le produit

¹ Bernard Pingaud écrit ainsi dès 1965 : « Ainsi dans certains films, il nous semble littéralement sentir la poussée du temps. Il est significatif que les images qui nous donnent ce sentiment soient toujours des images de vide, *d'attente*. [...] Telle est, me semble-t-il, la clef de la beauté d'un film comme *Le Cri*, où le personnage principal traîne le long des routes dans l'attente de ce qui ne peut plus être, de ce qui ne sera jamais plus, mais vers quoi, malgré tout, il ne cesse de marcher [...]. » (« *Hiroshima mon amour* : la mémoire et l'oubli », in *Inventaire, op. cit.*, p. 170). On pourrait croire ces remarques issues de la plume même de Gilles Deleuze. Elles le précèdent pourtant de vingt ans.

² Roland Barthes, « Cher Antonioni... », in *Œuvres complètes V, op. cit.*, p. 901-902. Le discours a été prononcé en janvier 1980 et a été publié dans les *Cahiers du cinéma* en mai 1980.

³ « Le réel n'était plus [dans le Néo-réalisme] représenté ou reproduit, mais "visé". » (Gilles Deleuze, *L'Image-temps, op. cit.*, p. 7).

de cinq critères principaux¹, qu'il nous faut énumérer pour en mesurer la congruence avec ce que la littérature contemporaine propose de son côté. Cette image rend tout d'abord compte de situations dispersives : les personnages ne sont plus connectés les uns avec les autres, leurs interférences sont rares et peu suivies, la simultanéité des trajets remplace leurs convergences. En conséquence, et en deuxième lieu, les liaisons narratives se signalent par leur faiblesse et leur dimension lacunaire. L'ellipse devient une donnée fondamentale qui excède la seule économie du récit, pour s'appliquer au comportement même des personnages. Ceux-ci agissent sans véritable but, étonnés ou indifférents² face à un environnement qui perd son sens et sa continuité. La troisième caractéristique est ce que Deleuze appelle la « forme-balade » : ne procédant plus à l'élaboration d'actions construites, les personnages sont souvent présentés en situation de promenade, de déambulation ou d'errance. Ils parcourent l'espace sans suivre de trajectoire définie, sans orientation structurée. Le quatrième point réside dans la prise de conscience des « clichés », c'est-à-dire de cet ensemble d'images flottantes, psychiques comme extérieures, qui se manifestent à nous : bruits du monde et de la ville, actualités, inscriptions diverses, publicités, bribes de discussions saisies au vol. Enfin, le cinquième et dernier point est ce que le philosophe nomme « la dénonciation du complot », à savoir l'existence diffuse et inassignable d'un pôle d'enregistrement et de reproduction de ces mêmes clichés, d'un pouvoir non identifiable qui organise la mise en scène de ces images et de ces sons.

De fait, l'image-temps proposée par Deleuze rend compte de ces cinq caractéristiques, en même temps qu'elle les réfléchit et tente d'y répondre. Ces dernières font désormais du réel perçu un espace de déliaison, en proie à la diffraction et à la dispersion ; chaque événement possède sa part de possible, de virtuel, d'insupportable, d'incompréhensible, etc., à savoir tout un ensemble de catégories qui déstabilisent les certitudes, aujourd'hui effondrées, sur lesquelles nous nous appuyions. Les personnages qui l'investissent peinent à agir dans un sens précis et se donnent davantage comme les observateurs-récepteurs d'un monde en perte de repères. En cela, ils rappellent ce que disait Deleuze des figures du Néo-réalisme : « le personnage est devenu une sorte de

¹ Gilles Deleuze en fait l'exposé et la synthèse à la fin de *L'Image-mouvement* (*op. cit.*, p. 278-283). S'il relève d'abord ces cinq caractéristiques dans le nouveau cinéma américain (qu'on datera du début des années 1970), il montre par la suite qu'elles étaient déjà bien présentes dans les nouvelles cinématographies européennes (*ibid.*, p. 285-290).

² Gilles Deleuze emploie ces deux termes au sujet du protagoniste de *Taxi Driver* de Martin Scorsese, qui hésite indifféremment entre le suicide et l'assassinat politique – pour finalement, et presque par hasard, abattre un caïd et proxénète de seconde zone (*ibid.*, p. 280).

spectateur. Il a beau bouger, courir, s'agiter : la situation dans laquelle il est débordé de toutes parts ses capacités motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action. »¹ Sur ce point, nous pensons aux textes des nouveaux auteurs de Minuit qui sont apparus sur la scène littéraire depuis le début des années 1980 : les personnages mis en scène par Patrick Deville comme ceux de la majorité des romans de Jean Echenoz sont dans une mobilité perpétuelle (voyages, trajets en voiture ou en avion), ils courent à travers le monde, reçoivent des missions, poursuivent des buts, etc. Pour autant, leur agitation semble inversement proportionnelle au bénéfice final qu'ils en tirent. Comme l'on a pu le voir, l'insaisissable Juliette dans *Le Feu d'artifice* de Patrick Deville multiplie les déplacements, mais semble pour autant toujours insatisfaite ; le lecteur en fait volontiers une proche cousine du personnage joué par Anna Karina dans *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard, qui pourrait s'écrier comme cette dernière : « J'sais pas quoi faire, j'ai rien à faire ». De même, la mystérieuse machine que tout le monde se dispute dans *Le Méridien de Greenwich* se révèle être un leurre, dont les personnages, en spectateurs impuissants, assistent à la destruction. « Les personnages n'étant plus en situation d'agir sur le monde en deviennent les spectateurs tandis que le monde se transforme en spectacle. »² Cette remarque de Pierre Montebello, qui traite des figures présentes dans le nouveau cinéma décrit par Deleuze, s'applique parfaitement aux textes que nous évoquons. On retrouve ici, exprimées narrativement, les deux premières caractéristiques de la nouvelle image : la situation dispersive et la faiblesse des liaisons. Plus ils se posent comme volontaires et déterminés, plus les personnages d'Echenoz se voient en fait astreints à un état de passivité – état dont la scène inattendue et soudaine du tremblement de terre à Marseille, dans *Nous trois*, pourrait être l'exemple le plus remarquable, et cela d'autant plus qu'elle métaphorise l'instabilité générale des choses, en révèle le désordre et l'absurdité. On pourrait ainsi dire que des auteurs comme Echenoz ou Deville, tout en s'inscrivant dans des cadres génériques et narratifs provenant du cinéma classique hollywoodien, n'en ont pas pour autant conservé la stricte logique mécanique (l'enchaînement perception-action-réaction). Comme l'écrit Fieke Schoots au sujet de ces auteurs : « Le récit minimaliste commence par instaurer une représentation classique dans

¹ *Ibid.*, p. 9. Roland Barthes notait la même chose dans l'œuvre d'Antonioni, avec la récurrence de personnages définis par leur regard : « Ce que vous ajoutez à cette disposition [de regarder], commune à tous les cinéastes, c'est de regarder les choses radicalement, jusqu'à leur épuisement. D'une part, vous regardez longtemps ce qu'il ne vous était pas demandé de regarder par la convention politique (les paysans chinois) ou par la convention narrative (les temps morts d'une aventure). D'autre part, votre héros privilégié est celui qui regarde (photographe ou reporter). » (« Cher Antonioni... », *art. cit.*, p. 904).

² Pierre Montebello, *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 2008, p. 100.

la mesure où elle repose sur des éléments narratifs traditionnels : intrigue, personnages, événements. [...] Néanmoins, les événements narrés sont souvent dépourvus de cause et de but, même s'ils sont liés entre eux. Les narrateurs créent délibérément des blancs narratifs [...]. »¹ L'importance de l'ellipse est soulignée, comme c'est le cas dans les analyses de Deleuze. De la même façon qu'ils relisent le roman d'aventures ou le roman policier à la lumière des avant-gardes littéraires des années 1950-1970, nous dirons que, dans leur pratique intersémiotique, ils reconsidèrent l'efficacité et la fluidité du grand cinéma de genre au prisme des bouleversements introduits par les innovations cinématographiques de la même période. Ils minent ce qui faisait auparavant liaison, multiplient les personnages sans pour autant les constituer en communauté unie.

Plus largement, les espaces privilégiés par ces romans, que d'aucuns ont justement rapprochés des « non-lieux » étudiés par Marc Augé (banlieues, parkings, hangars, terrains vagues, rues impersonnelles, bords de route, aéroports, etc.)², sont aussi ceux que les nouveaux cinémas d'après-guerre ont commencé à scruter. Gilles Deleuze parle précisément « des espaces dont nous ne savions plus comment les qualifier. C'était des espaces "quelconques", déserts pourtant peuplés, entrepôts désaffectés, terrains vagues, villes en démolition ou en reconstruction. »³ À l'inverse des « espaces déterminés de l'ancien réalisme »⁴, ces nouveaux lieux arpentés ne sont pas clairement connectés les uns avec les autres et se signalent surtout par leur hétérogénéité et leur fragmentation. De telles « géographies du vide »⁵, que nous observons chez Jean Echenoz, François Bon, Patrick Deville, Leslie Kaplan ou Jean Rolin, sont précisément à mettre au nombre des apports figuratifs des nouvelles cinématographies des années 1950 et 1960. Ce sont précisément ces types de (non-)lieux qui conduisent les personnages à la déambulation et à la balade non vectorisée, troisième critère de l'image nouvelle deleuzienne : « [...] le plus clair de la balade moderne [...] se fait dans un espace quelconque, gare de triage, entrepôt désaffecté,

¹ Fieke Schoots, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 206. Remarquons que Fieke Schoots, dans la suite de son raisonnement, convoque la notion de « ligne de fuite » mise en place par Deleuze et Guattari, pour désigner les échappées non-signifiantes des récits minimalistes.

² Christine Jérusalem évoque ainsi « ce monde de l'uniformité et de la béance » propre à l'univers échenozien (*Jean Echenoz : géographies du vide, op. cit.*, p. 133).

³ « Préface pour l'édition américaine de *L'Image-temps* », in Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003, p. 329.

⁴ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement, op. cit.*, p. 286.

⁵ C'est le titre de l'ouvrage de Christine Jérusalem consacré à Echenoz, mais sa portée nous paraît pouvoir être élargie à de nombreux autres auteurs contemporains, ceux qu'elle a pu nommer par ailleurs les écrivains du « terrain » et du « territoire » – mot deleuzien s'il en est (voir Christine Jérusalem, *Jean Echenoz, op. cit.*, p. 5-6 et, de la même critique, « Terre, terrain, territoire », in *Le Roman français contemporain, op. cit.*, p. 47-80).

tissu dédifférencié de la ville »¹. Quand Rossellini filme Berlin en ruine, quand De Sica parcourt la banlieue romaine, quand Godard franchit le périphérique parisien (ainsi que le rappelle significativement la documentariste dans *Le Psychanalyste* de Leslie Kaplan²) ou quand Rohmer pose sa caméra dans les « villes nouvelles » à peine sortie de terre, ils ouvrent de nouvelles vues sur la réalité et instaurent un nouveau rapport à l'espace – qui est moins à maîtriser ou à construire qu'à parcourir et à observer. Les individus deviennent alors essentiellement des « voyants »³, eux dont le foyer principal d'activité réside désormais dans le regard. Se multiplient alors des sortes de « visions » que Deleuze nomme les « situations sonores et optiques pures »⁴, en remplacement des situations sensori-motrices, dans lesquelles « le personnage n'est plus l'acteur souverain, sujet de son action, mais le vecteur passif et enchanté d'une perception. »⁵ En conséquence, l'environnement se donne comme une accumulation de signes et de clichés, comme le met en lumière le quatrième critère deleuzien. Des œuvres comme celles de Deville, Echenoz, Viel ou Laurent, manifestent justement une prédilection pour l'artifice et la falsification – la machine-leurre du *Méridien de Greenwich* en serait à nouveau l'emblème par excellence, mais l'on pourrait tout aussi bien renvoyer à la mission-simulacre des *Atomiques*. Le vrai ne se distingue plus véritablement du faux et les deux instances se fondent dans un ensemble inassignable. Gilles Deleuze l'affirmait déjà au sujet du Néo-Réalisme et de la Nouvelle Vague : « Sous cette puissance du faux, toutes les images deviennent des clichés, soit parce qu'on en montre la maladresse, soit parce qu'on en dénonce l'apparente perfection. »⁶ Une partie de la littérature d'aujourd'hui observe ainsi le monde comme un champ de signes, moins pour en invalider toute réalité que pour en saisir le caractère problématique, relatif et réversible.

¹ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 280.

² Voir Leslie Kaplan, *Le Psychanalyste*, *op. cit.*, p. 85-88.

³ « Et dans ces espaces quelconques, s'agitaient de nouvelles races de personnages, un peu mutants : ils voyaient plutôt qu'ils n'agissaient, c'était des Voyants. » (Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, *op. cit.*, p. 329). Dans *L'Image-temps*, on peut également lire ceci au sujet des nouvelles images : « C'est un cinéma de voyant, non plus d'action. » (*op. cit.*, p. 9). Se met en place une « fonction de voyance » chez les personnages et les spectateurs (*ibid.*, p. 30).

⁴ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 9-10.

⁵ Anne Sauvagnargues, « L'image. Deleuze, Bergson et le cinéma », *art. cit.*, p. 175.

⁶ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 288.

2. Nouvelles temporalités : les « images-temps » de la littérature contemporaine

À travers ces nouvelles formes de perceptions et d'actions, c'est un rapport différent au temps qui se met en place dans ces cinématographies et que l'on retrouve, de notre point de vue, dans la littérature contemporaine. La temporalité de ces films comme de ces textes n'est plus uniquement le produit d'une succession d'actions et de réactions ; elle est désormais moins une résultante de l'agencement des scènes que leur composante interne propre. Ces dernières portent en elles-mêmes l'expérience de la durée : le temps y devient sensible. Cela est particulièrement frappant dans les nombreux moments au cours desquels les personnages sont en position de contemplation ou d'attente : ne pouvant plus désormais véritablement agir, ou très peu, ils sont amenés à de telles postures réceptives, qui laissent le temps passer et les porter. Dans son analyse de la présence du cinéma dans l'œuvre de Jean Echenoz, Bruno Blanckeman souligne significativement « les phénomènes de discontinuité lacunaires » qui travaillent continûment les textes et qui en figurent « les contractions et les étirements, les blocages et les accélérations, les entrelacs et les pertes »¹. Tout comme Deleuze prenait acte de la naissance d'une nouvelle temporalité dans le cinéma d'après-guerre, on remarque que le roman contemporain aime à ruser avec la linéarité chronologique, moins en en bouleversant l'ordre (au sens genettien du terme) qu'en jouant sur la durée. Plus qu'un simple jeu formel, ces temporalités lacunaires révèlent les fractures qui sont apparues dans les consciences, les difficultés d'appréhension d'une réalité elle-même elliptique et morcelée. Nous pourrions également considérer comme symptomatique le fait que des écrivains contemporains comme Christine Montalbetti et Patrick Chatelier décident d'investir le western spaghetti plutôt que le western dans sa forme classique (celle de Ford, Sturges ou Mann). Alors que ce dernier, paradigme du cinéma de genre hollywoodien, s'organise selon une succession d'actions et de réactions, sa version « spaghetti » joue en permanence sur la distension du temps et sur le retardement de l'action : le temps y est ralenti à l'extrême et se donne sous forme de blocs de durée pure. Christine Montalbetti reconnaît elle-même que ce qui l'a intéressée dans ce genre cinématographique réside dans l'attention originale portée au temps, qui bouleverse notre appréhension du réel :

¹ Bruno Blanckeman, « Jean Echenoz ou le roman comme ciné/cure », *art. cit.*, p. 175.

L'idée d'écrire un western est d'abord née d'une envie de travailler sur la lumière. D'une sorte d'image intérieure, surexposée, aux ombres tranchantes, où s'apercevait une place sableuse et réfléchissante, un auvent, un homme assis entre cette ombre et cette lumière. Cet homme, nécessairement, était dans une situation d'attente, et cette attente induisait un étirement du temps qui est à la fois un des propres du western-spaghetti et un des propres du roman. [...] De ces libertés dans le traitement temporel, j'ai toujours moins retenu celles de l'ellipse, que celles de l'étirement.¹

On retrouve le rôle décisif du motif de l'attente, que Deleuze a relevé comme l'une des caractéristiques de l'image-temps². À rebours des récits westerniens classiques, mus par une idéologie de l'action et du progrès, de la volonté et de la conquête, le western spaghetti confronte ses personnages à une action sans cesse différée et les plonge dans des nappes temporelles prégnantes. Le temps n'est plus une conséquence du récit, mais sa matière même. C'est ce qui conduit Christine Montalbetti à multiplier les descriptions et à en étirer la longueur, à accentuer jusqu'à l'extrême les détails et les micro-bouleversements à l'œuvre dans son univers diégétique.

Un autre exemple nous semble révélateur : dans un article portant sur l'un de ses films d'élection, *Les Chiens de paille* de Sam Peckinpah (1971), Tanguy Viel est particulièrement sensible à la question de la passivité du personnage principal (interprété par Dustin Hoffmann). Alors que les habitants du village dans lequel celui-ci vient de s'installer avec sa compagne ne cessent de le provoquer, le héros cherche à résister et, précisément, ne veut pas réagir. Tanguy Viel attire notre attention sur « toutes ces situations cinématographiques, dramatiques, où le héros se tient finalement dans la tentation du hors-champ, de l'effacement, ou de la pure pensée, par opposition à une réalité vivante et active à laquelle, d'une manière ou d'une autre, il se heurte. »³ Ces remarques ne manquent pas de faire penser aux personnages romanesques créés par Viel lui-même : les narrateurs de *L'Absolue perfection du crime* et *d'Insoupçonnable* sont également des figures qui se laissent entraîner malgré elles dans l'action, alors qu'elles avaient fait le choix du retrait. Ce qui se joue dans le film comme dans les textes, c'est un conflit entre les êtres et le réel qui les entoure et qu'ils ne comprennent pas véritablement. Dans la suite de son article, en lien avec ce constat initial, Tanguy Viel s'intéresse à l'une des spécificités formelles du film de Peckinpah, à savoir l'importante utilisation des ralentis. Le ralenti

¹ Christine Montalbetti, « Du western au roman », *art. cit.*, p. 84.

² « Et à la faveur de ce relâchement du lien sensori-moteur, c'est le Temps, "un peu de temps à l'état pur", qui monte à la surface de l'écran. [...] Même le corps n'est plus exactement mobile, sujet du mouvement et instrument de l'action, il devient plutôt le révélateur du temps, il témoigne du temps par ses fatigues et ses attentes [...] ». (Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, *op. cit.*, p. 330 [nous soulignons]).

³ Tanguy Viel, « « La collision ou quand la puissance rencontre l'acte. *Les Chiens de paille* (Sam Peckinpah, 1971) », *art. cit.*, p. 233.

aboutirait précisément à une déformation de l'action par la pression d'un temps exagérément étiré : « [...] en diffractant le temps de la même manière que l'espace, il cherche à le remplir de plus qu'il n'est, de manière boursoufflée, hors de ses gonds. Il cherche à montrer que ça ne tient pas dans le réel. »¹ Il met finalement en crise la représentation réaliste par excès, en lui faisant perdre ses coordonnées classiques et en surlignant le rôle potentiellement défigurant du temps. Il nous semble à nouveau que ces remarques de l'écrivain sont opératoires quant à son travail littéraire. Si l'on se remémore certaines des scènes romanesques déjà évoquées, comme la fusillade avec les policiers et le duel final en voiture dans *L'Absolue perfection du crime*, ou bien l'échec du dépôt de la rançon dans *Insoupçonnable*, nous nous apercevons qu'elles se présentent comme des dilatations narratives qui prennent pour modèle le ralenti cinématographique. À ces moments-clefs des récits, la réalité de l'action se heurte à la temporalité de sa figuration ; elle devient un pur moment visuel, prenant le pas sur son strict rôle au sein de l'économie narrative des livres. Est-ce donc au final un hasard si, à la fin de son article sur *Les Chiens de paille*, Tanguy Viel en vient à se référer à Deleuze : « Tout cela n'est peut-être qu'une manière de lire la crise de l'image-action dont parle Gilles Deleuze, à ce moment du cinéma où finalement ce qui ne marche plus, c'est la capacité du cadre à faire tenir dedans un dehors qui désormais, s'il doit entrer dans le cadre, le défigurera littéralement. »² On émettrait volontiers l'hypothèse que les romans de Viel (y compris *Le Black Note* et *Cinéma*), fondés sur un ressassement ou une hypertrophie de la voix, fonctionnent à la manière de ces ralentis cinématographiques extrêmes : ils s'arrachent de la narration classique et de la représentation mimétique par le biais d'une dilatation temporelle de l'expression des situations et des sentiments.

Les récits de Patrick Modiano reposent aussi, nous semble-t-il, sur des caractéristiques similaires. Comme nous avons pu le noter dans la partie précédente, au sujet de l'emploi dans son œuvre du schème représentationnel de la transparence, le narrateur et les personnages sont régulièrement amenés à être les témoins de situations auxquelles ils ne parviennent pas véritablement à prendre part. Ce sont des sujets qui constatent en permanence la présence d'une scission entre eux-mêmes et le monde. Spectateur assidu des films de la Nouvelle Vague³, Patrick Modiano y fait souvent

¹ *Ibid.*, p. 243.

² *Ibid.*, p. 243.

³ « Les films de la Nouvelle Vague ont été mes premiers films d'adolescent. » (« Ce que je dois au cinéma », entretien entre Patrick Modiano et Antoine de Gaudemar, in Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (dir.), *Patrick Modiano, op. cit.*, p. 235).

référence dans ses récits : des œuvres comme *Lola* de Jacques Demy ou *Adieu Philippine* de Jacques Rozier¹, ou bien encore *Les Quatre cents coups* et *Jules et Jim* de Truffaut² apparaissent discrètement mais avec régularité dans les textes. Dans *Du plus loin de l'oubli*, le scénariste Michael Savoundra envisage la réalisation d'un film, *Blackpool Sunday*, qui répond typiquement aux codes esthétiques de la Nouvelle Vague : « Le désir de Savoundra, tel qu'il l'exposait en préambule, était de tourner ce film comme un documentaire en choisissant un garçon et une fille qui ne fussent pas des acteurs professionnels. »³ Une partie de cette future œuvre doit également être tournée dans le quartier parisien de Saint-Germain-des-Près, lieu d'élection par excellence de ce mouvement cinématographique. Dans *Chien de printemps*, le narrateur retrouve des notes du photographe Jansen qui traitent de la « lumière naturelle » en photographie et au cinéma : on sait que cette dernière est l'une des caractéristiques techniques les plus décisives de la Nouvelle Vague⁴.

Or nous ne voulons pas voir dans le choix récurrent de ce champ référentiel qu'un seul marqueur d'époque ; il nous semble que Modiano a retiré bien plus de sa fréquentation du nouveau cinéma français dans les années 1960. Annie Demeyère écrit que « la Nouvelle Vague, avec son refus d'un cinéma psychologique détaché du réel [...] recoupe ses choix esthétiques »⁵. Sans pour autant y voir une référence consciente, concrète et affichée, nous remarquons ainsi que bon nombre des récits de l'écrivain procèdent, pour tout ou partie, à partir du modèle de l'errance et de la déambulation. Or, selon Deleuze, dans le cinéma de la Nouvelle Vague, l'action a été remplacée par « la promenade, la balade, et l'aller-retour continu »⁶. La « forme-balade »¹ devient alors l'une des caractéristiques principales de

¹ Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Paris, Seuil, coll. « Points Roman », 1995 [Seuil, 1991], p. 41-42 et p. 98.

² « J'ai été aussi à la première du film de Truffaut *Jules et Jim* [...] » (Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 76). *Les Quatre cent coups* est cité dans *Le 21 mars, le premier jour du printemps...* (in Catherine Deneuve et Patrick Modiano, *Elle s'appelait Françoise...*, Paris, Canal Plus Éditions, 1996, p. 17).

³ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, op. cit., p. 117. Concernant l'importance décisive de la Nouvelle Vague pour Modiano, nous signalons deux références supplémentaires : un article qu'il a consacré à Catherine Deneuve et dont le titre reprend, en le détournant, celui d'un film de Godard (« Deux ou trois choses que je ne sais pas d'elle », in *Elle*, n° 3204, 28 mai 1997, p. 82), ainsi qu'un long entretien entre l'écrivain et, à nouveau, Catherine Deneuve (*Les Inrockuptibles*, spécial Cannes 1997, n° 103, 7-13 mai 1997). Nous renvoyons également à l'article de Sylvie Robic, « Françoise Dorléac, fantôme modianesque » (in Anne-Yvonne Julien (dir.), *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann, 2010, p. 413-428).

⁴ « Il s'agissait d'un article que lui avait demandé une revue de cinéma, car il avait servi de conseiller technique bénévole à certains jeunes metteurs en scène du début des années soixante en leur apprenant à utiliser les *floods* des opérateurs américains d'actualités pendant la guerre. » (Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Paris, Seuil, 1993, p. 36).

⁵ Annie Demeyère, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2002, p. 34.

⁶ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 280.

ces nouvelles images cinématographiques. Chez Rivette, Godard, Truffaut ou Rohmer, comme chez Modiano, les personnages marchent très souvent et longtemps dans Paris ; ils se signalent par la disponibilité de leur regard. Ils se placent moins dans une logique d'action que dans une attention aux manifestations visuelles et sonores de l'environnement urbain². Leurs déplacements ne sont pas régis par un but précis ou un objectif, mais valent pour eux-mêmes. Tout comme les héros des films de la Nouvelle Vague, ils deviennent des « subjectivités flottantes qui éprouvent, dans la faiblesse ou le relâchement de leur capacité motrice, l'intensité visionnaire d'une situation. »³ Cela rappelle « le motif récurrent du flottement » présent chez l'écrivain, qui « désigne cet état d'une conscience sans substance propre »⁴. C'est pourquoi le thème de l'errance et de la marche chez Modiano a souvent retenu l'attention des critiques : il traduit la mutation d'un réel qui obéit moins à des règles logiques et à des coordonnées stabilisées qu'à des échappées soudaines ou des connexions impromptues. L'incipit du récit qu'il consacre à Françoise Dorléac, l'une des égéries de ce nouveau cinéma français des années 1960, commence significativement par l'évocation de ces « balades » :

Françoise Dorléac. Il m'arrive de penser à elle, les jours de soleil à Paris, quand les avenues sont vides et silencieuses. Comme hier, dimanche, sous la voûte des marronniers du boulevard Arago. Ou là-bas, le long de cet autre boulevard désert, près de la Seine, dans le quartier où elle habitait.⁵

Paris est avant tout un espace dévolu à l'errance, qui n'est vectorisé par aucun principe précis et arrêté. Les deux boulevards cités ne sont reliés par rien, si ce n'est par leur capacité à susciter – mystérieusement – le souvenir de l'actrice, de manière plus ou moins arbitraire. Cet incipit déclenche une anamnèse qui nous replonge au milieu des années 1960 et qui s'attache à dépeindre l'importance de la figure de la star naissante pour le jeune homme qu'était alors Modiano. Ce dernier se décrit en errant perpétuel, arpentant sans relâche les « non-lieux » de Paris : « Triste hiver 62. Grisaille. Neige fondue sur les trottoirs. Interminables couloirs du métro, qui ne menaient nulle part et où je voyais le

¹ *Ibid.*, p. 283 et p. 287. Voir également *Pourparlers. 1972-1990, op. cit.*, p. 75.

² Dans un article pour *Libération* en 1999, significativement intitulé « La caméra légère », Modiano écrit les propos suivants : « À l'époque où je rêvais de cette caméra magique [légère et se faufilant partout dans la rue, dans les cafés, les appartements, etc.], passaient dans les cinémas d'exclusivité des Champs Élysées et des Grands Boulevards ou dans des salles plus secrètes comme les Agriculteurs, les premiers films de la Nouvelle Vague. À travers deux ou trois d'entre eux, j'avais bien senti cette volonté de fuir le studio pour la rue et la lumière naturelle, et le désir d'atteindre ce point magnétique où "documentaire" et "fiction" se confondent. » (Article repris in Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (dir.), *Patrick Modiano, op. cit.*, p. 265).

³ Anne Sauvagnargues, « L'image. Deleuze, Bergson et le cinéma », *art. cit.*, p. 174.

⁴ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, coll. « Écrivains au présent », 2009, p. 161-162.

⁵ Patrick Modiano, *Le 21 mars, le premier jour du printemps, op. cit.*, p. 16.

visage de Françoise Dorléac, sur l’affiche d’un film [...]. »¹ Le texte affirme explicitement le désœuvrement du narrateur ; il n’est plus qu’un « voyant » qui déambule dans un espace urbain indifférencié, et pour qui cette déambulation prend une dimension analytique, sur lui-même et sur le monde. Un autre passage nous semble particulièrement révélateur ; nous nous permettons de le citer dans sa longueur :

L’hiver suivant, j’allais souvent rejoindre un ami dans la banlieue sud-est où il habitait. Nous fréquentions beaucoup l’aéroport d’Orly. À Ablon, Athis-Mons, Paray-Vieille-Poste, nous marchions en bordure des pistes d’atterrissage, dans cette zone indéfinie où les derniers pavillons, les dernières prairies, les dernières fermes, étaient éclairées [sic] la nuit, par la rampe lumineuse de l’aéroport.

Nous passions des journées entières à Orly. Nous tâchions de rester dans l’enceinte de l’aéroport le plus longtemps possible, comme ces *vitelloni* romains assis pendant des heures aux terrasses des cafés [...].

Trente ans après, je me rends compte que l’aéroport d’Orly était pour moi comme un paysage intérieur : *no man’s land*, zone de transit, où je cherchais à fuir une vie grise et étouffante. Je me sentais bien dans ce lieu en suspens, à la lisière des arrivées et des départs.

Un jour que je traînais à Orly, j’ai brusquement vu Françoise Dorléac en uniforme d’hôtesse de l’air. Elle tournait un film avec François Truffaut, sur le parking devant l’aéroport. J’ai d’abord été surpris par cette coïncidence mais aujourd’hui je me dis que cela était dans l’ordre des choses.

[...] je retrouve au cœur du film *La peau douce*, l’air que je respirais, les nuages, le gris du ciel, la neige sur le parking [...]. Et Françoise Dorléac venue ce jour-là visiter cette zone franche qui me servait de refuge.²

Tout comme Modiano lui-même, nous aimerions voir plus qu’une coïncidence entre cette description d’errance à valeur itérative et la référence, diégétisée, à l’un des premiers films de François Truffaut. Nous observons tout d’abord le cadre étonnant dans lequel se déroule la scène : le narrateur choisit précisément d’arpenter le décor le plus impersonnel et le plus vide possible, à savoir l’immense aéroport d’Orly. Pure interface, sans identité ni histoire, « zone » dans laquelle, par définition, l’on ne s’arrête jamais, l’aéroport fait partie de ces « espaces quelconques » repérés par Deleuze dans le cinéma des années 1950-1960, ce que le tournage même de Truffaut vient ici confirmer. Ce lieu possède une dimension mentale, en tant que support et figuration d’une âme (« je me sentais bien dans ce lieu en suspens »)³. La rencontre inattendue avec Françoise Dorléac est tout aussi symptomatique d’une réalité désormais indifférente et non polarisée, ouverte à tous les possibles sans que l’on puisse parier sur leur actualisation. Deleuze lui-même considère, à la suite d’autres critiques, que les nouveaux cinémas se définissent « comme

¹ *Ibid.*, p. 27.

² *Ibid.*, p. 27-29.

³ Deleuze évoque ainsi « les errances devenues analytiques, instruments d’une analyse de l’âme » chez Rohmer et Truffaut (*L’Image-mouvement, op. cit.*, p. 287).

un art de la rencontre, rencontres fragmentaires, éphémères, hachées, ratées [...]. »¹ *Le 21 mars, le premier jour du printemps...* ne s'attarde d'ailleurs jamais sur les trois brèves rencontres entre le jeune Modiano et l'actrice. Entre balade, errance et attente (comme l'atteste la comparaison avec les *vitelloni* romains²), le jeune Modiano emblématise ce nouvel être-au-monde et ce nouveau rapport au temps, tels qu'ils se développent depuis la fin de la Guerre : ils renvoient à un fondamental « dessaisissement » du sujet, pour reprendre un terme de Bruno Blanckeman³. L'action (et sa traduction narrative, la péripétie) n'a plus cours ; elle est remplacée par une suite plus ou moins fournie de visions pures (le ciel gris, la neige sur le parking) et de situations dont le narrateur se fait le collecteur. La réflexion finale de l'extrait pose de façon éloquente la profonde similitude – la congruence, devrait-on dire – entre l'espace vide du film de Truffaut et l'espace vide tel qu'il a été vécu et arpenté par Modiano, et tel qu'il apparaît finalement dans la description littéraire. Plus largement, l'œuvre entière de l'écrivain partage avec les nouvelles fictions cinématographiques des années 1950-1960 cette « anti-logique » de la déambulation, qui fonctionne comme la traduction figurative de la désorientation de ces êtres livrés à eux-mêmes, privés de toute appartenance collective, subissant indirectement la crise de valeurs héritée des conflits mondiaux. La « forme-balade » chez Antonioni, Godard ou Truffaut et la dérive géographique des personnages modianesques reposent *in fine* sur le même constat : « Nul repère transmis, nul modèle proposé ne permet aux personnages de se construire une identité propre et cette situation de vacillement culturel, ces états de flottements intimes suscitent une incapacité à faire corps avec eux-mêmes, à s'inventer un équilibre. »⁴ Ce rapprochement autour du motif de la déambulation semble être plus qu'une coïncidence, car Modiano le reconnaît lui-même implicitement : « La Nouvelle Vague, c'était ça, des gens qui marchaient dans la rue, comme dans *Adieu Philippine* de Rozier. Je suis resté très marqué par ça. »⁵ On retrouve en conséquence, dans les textes, ce que l'on

¹ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 8.

² Est-il besoin de préciser que les *Vitelloni* (Federico Fellini, 1953) est l'un des films-clefs du Néo-réalisme italien ?

³ « Les personnages de Modiano sont confrontés à des états de crise particuliers en cela qu'un dysfonctionnement temporaire, une discrète anicroche dans le fil des jours, s'inscrivent peu à peu dans la durée, annihilant insidieusement leur présence au monde. L'épreuve du dessaisissement de soi constitue le pivot de cette problématique existentielle, qui génère à la fois des situations romanesques distinctes et des modes de narration singuliers. » (Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, *op. cit.*, p. 74).

⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵ « Entretien avec Catherine Deneuve et Patrick Modiano », *Les Inrockuptibles*, *entr. cit.* Dans l'entretien avec Antoine de Gaudemar pour les *Cahiers de l'Herne*, ce n'est pas un hasard si Modiano cite, parmi les films marquants de son adolescence, *La Dolce vita* de Fellini, *L'Avventura* d'Antonioni, et *Allemagne année zéro* de Rossellini (« Ce que je dois au cinéma », *entr. cit.*, p. 235).

désignerait comme l'équivalent des situations optiques et sonores pures proposées par Deleuze. En raison de la perte de sens qui les affecte, il reste aux personnages une capacité sensorielle qui les conduit à éprouver une succession déliée de visions et d'atmosphères : si l'on s'en tient à la nouvelle citée plus haut, les boulevards vides de l'incipit et l'aéroport d'Orly se donnent comme de telles images pures. Une temporalité complexe et diffractée émerge de ces vues suspendues : chez Modiano, la contemplation et l'errance n'aboutissent pas à l'action, mais à des émotions et des phénomènes mentaux¹, au premier rang desquels se tient le souvenir. La congruence entre la poétique modianesque et certaines formes des nouvelles cinématographies se joue en partie dans cette substitution : à la linéarité narrative et à l'enchaînement traditionnel action-réaction succède un rapport au monde flottant, fait de suspensions temporelles, de visions pures et de mouvements de conscience.

Au-delà de leur aspect polémique et contestable, les fameux propos de Gilles Deleuze sur l'image-mouvement et l'image-temps nous semblent offrir une grille de lecture critique pertinente pour cerner l'objet qui nous occupe. Ses analyses sur le basculement vers une nouvelle image cinématographique au lendemain de la Seconde Guerre mondiale ont l'avantage de mettre l'accent, par une voie détournée, sur ce qui se joue également dans nombre de textes littéraires contemporains. Les situations dispersives, les liaisons délibérément faibles, la forme-balade effectuée à travers des espaces vides, déconnectés et indifférents, la prise de conscience des clichés et la dénonciation du complot, sont les caractères de l'image relevés par le philosophe dans les nouveaux cinémas qui ont émergé entre la fin des années 1940 et les années 1970 : ceux-ci aboutissent à une forme de figuration inédite, marquée par une crise de l'action et le remplacement de cette dernière par des situations de contemplation, et qui désarçonne tout autant qu'elle ouvre à de multiples possibles. En cela, ces films participent, au même titre que les avant-gardes littéraires et picturales, à l'élaboration de la figuration complexe d'un monde désormais désenchanté et déstructuré, dans lequel l'individu n'a plus les mêmes capacités d'action. Or force est de constater que nous retrouvons des caractéristiques similaires dans la littérature contemporaine. Nous pourrions certes n'y voir que le versant littéraire d'une réflexion artistique plus générale et plus diffuse : cela est en partie le cas.

¹ « Quand elle se manifeste ouvertement, la conscience est toujours associée à un manque – absence de sens – et une déperdition – effacement d'un motif. L'analyse de soi dépend alors d'une nomenclature d'événements sensibles parfois minuscules ou d'un ensemble d'objets familiers apparemment désinvestis d'importance. [...] Fusionnant de façon éphémère avec un objet sensible, la conscience se découvre par intermittence. » (Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano, op. cit.*, p. 161).

Néanmoins, nous savons que ces écrivains, cinéphiles et amateurs de cinéma, ont été et sont d'attentifs spectateurs de ces diverses nouvelles vagues et qu'ils ne manquent pas d'y faire référence. Si Modiano cite Decoin (*Premier rendez-vous*, 1941) ou Becker (*Rendez-vous de juillet*, 1949), il accueille aussi largement la Nouvelle Vague – tout comme Perec, dans *Les Choses*, faisait voisiner *Lola* de Demy avec *Les Ensorcelés* de Minnelli. Le cinéma de « la tradition française » et le cinéma classique hollywoodien ne sont pas leurs uniques références ; ils ont également retenu les « leçons » figuratives de ces innovations filmiques, qui leur paraissent élaborer de pertinentes stratégies d'appréhension du réel contemporain.

Mais, dans ces recherches littéraires de figurations critiques du monde, le septième art ne fonctionne pas seulement comme un reflet ou un modèle (même si ce modèle est lui-même critique, comme on vient de le voir). La littérature contemporaine voit aussi dans le cinéma, qui est considéré communément comme l'art figuratif par excellence et qui a imposé ses multiples images à travers le monde, une sorte de contre-modèle. En effet, dans une période où cette multiplication des images donne à penser que tout est visible et que tout est figurable, la littérature persiste avec entêtement dans une « réflexion sur l'imprésentable au sein de la représentation »¹. Tout en lui reconnaissant ses propres dettes, la littérature affirme simultanément ses différences et n'hésite pas à mettre en accusation les dérives du « tout-figuratif » cinématographique. Sans verser dans l'iconoclasme radical, elle manifeste à plusieurs reprises sa singularité. C'est pourquoi il ne faut pas considérer les analyses qui vont suivre comme contradictoires avec ce que nous venons d'énoncer sur les nouveaux cinémas, mais comme résultant d'un même geste critique et sceptique vis-à-vis d'un principe mimétique trop sûr de lui-même et d'un réalisme trop affiché et bien trop scrupuleusement agencé pour être honnête.

B. LES INSUFFISANCES FIGURATIVES DU CINÉMA

En mettant en scène la figurativité du cinéma, la littérature contemporaine procède à un « recours à la différence », pour reprendre la belle expression qu'utilise Yves Peyré à propos de Claude Simon. Cela signifie que le cinéma fonctionne comme l'un « des

¹ Fieke Schoots, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 210.

supports privilégiés pour montrer, par contraste, ce qui ne passera jamais dans l'écriture. »¹ Face à la position hégémonique du cinéma dans les représentations collectives depuis un siècle, la littérature contemporaine se montre soucieuse de souligner ce qui lui revient en propre. Par conséquent, sans entrer dans une attaque frontale stérile, elle ne manque pas de relever ses illusions, ses insuffisances et ses fausses routes en termes de figuration du monde. Nous avons déjà pu observer une telle mise à distance dans le chapitre précédent, lorsque nous avons évoqué plusieurs textes exhibant les mécanismes trompeurs du dispositif cinématographique. À la tromperie et l'illusion s'ajoute le manque, ainsi qu'Annie Ernaux en fait la remarque dans son journal *Se perdre* :

Il paraît que le fantasme de S. de Beauvoir était que sa vie, toute sa vie, s'enregistre sur un magnétophone géant. Comme c'est étrange que cette femme, avec tout ce qu'elle a dit sur l'être, la liberté, ait eu ce désir, très plat, nul, car filmer, enregistrer tous les actes d'une vie, les paroles, sûrement serait révélation de quelque chose, vraiment pas de tout. [...] encore quelque chose se dérobe, qui n'est pas exposable.²

À un moment où s'exprime une forte croyance dans la véracité du « vu » et face à un art qui cherche sans relâche à « montrer », la littérature d'aujourd'hui apporte ses propres objections : elle souligne les périls d'un réalisme figuratif qui n'intègrerait aucune forme de doute et qui ne serait, en conséquence, que falsifiant et lacunaire. Elle met en garde contre « l'adéquation hasardeuse des signes iconiques au réel pointé derrière le spectacle. »³ Bruno Blanckeman souligne en conséquence l'ambition de la littérature à travers cette confrontation avec le cinéma :

Si la société, l'Histoire, l'intime, dans toute leur urgence, ne constituent plus, comme au temps du Nouveau Roman, des sujets-tabous, s'ils appellent la figuration, à rebours des impératifs d'une certaine modernité, ils ne peuvent se représenter que dans le doute, le malaise, la distance maintenue, comme s'il était impossible de dissocier en eux, dans leur acception autant que dans leur représentation, la part de l'authentique et celle de la simulation.⁴

Alors que, dans ses manifestations les plus communes, le *medium* cinématographique tend à évacuer la problématique inhérente aux objets qu'il représente – suivant en cela une sorte de réalisme illusionniste et de croyance en la plénitude de l'image –, la littérature contemporaine récupère à son compte de nécessaires précautions figuratives. Par différenciation, le cinéma a conduit cette dernière à « [s'orienter] vers cette

¹ Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux, « Avant-propos : des mots pour le voir », in *Les Images chez Claude Simon*, *op. cit.*, p. 11. L'article d'Yves Peyré, intitulé justement « Recours à la différence », se trouve dans ce recueil (*ibid.*, p. 33-36).

² Annie Ernaux, *Se perdre*, *op. cit.*, p. 354.

³ Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, *op. cit.*, p. 203.

⁴ Bruno Blanckeman, « Du *Theatrum mundi* à la société-spectacle », in Matteo Majorano (dir.), *La Caméra des mots*, *op. cit.*, p. 74.

expérience du "manque", à dire, à voir »¹, qu'il lui arrive si souvent d'ignorer dans la plénitude visuelle de son expression. On assiste au final à un mouvement complexe : le procès du réalisme en littérature passe par une mise en procès de la simulation filmique et des séductions immédiates de l'écran. Ce que l'on pourrait nommer l'*hybris* de l'image cinématographique est mis en cause par les textes au nom de la continuation nécessaire de l'ère du soupçon. Mais, loin de n'être qu'une simple accusation portée contre le cinéma – ce qui en limiterait considérablement l'intérêt ! –, cette critique est aussi adressée à la littérature elle-même. En témoigne la double mise en garde, adressée conjointement aux deux arts, énoncée dans *Courts-circuits* d'Alain Fleischer ; il est question de la description d'une scène d'amour incestueuse entre un frère et une sœur :

Dans un film, ce genre de scène, même lorsqu'elle se veut audacieuse, n'a jamais sa vraie durée, ses vrais gestes, on n'y voit pas l'essentiel de ce qui se passe entre deux êtres, entre deux corps. Le centre reste invisible, on ne perçoit que la périphérie, le regard est inexorablement rejeté par une force centrifuge. Même dans un roman, les mots et les phrases ne parviennent pas à suivre le rythme des actes, à les accompagner dans leur durée, à reproduire les mouvements dans leur répétition, dans leurs détails, quelque chose échappe toujours, en excès, cela fuit, cela se refuse à la restitution par les mots aussi bien qu'à la représentation par l'image [...].²

La critique du *medium* cinématographique enjoint la littérature à réfléchir en permanence sur ses propres capacités de figuration et à laisser une place à ce qui lui échappe irréductiblement. Jean-François Lyotard en faisait l'une des caractéristiques fondamentales du postmodernisme : le fait d'« [alléguer] l'imprésentable dans la présentation elle-même ; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible ; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir ce qu'il y a d'imprésentable. »³ Il ne nous appartient pas ici de lancer une discussion sur les étiquettes : qu'on appelle ce mode d'appréhension et de restitution du réel postmodernisme ou d'une autre manière, force est de constater que demeure dans tous les cas la nécessité d'un « imprésentable », face à un réel en crise miné par les incertitudes et les questionnements, et face à des moyens d'expression qui ne le sont pas moins.

¹ Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, op. cit., p. 203.

² Alain Fleischer, *Courts-circuits*, op. cit., p. 190.

³ Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmodernisme », in *Critique*, n° 419, 1982, p. 363.

1. Projections défectueuses

L'une des premières formes que prend cette mise à distance critique de l'art cinématographique se joue à travers le motif de la projection défectueuse, que celle-ci se présente sous la forme d'un élément diégétique ou celle d'un schème représentationnel. La projection est l'un des principes primordiaux du dispositif cinématographique. Ce paramètre a par exemple différencié, à ses origines, le cinématographe des Frères Lumière d'autres procédés comme le kinétoscope d'Edison – où le spectateur regardait seul le film qui passait à l'intérieur d'une machine. Le projecteur est ce qui permet de recomposer l'illusion du mouvement de l'image et de le restituer sur un écran. Considéré sous cet angle, il est, bien plus que celui de l'enregistrement, le moment où se concrétise et s'actualise la notion même de « représentation cinématographique »¹. C'est grâce à la projection que les spectateurs ont accès au film et qu'ils subissent la simulation de la reproduction du mouvement. Elle est la condition de l'immersion spectatorielle.

Si la projection est défectueuse, l'illusion cinématographique est alors automatiquement dévoilée à tous. Le mécanisme qui avait pour but de nous faire croire à la réalité de l'image en mouvement est entravé : avec lui, c'est la réussite du spectacle et notre croyance temporaire qui s'effondrent. Plusieurs textes contemporains mettent en scène, narrativement comme métaphoriquement, de telles avaries techniques, afin de montrer que le réalisme cinématographique n'est qu'une vue de l'esprit. Le texte mine ainsi sur un plan symbolique l'une des prétentions attachées plus ou moins consciemment au septième art : celle d'une restitution brute, quasi objective, du monde.

Bien plus : en s'attaquant au motif de la projection cinématographique, les textes attirent plus largement l'attention sur les difficultés de la figuration artistique en général et sur l'impossible restitution complète du réel. Les accidents de projection nous renvoient à cette nécessité de l'imprésentable que nous évoquions précédemment : la mise en cause du cinéma vaut également pour la littérature. L'action de *Nuit blanche en Balkhyrie* d'Antoine Volodine se déroule dans l'enceinte d'un asile regroupant des insanes, pour la plupart des anciens révolutionnaires internés voire lobotomisés par le pouvoir autoritaire. Alors que la guerre fait rage derrière les murs, les pensionnaires sont laissés à l'abandon. Ceux-ci développent de dérisoires formes de résistance, qui passent entre autres par le biais de

¹ « La projection fait, en Occident, la condition de ce qu'on y nomme représentation. » (Hubert Damisch, cité dans l'article « Projection », in Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Analyse/Théorie », 2001, p. 167).

représentations diverses et d'organisations de spectacles. Le narrateur, nommé Breughel, lui-même victime d'une lobotomie, en a la charge. Dans cet univers apocalyptique en déréliction continue, l'une de ses rares activités consiste à descendre dans une cave où se déroulent les projections du Cinéma aux Armées, afin de retirer quelques idées pour ses propres actions de propagande : « Le Breughel descendait dans les sous-sols et il s'asseyait sur un siège de fortune, un cageot de légumes qui n'avait pas brûlé ou une caissette. La pénombre l'enserrait, très froide, plus humide qu'à l'extérieur. Il se tenait immobile devant les courts ou les moyens-métrages, le dos voûté, comme un homme qui a peur pendant une veillée funèbre. »¹ Or, si on lit de près le texte, il se trouve que ces projections, qui sont censées présenter des films portant sur la geste révolutionnaire passée, n'ont tout simplement pas lieu. Observons le passage suivant :

L'écran provenait d'un dortoir du pavillon Kronstein, et plusieurs détails révélaient qu'il avait jadis servi d'alèse. Sur cette surface passaient des extraits d'archives. Les séquences s'enchaînaient, privées toujours de son et de lumière, pour des raisons techniques plus que par suite d'une intervention de la censure militaire. [...] Derrière Breughel, les engrenages de l'appareil ne cliquetaient pas, tant la buée glaciale du sous-sol et l'absence d'électricité les paralysaient.²

Dans un premier temps, le lecteur pense que la projection se déroule simplement dans un contexte précaire, avec des films de mauvaise qualité ; l'écran est souillé, la luminosité est extrêmement faible. Pourtant, les dernières remarques semblent modifier ce point de vue initial : si le projecteur, « paralysé » par le froid ne « cliquète » pas et, *a fortiori*, s'il n'y a pas d'alimentation électrique, cela signifie concrètement que l'appareil ne fonctionne pas. Cette panne est confirmée dans la suite de l'extrait :

La désaffection du public était une réalité, hélas, indéniable. Personne ne se présentait aux séances que les équipes de Gold organisaient. Dans les salles capitonnées, totalement noires, nul invité ne s'introduisait [...]. Nul spectateur ne faisait nombre. Le même phénomène s'observait quand une projection avait lieu en plein air, au milieu des ruines. Hormis une petite quantité erratique d'insanes, personne ne se mêlait aux chameaux faméliques et aux autruches polaires qui paissaient dans la nuit, par intervalles larguant un regard mouillé vers la toile blanche que le projectionniste, faute de matériel approprié et faute de clientèle, avait renoncé à maculer.³

On pourrait d'ores-et-déjà parler d'échec de la projection par le seul fait qu'aucun spectateur n'y assiste. Mais la remarque finale, « faute de matériel approprié », laisse entendre que le spectacle n'aurait pu avoir lieu de toute manière ! L'impossibilité même de la projection est définitivement explicitée dans le chapitre suivant. Breughel retourne au Cinéma aux Armées et demande au planton qui fait office de projectionniste de lancer les

¹ Antoine Volodine, *Nuit blanche en Balkhyrie*, Paris, Gallimard, 1997, p. 61.

² *Ibid.*, p. 61-62.

³ *Ibid.*, p. 62-63.

films. Pourtant : « Sur le drap, rien ne papillotait. Si les conditions de la projection avaient été non anormales, on aurait dû voir à présent du noir et blanc en grande quantité. »¹ Si l'appareil ne fonctionne toujours pas, il apparaît en outre, cette fois-ci, que le planton est mort, réduit à l'état de cadavre appuyé contre le mur. Une fois de plus, l'image n'advient pas. Cette esquive perpétuelle provient certes, dans un premier temps, d'un imaginaire généralisé de la ruine et de la catastrophe, propre à ce roman et à l'univers volodinien dans son ensemble. Il nous semble pourtant y voir également une réflexion sur l'impossibilité de la représentation frontale, tout particulièrement sous son versant iconique. Les films qui devraient être projetés relatent, à en croire le narrateur, les victoires militaires des révolutionnaires. Or, dans un monde proprement invivable où toutes les révolutions ont été écrasées depuis très longtemps, où règnent dictatures, terreur, injustice et désespoir, l'impossibilité de ces projections de propagande renvoient plus profondément à l'impossibilité d'un mensonge : celui qui laisserait entendre, à travers l'exaltation fallacieuse d'une conquête révolutionnaire, qu'il y a encore des raisons d'espérer en l'Histoire. Si ces images sont invisibles, c'est aussi parce qu'elles ne peuvent plus être montrées ni crues, parce que, quand bien même elles existeraient, elles ressortiraient d'une narration désormais intenable et illusoire. Dans l'univers concentrationnaire du roman, qui allégorise les nuits qu'ont été les véritables camps du XX^e siècle, tout spectacle de cette sorte est impossible. Les grands récits épiques que seraient ces films ont perdu leur sens et leur pertinence. Il est intéressant de voir que c'est la parole qui prend le relais de ces images triomphales manquantes : face à l'avarie de la projection, Breughel décide de raconter le contenu des bobines inaccessibles : « – Et si je vous résumais la troisième bobine ? dis-je encore. Celle de la tempête et des tambours géants ? »² La parole hésitante du narrateur vient symboliquement remplacer les images. Elle impose sa précarité face à un film qui s'annonçait comme impressionnant, exaltant et univoque. Le chapitre 17 du roman est la description par Breughel de l'un de ces films invisibles, montrant la pénétration de la Balkhyrie par les troupes révolutionnaires³. L'image ne subsiste plus que sous sa description langagière, comme une mémoire précaire qui n'a pas l'évidence visuelle et la puissance présentifiante du film. Comme le remarque l'un des spécialistes de l'écrivain, Lionel Ruffel, les textes volodiniens dans leur ensemble ne cessent de proposer « une stratégie globale de dissimulation qui multiplie les filtres, les simulacres, les

¹ *Ibid.*, p. 66.

² *Ibid.*, p. 68.

³ *Ibid.*, p. 76-79.

masques déposés sur les scènes traumatiques. »¹ La défaillance de la projection révèle, sur un plan métatextuel, une forme de scrupule portée sur la représentation : « Il existe en deçà des textes une réalité insoutenable, "une scène primitive", dont les romans refusent de rendre compte directement. »² Elle laisse la place à la voix post-exotique, qui effectue une remémoration en abyme : elle se souvient de cette bobine, dont la propre fonction était elle-même de conserver le souvenir de cette héroïque victoire. Mais, de fait, le récit de Breughel devient une médiation supplémentaire, qui met à distance le contenu de l'œuvre cinématographique initiale et qui, de surcroît, en fragilise le sens et la portée. Là où la projection normale aurait montré « directement » la progression des troupes libres et démocratiques en Balkhyrie (alternant « paroxysmes » et « calmes plats »³), l'ensemble constituant une sorte de « Grand Récit » révolutionnaire, son remplacement par une narration langagière ne fait qu'accentuer son caractère rétrospectivement dérisoire : le changement d'énonciation met paradoxalement en relief le désastre présent et la fin définitive de tout espoir.

L'accident de projection n'est pas forcément un événement narratif. Il peut être employé comme schème représentationnel et se constituer comme métaphore opératoire au sein du texte. C'est le cas d'un passage fondamental du roman intitulé *Les Angles morts* écrit par Alain Fleischer. Le livre narre les retrouvailles à Budapest, puis dans la puszta hongroise, de quatre anciens camarades de lycée, trente ans après leur succès commun au baccalauréat en 1943. L'un des personnages, Jakub, est resté au pays ; c'est lui qui accueille ses amis pendant ces quelques journées d'été. Il les guide dans les souvenirs de ce passé révolu, dont subsistent de nombreuses traces, intimes comme collectives, joyeuses comme sombres. La catastrophe de la Seconde Guerre mondiale est évidemment présente comme un point noir autour duquel les compagnons tournent sans cesse. Elle est, par excellence, l'un de ces « angles morts » évoqués par le titre : à savoir ce que l'on n'arrive pas à percevoir lorsque l'on tourne notre regard en arrière, ce qui reste caché dans un pli de l'histoire de la même façon qu'une portion de l'espace échappe toujours à notre champ visuel. Lors d'un long discours adressé au petit groupe, Jakub construit une sorte d'allégorie qui cherche à figurer le rapport problématique qu'ils entretiennent avec le

¹ Lionel Ruffel, *Volodine post-exotique*, Nantes, Cécile Defaut, coll. « Littérature », 2007, p. 167. Il remarque plus loin, au sujet de la « guerre noire » de *Nuit blanche en Balkhyrie*, que « la distance instituée avec une possible réalité est totale. » (*Ibid.*, p. 169).

² *Ibid.*, p. 172.

³ Antoine Volodine, *Nuit blanche en Balkhyrie*, *op. cit.*, p. 79.

passé. En accord avec le titre du livre qui fait de la vision le champ figuratif privilégié de l'œuvre, cette allégorie se fonde précisément sur le schème de la projection cinématographique défaillante. Jakub assume la dimension figurative de sa parole :

Chers amis, je tente de me faire comprendre par des métaphores, mais la réalité physique des dispositifs optiques du cinéma n'est pas sans analogies avec certains secrets de la perception, dont parfois nous nous laissons aveugler. [...] Bien sûr, il ne s'agit là que d'images, de métaphores, et certains voudraient que les métaphores soient interdites : moi, je crois, au contraire, qu'il y aurait crime à tuer l'image dans la parole.¹

Son propos lui-même reprend le *topos* du « film de la vie ». L'existence des individus se déroule à la manière d'une pellicule cinématographique qui se déroule dans un projecteur, comme un flux continu. Néanmoins, de la même manière que des accidents peuvent se produire pendant une projection, ce flux continu de l'existence n'est pas toujours sans heurts ni sans gouffres. L'anomalie technique vient figurer un réel qui ne va plus de soi. Nous nous permettons de citer une grande partie de ce discours de Jakub :

Vous entendez la bande sonore d'un film qui défile pour des aveugles, mais si les images sont invisibles, ce n'est pas parce qu'elles sont détruites, mortes, consumées, dissipées dans l'espace, poussières d'images lumineuses livrées à leur dispersion dans la nuit. C'est parce que la lampe du projecteur s'est éteinte, alors que les bobines tournent toujours. Le monde dont vous entendez le souffle, parasitant le silence et appelant à lui les parasites ultérieurs de l'usure et du temps, ce monde est toujours là, et le projecteur continue de tourner, il tournera sans cesse d'un mouvement perpétuel, il continuera de battre comme un cœur, et un jour la lampe se rallumera. Peut-être faudra-t-il aussi relever ce mur qui portait l'écran, face au public parmi lequel nous nous trouvons. Car le mur a été détruit et l'écran arraché. C'est aussi pourquoi les images nous échappent, fuyant par la béance de la salle en ruine vers un écran plus lointain où elles apparaissent ailleurs, à d'autres spectateurs. L'angle de la projection est mort, et nous sommes dans une zone de la salle de cinéma d'où l'écran n'est plus visible [...].²

L'avarie est double : la lampe du projecteur est éteinte et l'écran n'a plus de mur porteur. Dans ces conditions, l'image filmique ne peut ni traverser l'espace, ni trouver une surface d'accueil. L'extrait vient alors justifier le titre du livre : lorsque l'on dit qu'un objet est situé dans « un angle mort », cela ne signifie pas qu'il n'existe pas. Au contraire, il est bel et bien présent, mais se soustrait au regard du spectateur. Il est exemplairement une « présence absente », une image latente mais manquante. Le recours au schème de l'accident de projection obéit à une signification similaire : le film est là, en puissance, placé dans le projecteur, mais il demeure malgré tout invisible pour les spectateurs attendant en vain devant l'écran. Il faut voir dans ce passage la description du rapport biaisé au monde et à l'Histoire qui affecte les personnages. Les dysfonctionnements de la projection allégorisent le chaos historique et le traumatisme de la Seconde Guerre

¹ Alain Fleischer, *Les Angles morts*, op. cit., p. 287-288.

² *Ibid.*, p. 286.

mondiale, dont on sait l'importance capitale et la présence obsédante qu'elle revêt dans l'œuvre de Fleischer. Les images manquantes sont celles qui restent de l'ordre de l'infiguré : la nuit des camps, les millions de victimes qui n'ont pas trouvé de sépulture et qui errent à la manière des spectres – comme sont spectrales, finalement, les images qui ne sont pas arrêtées par un écran, « fuyant par la béance de la salle en ruine ». La métaphore de la projection défectueuse renvoie à la notion de « disparition »¹. Celle-ci désigne le travail de sape opéré à l'occasion de la catastrophe historique de la Seconde Guerre mondiale :

Toute réalité vivante, et tout ce qui existe, n'existe et ne vit que dans une certaine lumière, dans un certain axe, à partir d'un certain point de vue, et cela signifie que la destruction provisoire du point de vue et de l'axe n'entraîne pas la destruction de ce qui existe et qui vit, mais seulement sa disparition : il y a passage plus ou moins long dans l'invisible, hors champ. Ceux qui ont détruit le monde que nous avons connu dans notre enfance croient l'avoir fait disparaître à tout jamais [...].²

La distinction entre disparition et destruction est capitale : elle accuse l'existence et la permanence d'une chose, tout en notant son absence *a priori* dans un moment défini³. L'image de la projection dysfonctionnelle exemplifie admirablement cette situation paradoxale : elle dessine un creux au sein de la figuration de l'histoire et du passé en rendant sensible leur caractère latent. Elle se rapproche en cela de « l'image-lacune », qui est simultanément « *image-trace* et *image-disparition* », dont parle Georges Didi-Huberman pour désigner les quelques images retirées de l'enfer irreprésentable des camps⁴ : elle est un lambeau d'image, qui désigne son propre anéantissement tout en maintenant une présence résistante. Chez Alain Fleischer, la bobine qui tourne sans pouvoir être projetée évoque pareillement une image manquante qui n'est pas une image définitivement désintégrée – partant, elle place le texte lui-même dans une tension entre l'apparent et le caché, dénonçant les illusions d'un réalisme qui penserait se passer de point de vue spécifique et qui croirait pouvoir tout montrer. Six années après *Les Angles morts*, le retour du même schème opératoire dans *Moi, Sàndor F.* vient en confirmer la signification. Lorsque Sàndor F. est emmené en train vers un camp de la mort, le convoi

¹ *Ibid.*, p. 287. Le terme, mis en rapport avec la Shoah, fait bien sûr penser à l'œuvre de Perec.

² *Ibid.*, p. 287.

³ Une telle distinction est également posée à l'intérieur du champ cinématographique lui-même. Nicole Brenez écrit ainsi : « À quoi a-t-on assisté, dans les théorisations contemporaines du cinéma ? Au retour massif de certaines images manquantes et à l'élaboration d'économies de la représentation à partir de ces images mêmes. Quelles sont ces images ? Celles des camps de concentration. Revenant encore et toujours sur le caractère non-liquidable de la disparition [...] » (Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier ; l'invention figurative au cinéma*, op. cit., p. 422). Cela n'est donc pas un hasard si le « caractère non-liquidable de la disparition » se trouve figuré par le biais d'une métaphore cinématographique dans l'œuvre de Fleischer et de quelques autres.

⁴ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit., p. 206.

ferroviaire qui l'emporte est ainsi décrit : « [...] parmi les territoires que nous traversons en aveugles, enfermés dans la salle obscure d'un cinéma où le projecteur tourne avec une ampoule qui reste éteinte [...]. »¹ La métaphore renvoie d'une part à l'absence de lumière dans les paysages nocturnes traversés, le bruit lancinant du train sur les rails favorisant le rapprochement avec le bruit régulier et entêtant d'un projecteur. Mais, d'autre part, elle désigne bien évidemment la nuit symbolique que furent ces déportations : nuit de l'histoire par définition invisible, dont nous ne possédons quasiment aucune image, mais dont l'existence est irrécusable. Comme nous avons pu le détailler ailleurs², Alain Fleischer utilise à plusieurs reprises la technique du cinématographe moins pour son efficacité visuelle que pour sa propension au dysfonctionnement. Le cours normal des choses est en proie à des distorsions et des métamorphoses ; se succèdent, dans l'œuvre entière, béances ou anomalies spatiales et temporelles, qui perturbent la représentation et créent des effets étranges et fantastiques, comme dans cet extrait d'*Imitation* :

Cela ressemble à un film de cinéma projeté en marche arrière, où les miroirs brisés en mille morceaux se reconstituent, où les corps qui sont tombés dans l'eau rejailissent à travers la surface et remontent d'un bond sur terre, où la fumée est ravalée par les cheminées qui l'ont crachée, où ceux qui se sont écroulés au sol se redressent sans effort comme des ressorts, où le temps s'inverse.³

Nous comprenons par la suite que le détraquement par inversion du déroulement du film renvoie symboliquement le narrateur qui y est confronté au passé, et singulièrement à la Seconde Guerre mondiale et à l'extermination des Juifs d'Europe. Le retour en arrière du film complexifie la matière temporelle, en en faisant non une ligne continue et unidirectionnelle, mais un réseau malléable, polymorphe, comprenant ses recoins et ses secrets enfouis. La projection du film de la vie et de l'Histoire ne se produit pas sans heurts ni sans aberrations – le film peut ainsi passer à l'envers et revenir sur l'événement ; suivant un processus fantastique, il peut ressusciter (« ceux qui se sont écroulés au sol se redressent sans effort »)⁴.

Ces projections ratées ou aberrantes révèlent les failles dans notre savoir sur le réel : elles accusent – dans les deux sens du terme – un manque à voir que les dispositifs

¹ Alain Fleischer, *Moi, Sándor F.*, *op. cit.*, p. 221.

² Nous nous permettons de renvoyer à nouveau à notre article : « "Les images me regardent, je suis pris dans leurs filets" : Alain Fleischer et le paradigme cinématographique », in Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *Alain Fleischer écrivain*, *op. cit.*, à paraître en 2013.

³ Alain Fleischer, *Imitation*, *op. cit.*, p. 158.

⁴ Anton, le narrateur, émet cette réflexion juste avant l'extrait cité : « J'ai le sentiment qu'un monde se reconstitue, se repeuple, après avoir été déserté, anéanti : le village de K... a retrouvé ses habitants, revenus tous ensemble de Dieu sait où [...]. » (*Ibid.*, p. 156).

visuels ne peuvent combler. Le défaut technique de la machinerie cinématographique est régulièrement utilisé en ce sens dans le récit contemporain, comme élément narratif ou comme schème représentationnel. Il figure exemplairement le caractère problématique de notre aperception des choses. Le déroulement cinématographique, traditionnellement considéré sous l'angle de sa fluidité et de sa ressemblance analogique avec nos propres mouvements, est significativement mis à mal, pour témoigner d'un spectacle du monde qui ne va plus de soi. Nous retrouvons la trace de cette figuration volontairement dysfonctionnelle chez d'autres auteurs aux univers pourtant fort différents. Alors qu'il accompagne musicalement le film de son camarade Gyf, dans lequel ce dernier fait l'amour avec une jeune femme sur un lit au milieu d'un champ, le narrateur du *Monde à peu près* de Jean Rouaud se montre soucieux : il craint que la femme en question ne soit Théo, celle dont il s'est épris quelque temps auparavant, mais n'arrive pas à en distinguer les traits sur l'écran. Il attend avec impatience un gros plan qui le renseignerait ; mais c'est alors qu'il touche par mégarde l'appareil de projection et fait brûler la pellicule :

[...] s'il s'agit de ton secret, Théo, il n'en a plus pour longtemps.

Plus pour longtemps, en effet : un point sombre est apparu au centre de l'image, qui très vite s'agrandit comme une goutte d'encre tombée sur un buvard, gangrenant la pellicule, caramélisant la nudité des deux corps, puis le profil de l'amante, sa chevelure, envahissant bientôt toute l'image, la creusant, redécouvrant le blanc de l'écran, tandis qu'au-dessus du projecteur s'élevait un mince filet de fumée.¹

L'ironie du sort est à son comble : c'est au moment précis où le narrateur allait recevoir la réponse à sa question, où l'image allait livrer la vérité factuelle dont elle était porteuse – l'identité de la femme copulant avec Gyf –, que le film brûle et se dérobe définitivement au regard, laissant le protagoniste face à un mystère irréductible. Dans une tonalité qui relevait du burlesque, nous nous souvenons de la projection à l'envers et en accéléré, dans un cinéma désaffecté, qui ouvre *Les Atomiques* d'Éric Laurent et qui se conclut par le dialogue suivant entre Pexoto et son supérieur hiérarchique : « [...] en plus vous avez dû enfoncer la touche de retour parce que le film s'est déroulé à l'envers. Merde je n'ai pas vérifié enfin bon peu importe vous connaissez déjà l'histoire ha ha ha. »² L'inversion du sens du film souligne le caractère absurde et mécanique de l'existence et anticipe le thème de la manipulation dont sera victime par la suite le protagoniste, ballotté d'aventures factices en aventures factices, comme son double filmique était emporté dans un flux aberrant. Sur un versant non diégétique mais schématique, tel personnage de Jean

¹ Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, op. cit., p. 249.

² Éric Laurent, *Les Atomiques*, op. cit., p. 17.

Echenoz, par exemple, « analysait la situation malaise, s'en projetait inlassablement le film, y découvrait chaque fois des faux raccords supplémentaires, admettait ses erreurs. »¹ De son côté, le narrateur d'*Ingrid Caven* de Jean-Jacques Schuhl peut remarquer que le geste de Fassbinder « est en accéléré comme un film en dix-huit images seconde. », ou que le comportement d'Hemingway donnait l'impression d'une « post-synchro ratée. »² Nous lisons le même traitement de ce schème chez Camille Laurens, quand elle écrit que « le monde entier était postsynchronisé. »³, afin de souligner un sentiment d'inadéquation entre le réel et sa perception. L'évidence sensible et cognitive du monde, que la puissance de la projection cinématographique emblématisait, se brise en même temps que cette dernière. Film qui saute, postsynchronisation défectueuse, défaut de l'ampoule ou de l'écran : l'efficacité représentative du cinéma est battue en brèche – et c'est le réalisme dans son ensemble qui périclète, au profit d'une figuration incomplète.

2. D'impossibles reconstitutions ?

Les défaillances de la projection ne sont pas les seules manifestations d'une représentation problématique. Plusieurs récits contemporains pointent les lacunes et les errements de la mise en scène cinématographique elle-même et de sa volonté de reconstituer le monde, ou du moins d'en donner une version réaliste. La littérature considère ainsi, parfois, le cinéma comme une forme artistique trompeuse, qui croit trop dans les prestiges et la force de l'image. Ce qu'elle veut avant tout souligner est qu'il est un artefact au même titre que les autres arts, en dépit de son caractère analogique et indicial et de la réalité incarnée de son « matériau de base » (acteurs, décors, etc.). Plus ambivalent que la peinture, la musique et le théâtre, il est un objet particulièrement pertinent pour réfléchir sur les rapports entre la création et la réalité originale sur laquelle celle-ci s'appuie. Pour ce faire, quelques écrivains contemporains construisent des narrations ou des moments narratifs autour d'actions ayant trait au cinéma, récits de tournage et récits de séance pour l'essentiel. La distance de l'écrit permet de confronter et de mettre au jour les écarts qui apparaissent alors. Par ce biais, la littérature cherche à poser

¹ Jean Echenoz, *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 215. Il s'agit du Duc Pons, qui rappelle par ailleurs fortement, dans sa façon de contempler la situation, un autre Duc célèbre : le Duc d'Auge des *Fleurs Bleues* de Raymond Queneau, qui aime « considérer, un tantinet soit peu, la situation historique ».

² Jean-Jacques Schuhl, *Ingrid Caven*, op. cit., respectivement p. 91 et p. 110.

³ Camille Laurens, *Ni toi ni moi*, op. cit., p. 108.

la question de la justesse de la figuration artistique, sa part d'erreur et de tricherie, ainsi qu'à peser ses propres capacités face à une réalité labile, fragmentaire et incertaine.

Déjà évoquée explicitement avec l'œuvre d'Alain Fleischer et indirectement avec celle d'Antoine Volodine, la Seconde Guerre mondiale est au cœur de la réflexion sur la figuration portée par de très nombreux textes contemporains. Cela vient du fait qu'elle représente une sorte de cas extrême dans l'échelle de l'infigurable. Dans *L'Écriture du désastre*, Maurice Blanchot prend note de cet « interdit », qui refuse l'imagination – y compris au sens de « mise en image » : « Nous lisons les livres sur Auschwitz. Le vœu de tous, là-bas, le dernier vœu : sachez ce qui s'est passé, n'oubliez pas, et en même temps jamais vous ne saurez. [...] Il y a une limite où l'exercice d'un art, quel qu'il soit, devient une insulte au malheur. Ne l'oublions pas. »¹ Depuis une soixantaine d'années, les polémiques sur le sujet ne cessent pas, notamment dans le domaine cinématographique : le célèbre article de Jacques Rivette sur le travelling de *Kapo* de Gilles Pontecorvo, les batailles autour de *La Liste de Schindler* de Steven Spielberg et de *La Vie est belle* de Roberto Benigni en sont les exemples les plus célèbres. Ce qui est à chaque fois reproché à ces œuvres cinématographiques (par certains des tenants de la Nouvelle Vague d'abord, par Claude Lanzmann et ses continuateurs ensuite) réside dans le fait qu'elles font le choix de montrer l'immontrable et, pour ce faire, de procéder à une reconstitution jugée obscène. Le cinéma en viendrait, dans ces cas, à simuler la catastrophe absolue et à spectaculariser, voire esthétiser, la douleur. Évoquant *Shoah* de Claude Lanzmann, Jacques Derrida insistait à son tour sur ce point :

[...] tous les films [...] qui ont représenté l'extermination ne peuvent nous mettre en rapport qu'avec quelque chose de reproductible, de reconstituable, c'est-à-dire ce que n'est pas la shoah. Cette reproductibilité est un terrible affaiblissement de l'intensité de la mémoire. La shoah doit rester à la fois dans le « ça » a eu lieu et dans l'impossible que « ça » a eu lieu.²

Sans être exempte de polémiques (pensons aux accusations formulées contre *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell et à *Jan Karski* de Yannick Haenel), la littérature contemporaine semble justement consciente d'un infigurable irréductible sur le sujet : la fiction se doit d'être, en la matière, des plus scrupuleuses, pour reprendre un terme proposé

¹ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 131-132.

² Jacques Derrida, « Le cinéma et ses fantômes », *entr. cit.*, p. 68. Alain Resnais, réalisateur de *Nuit et brouillard*, tient des propos plus définitifs encore : « On ne peut pas faire de mise en scène avec ces images. On ne peut pas non plus en faire des reconstitutions par la fiction. Des films romanesques sur les camps de concentration, cela me paraît consternant. » (« Les photos jaunies ne m'émeuvent pas », entretien avec Antoine de Baecque, in Antoine de Baecque (éd.), *Feu sur le quartier général !*, *op. cit.*, p. 189).

par Dominique Viart¹. Dans l'affirmation paradoxale de sa propre fragilité, la littérature convoque parfois le cinéma comme contre-exemple. Nous revenons ici sur l'extrait fondamental de *Dora Bruder* dans lequel le narrateur, en quête de toutes les traces qui pourraient le mener vers la jeune fille, s'intéresse à l'un des films qu'elle aurait pu voir. Il s'agit de *Premier rendez-vous*, réalisé par Henri Decoin et sorti à l'été 1941. Le film l'intéresse d'autant plus que son intrigue présente une troublante similitude avec ce que Dora a elle-même vécu quelques mois plus tard, en décembre 1941 :

Je me disais que Dora avait peut-être assisté, un dimanche, à une séance de ce film dont le sujet est la fugue d'une fille de son âge. Elle s'échappe d'un pensionnat comme le Saint-Cœur-de-Marie. [...] Ce film présentait la version rose et anodine de ce qui était arrivé à Dora dans la vraie vie. Lui avait-il donné l'idée de sa fugue ?²

Dans un premier temps, le narrateur établit un clair parallélisme entre la fiction cinématographique et la trajectoire réelle de Dora. La question qu'il pose investit même le film d'un potentiel rôle de révélateur et incite donc à son examen minutieux. La déception n'en est alors que plus frappante :

Je concentrais mon attention sur les détails : le dortoir, les couloirs de l'internat, l'uniforme des pensionnaires, le café où attendait l'héroïne quand la nuit était tombée... Je n'y trouvais rien qui pût correspondre à la réalité, et d'ailleurs la plupart des scènes avaient été tournées en studio.³

D'abord quelque peu confiant dans le réalisme visuel porté par ce film, peut-être visionné par Dora et peut-être à l'origine de sa fugue, le narrateur se résout finalement à un constat sans appel : la reconstitution cinématographique à l'œuvre dans cette « aimable comédie » « rose et anodine »⁴ est totalement déconnectée du véritable environnement contemporain de Dora Bruder. Bien que l'on puisse rétorquer que ce n'est pas le but du film, qui n'est finalement qu'une « romanc[e] », la lecture « documentarisante » entreprise par Modiano échoue totalement. Ce qui est montré ne donne paradoxalement rien à voir, rien à savoir, rien à connaître. La mention du « studio » insiste sur la dimension artificielle – et au final trompeuse – du film, qui éloigne du réel bien plus qu'il n'en rapproche. Sans que cela soit explicité par Modiano, nous voyons dans ce court jugement définitif prononcé contre le film de Decoin un écho indirect des impossibilités figuratives pesant sur cette période insistante de l'Histoire. Alors que le film semblait s'offrir, avant examen, comme une potentielle clef de la fugue de Dora, dotée de toutes les *évidences* inhérentes à l'art

¹ Dominique Viart, « Le scrupule du roman », in *Vacarme*, n° 54, hiver 2011, disponible sur le site de la revue, URL : <http://www.vacarme.org/article1985.html>.

² Patrick Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 79.

⁴ *Ibid.*, p. 79.

cinématographique, il ne fait que renforcer ce « manque à voir » autour duquel le narrateur ne cesse de tourner. Il ne propose qu'artifice et mensonge là où se fait sentir la nécessité de collecter des traces. Nous pouvons même voir dans ce court passage l'évocation de l'exact contraire de la démarche générale du livre : *Premier rendez-vous* se présente comme l'antithèse des nombreux documents et points factuels accumulés dans le corps du texte. Ces derniers, tout en ne « montrant » pas Dora (si l'on excepte quelques rares mais précieuses photographies), permettent néanmoins de retracer quelques étapes de son bref passage dans cette sinistre période. Le film, de son côté, demeure de l'ordre du spectacle absolu, romance rose et anodine qui falsifie l'insondable noirceur de l'Occupation.

Sous des modalités très différentes, un autre texte aborde la même question des possibilités du « voir » au sujet de la Seconde Guerre mondiale. Il s'agit d'une nouvelle de Didier Daeninckx intitulée *Les Figurants*. Elle met en scène un « chasseur » de vieux films, Valère Notermans, découvrant par hasard une bobine qui présente un film horrifique incroyable : dans un château, des jeunes femmes sont victimes de tortures abominables et insoutenables provoquées par une sorte de personnage à mi-chemin du docteur Mabuse et du savant fou. Le film est porteur d'un réalisme saisissant :

Le réalisateur s'attardait sur l'agonie des victimes, filmant avec un rare réalisme les yeux révoltés, l'étirement des traits, les bouches ouvertes sur des cris muets... [...]

– J'en ai pris plein la gueule ! C'est d'une force incroyable, ce truc...¹

La question du réalisme et de l'impression de vérité que dégage l'œuvre est réaffirmée à plusieurs reprises : « Tout ce qui constitue le décor est contredit par le jeu des comédiennes, la légèreté du maquillage... Elles sont beaucoup plus près de la vérité, plus modernes... »² Valère se lance dans une enquête pour découvrir l'origine de ce film mystérieux dont il ne sait rien. À la fin du texte, l'incroyable dénouement se fait jour : ce film n'est pas une fiction ; il s'agit d'une mise en scène macabre des tortures réelles et *non simulées* infligées à un groupe de résistantes par un cinéaste nazi, Herman Von Tautenbach, qui ne sont pas sans rappeler les expérimentations du Docteur Josef Mengele. Apprenant cela, Valère décide sur-le-champ de détruire par le feu les bobines, comme s'il voulait mettre fin à une profanation indigne et scandaleuse. À première vue, le rôle et le traitement du film paraissent s'opposer point par point à ceux que nous avons repérés dans *Dora Bruder* : d'une part, nous avons un film de fiction auquel est appliquée une lecture « documentarisante » ; d'autre part, nous sommes confronté à une sorte de documentaire

¹ Didier Daeninckx, *Les Figurants*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 45.

² *Ibid.*, p. 66.

authentique qui se dissimule sous les oripeaux de la fiction de genre – et qui, en conséquence, appelle par erreur à une lecture « fictionnalisante » ou « fictivisante »¹. De plus, là où *Premier rendez-vous* péchait aux yeux de Modiano par une artificialité trop prononcée, c'est finalement l'absence de simulation et l'extrême véridicité qui posent problème dans le film des *Figurants*. Pourtant, dans un cas comme dans l'autre, le point de vue final sur les possibilités de la figuration filmique revient au même : le film ne rend pas compte des souffrances et de la réalité de la période. Soit il n'est que simulation, soit ses excès de figuration en viennent à instrumentaliser et spectaculariser la douleur : dans *Les Figurants*, la monstration est précisément monstrueuse. Détournement du voir ou excès du voir : dans les deux cas, c'est une même forme de trahison par rapport à la réalité de l'événement. La vérité des individus n'apparaît pas : la composition de Danielle Darrieux ne dit finalement rien de Dora et les « figurantes » ont vu leur image détournée et exploitée – elles ont été réduites à l'état de « *figur* », comme étaient désignés par un euphémisme réifiant les cadavres dans les camps de concentration et d'extermination². Le dénouement des *Figurants* s'impose alors comme une conséquence logique :

À l'instant où il ouvrit [la boîte] pour enclencher la bobine sur l'axe du projecteur, Valère approcha son briquet. Le film-flamme s'embrasa immédiatement. Valère crut entendre des cris au cœur des grésillements.³

Le geste final de Valère est éloquent : en brûlant le film, il veut détruire une image insoutenable qui ne disait ni ne montrait quoi que ce soit *en tant que tel*. Il manque à ce film une opération de mise en relation et de montage qui le constituerait en véritable archive, en objet de connaissance⁴. À l'inverse d'une figuration univoque, totale et frontale,

¹ Sur cette distinction dans les modes de réception spectatorielle, nous renvoyons à l'ouvrage d'André Gaudreault et de François Jost : « L'attitude documentariste encourage le spectateur à envisager l'objet représenté comme un "avoir-été-là", pour reprendre l'expression de Roland Barthes à propos de la photographie. Alors que, d'une certaine manière, l'attitude fictivisante [...] nous encourage à viser comme des "étant-là" ces "avoir-été-là" que sont tous les objets profilmiques qui se sont présentés devant la caméra. » (*Le Récit cinématographique*, Nathan Université, coll. « Fac. Cinéma », 1990, p. 32).

² Ce fait est précisé dans le film *Shoah* de Claude Lanzmann.

³ *Ibid.*, p. 88. Ce geste, décrit en régime fictionnel, fait étonnamment écho à des propos de Claude Lanzmann (dont on connaît par ailleurs les positions radicales et, littéralement, iconophobes sur le sujet) dans un texte significativement intitulé *Holocauste. La représentation impossible* : « Et si j'avais trouvé un film existant – un film secret parce que c'était strictement interdit – tourné par un SS et montrant comment trois mille juifs, hommes, femmes, enfants, mouraient ensemble, asphyxiés dans une chambre à gaz du crématoire II d'Auschwitz, si j'avais trouvé cela, non seulement je ne l'aurais pas montré, mais je l'aurais détruit. Je ne suis pas capable de dire pourquoi. Ça va de soi. » (Cités dans Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 122).

⁴ Georges Didi-Huberman a fermement posé cette nécessité du travail de montage des images – travail qui, seul, peut leur donner sens : « Une image sans imagination, c'est tout simplement une image sur laquelle on ne s'est pas donné le temps de travailler. Car l'imagination est travail, ce *temps de travail des images* [...]. Pour savoir, il faut donc bien s'imaginer : la *table de travail* spéculative ne va pas sans une *table de montage* imaginative. [...] La valeur de connaissance ne saurait être intrinsèque à une seule image, pas plus que

Valère fait brutalement le choix de redonner sa place à l'infigurable et rend l'image des victimes des Nazis à l'invisibilité qui leur est désormais propre – sans laquelle le voyeurisme et le spectacle risqueraient de s'imposer. Cette invisibilité n'est aucunement une forme d'oubli – elle constitue au contraire une distance éthique par rapport au sujet. La disparition des images filmiques instaure une double censure nécessaire : censure du film lui-même, mais également censure du regard des spectateurs, jusqu'alors fascinés par ces scènes d'horreur. Didier Daeninckx semble affirmer, à la suite de la célèbre sentence de La Rochefoucauld, que la mort – et particulièrement celle qu'ont semée les Nazis – comme le soleil ne se peuvent regarder fixement¹. À ces échecs de la figuration filmique, Daeninckx et Modiano opposent leur utilisation du document, le relevé de traces, ainsi que la nomination qui témoigne et qui désigne bien plus qu'elle ne cherche à représenter – autant de moyens que le cinéma de fiction met habituellement de côté. C'est le sens de la liste de noms proférée à la fin de la nouvelle de Daeninckx par une ancienne résistante qui se souvient de ses camarades disparues, celles-là-mêmes que le film mettait en scène avec obscurité : « – ... comme Annette, Augusta Dolmetta de son véritable nom... Elle pointa le doigt vers les autres photogrammes. – Comme Clémence, Edmonde, Marthe, Léonne, Louise, ou Nelly, qui se sont toutes évanouies dans la nuit nazie, en 1944 [...]. »² Didier Daeninckx est revenu lors d'un entretien sur ce travail de nomination absolument nécessaire à ses yeux, que la littérature doit en partie prendre en charge : « Et s'il y a quelque chose de désespérant c'est ça, c'est le fait de traiter les gens disparus par groupe, par masse, alors que la chose à faire, travail inlassable qui est fait aussi mais de manière moins spectaculaire [nous soulignons], c'est de dire "le premier s'appelait ainsi, le second ainsi..." et de faire ce travail sur chaque individu. »³

l'imagination ne consiste à s'involuer passivement dans une seule image. Il s'agit, au contraire, de mettre le multiple en mouvement, de ne rien isoler, de faire surgir les hiatus et les analogies, les indéterminations et les surdéterminations à l'œuvre. » (*Ibid.*, p. 149-151).

¹ De ce point de vue, le questionnement soulevé par *Les Figurants* n'est pas sans rappeler le débat qui a eu lieu entre Georges Didi-Huberman et Claude Lanzmann (ce dernier recevant l'aide d'Élisabeth Pagnoux et de Gérard Wajcman) au sujet de l'exposition controversée *Mémoire des camps*, qui présentait des photographies des camps d'extermination. Pour Lanzmann, les images de la Shoah ne disent rien, tentent de montrer ce qui ne peut – ni ne doit – être montré ; elles deviendraient pour leurs spectateurs sidérés des objets de fascination, des sortes d'icônes de l'horreur. Didi-Huberman reproche à cette position son rigorisme et son dogmatisme généralisant ; il dénonce les amalgames du cinéaste, qui essentialise l'image alors que celle-ci est précisément, en elle-même, trace, lacune, nécessitant montage. *Images malgré tout* s'appuie justement sur cette polémique et se veut, entre autres, une réponse à Lanzmann.

² Didier Daeninckx, *Les Figurants*, *op. cit.*, p. 84. Le nom vient ici symboliquement se substituer à l'image (« photogrammes »).

³ Entretien entre Didier Daeninckx et Françoise Kerleroux, Banquet du livre de Lagrasse, 15 août 2001, disponible sur le site des Éditions Verdier, URL : <http://www.editions-verdier.fr/v3/auteur-daeninckx-7.html>.

Toutefois, la problématique de la figuration ne s'applique pas seulement à la question de la Seconde Guerre mondiale et des camps. L'opposition entre la monstration cinématographique et les stratégies obliques et scrupuleuses de la littérature concerne également les réalités les plus contemporaines, qu'elles soient intimes ou sociales. Deux récits de François Bon relèvent tout particulièrement d'une telle problématique : *Un fait divers* et *Calvaire des chiens*. Le premier texte, comme son titre l'indique, relate un fait divers survenu au Mans, à travers l'entremêlement des voix de ses parties prenantes : à la suite d'une rupture amoureuse, Arne F. a séquestré deux femmes dont son ancienne compagne, ainsi qu'un homme, et a tué un quatrième individu en le poignardant avec un tournevis. Le récit se présente comme un montage des paroles qui ont suivi cet événement : celles de l'agresseur, des victimes, des policiers et des enquêteurs, des proches. Mais, parmi toutes ces voix, on remarque aussi la présence de celles d'un cinéaste, d'un directeur de la photographie et de comédiens amateurs : parmi les conséquences de ce fait divers, il y a en effet la création d'un film. Le fait d'accueillir, au sein de cette polyphonie, des témoignages portant sur les repérages et le tournage d'un film inspiré du nœud dramatique original met en évidence l'importance de la question figurative. Cinéaste, techniciens comme acteurs n'ont de cesse de s'interroger sur la *justesse* de leur travail : arrivent-ils à rendre l'atmosphère de la ville, de ce quartier quelque peu anonyme et sans charme où s'est déroulé le drame ? Parviennent-ils à ne pas tricher avec l'événement ? Le jeu des comédiens possède-t-il une part de vérité par rapport aux individus existants ? Le film est confronté à ce dilemme : condamné à la reconstitution et à la reconstruction *a posteriori*, dont une partie en studio¹, il cherche néanmoins une forme d'authenticité dans la figuration : « Beaucoup de trucs dans le résultat sont de la triche, dans le bon sens du terme. »² La plupart des réflexions tournent autour de cette nécessaire justesse, comme le précise, au sujet d'un détail – les mains des personnages –, le « directeur de la photographie » : « Il y a à trouver une vérité des mains que la discipline d'acteur ne fabrique pas comme les mains de la rue, d'une caissière de supermarché ou d'un type qui fait de la mécanique, d'un autre capable de tenir une lame. Les mains parlent et c'est le travail du photographe. »³ Il est moins question de se placer dans une stratégie mimétique

¹ « On pourrait étouffer avec si peu, quatre personnages et un mort dans une chambre et qui parlent toute une nuit. Mais les cloisons sont celles du cinéma, construites en provisoire pour l'effet sous les combles inutiles de ces bâtiments industriels tout rasés de l'intérieur dont on trouve trois pour un partout. » (François Bon, *Un fait divers*, Paris, Minuit, 1993, p. 22).

² *Ibid.*, p. 57.

³ *Ibid.*, p. 22-23.

(ne pas « fabriquer ») que de créer un équivalent figuratif, qui trahisse le moins possible l'événement tel qu'on l'estime s'être déroulé, sans tomber dans la spectacularisation ni dans la théâtralisation. Comme l'indique Aurélie Adler, l'équipe du film cherche à « renverser le traitement médiatique du fait divers » tel qu'il est pratiqué à la télévision comme dans un certain cinéma, traitement qui renvoie au propre travail de « négation des effets pathétiques dans la prose de Bon »¹. Le choix d'un comédien amateur, mécanicien de son état, pour interpréter le rôle d'un des séquestrés, lui-même mécanicien, va dans ce sens, comme le montre son témoignage :

Parce que je ne suis pas acteur, mais simplement et réellement mécanicien : dans la vie c'est mon métier [...]. Eux ils n'avaient pas trouvé le type qui conviendrait, ils trouvaient que ceux qu'ils essayaient faisaient trop acteur, enfin c'est comme ça qu'ils me l'ont dit. D'abord je les ai vus qui me regardaient [...] et puis ce type à lunettes qui me parlait et me racontait que lui aussi il avait eu sa vie dans des garages.²

Il y a quelque chose de presque bressonien dans cette démarche : le « modèle » est préféré à « l'acteur », trop orienté dans la fabrication des personnages qu'il interprète, comme l'indique l'une des célèbres « notes » du réalisateur de *Mouchette* : « Pas d'acteurs. [...] Mais l'emploi de modèles, pris dans la vie. ÊTRE (modèles) au lieu de PARAÎTRE (acteurs). »³ Les auteurs du film rejettent toute forme de théâtralisation dans l'incarnation des personnages ; les réflexes mimétiques de l'acteur professionnel sont bannis au profit d'une nouvelle forme de présence, moins artificielle et moins construite, qui recherche une authenticité « déjà là » que l'on importe dans l'œuvre. Dans le même ordre d'idée, de nombreuses images de ville sont captées par les techniciens afin de nourrir le futur film et d'inscrire le récit dans son véritable environnement de rues sans grâce et de bâtiments impersonnels ; il y a une réelle volonté anti-spectaculaire qui pointe implicitement certains des travers du cinéma commercial :

Qu'il ne s'agisse pas d'une de ces histoires extraordinaires qui ne sont que prétexte à spéculer sur la valeur marchande de leurs interprètes, le nom de la fille sur l'affiche ou le couteau avec du sang dans une rue noire, mais qu'on s'en tienne à ces brassements presque muets d'une ville lorsque quelque chose dedans craque et isole une poignée de bonshommes qu'on relâche ensuite, aussi anonymes, dans la foule grise. Ces images ont été prises dans la ville d'Angers.⁴

« C'est là qu'on va tourner. C'est ces façades, ce carrefour exactement qu'on veut, parce que ça dépasse de toute façon ce qu'on pourrait imaginer comme ça, en cherchant à la faire. »⁵

¹ Aurélie Adler, *Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 94.

² François Bon, *Un fait divers*, op. cit., p. 54-55.

³ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1975], p. 16.

⁴ François Bon, *Un fait divers*, op. cit., p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 55.

On a choisi d'aller à Marseille non pas avec eux, les acteurs, mais en équipe réduite, jute une caméra tenue à l'épaule [...]. Et se promener comme ça dans la ville, en sachant que c'est à elle seule qu'on devait avoir affaire, la ville, comme eux-mêmes, ceux de l'histoire, avaient eu affaire à elle et que c'est elle qui avait gagné.¹

Il s'agit pour l'équipe de tournage de s'imprégner des lieux et des atmosphères en procédant le moins possible par reconstitution artificielle, de laisser entrer des fragments du réel sans avoir la prétention de les recréer entièrement. Dans la dernière citation, nous constatons que le directeur de la photographie « refait » le trajet des véritables protagonistes du fait divers (de Marseille au Mans, en passant par Romorantin), non pas pour les imiter ou singer leurs gestes, mais pour se mettre en contact avec les réalités qu'ils ont vécues et traversées, pour éprouver les durées et les efforts. Le choix de l'équipe légère et de la caméra à l'épaule révèle la volonté d'une intervention minimale et d'une visée quasi documentaire. Nous pouvons inférer de ces quelques passages du roman deux éléments complémentaires : d'une part, une grande défiance vis-à-vis du cinéma dans son acception commune – mimétique et commerciale, susceptible de tromper le spectateur et de ne rien dire du monde ; d'autre part, la nécessité pour la littérature de ne pas procéder, à son échelle et avec ses moyens, par des travers similaires. Il s'agit de renoncer à la représentation séduisante et de rendre le réel fragmentaire, plutôt que de penser pouvoir le reconstituer dans sa pseudo-totalité. Le choix littéraire d'un dispositif polyphonique, mettant en présence une pluralité de points de vue, est une première réponse évidente aux illusions d'un récit monologique imposant sa perspective unique.

Dans *Calvaire des chiens*, la question de la figuration cinématographique est bien plus centrale encore, puisque le roman prend lui-même pour trame principale la préparation d'un film, notamment la phase des repérages. Dominique Viart souligne les avantages de ce détour par le cinéma par rapport à la mise en abyme littéraire classique, à savoir celui « de maintenir une distance critique que le "roman du roman" permet moins, car il est cela même dont il parle, alors que les conditions dans lesquelles s'exerce l'art cinématographique sont suffisamment différentes de celles propres à la création littéraire pour éclairer de cette *différence* même toute une réflexion générale sur l'écriture. »² À Berlin, un scénariste français, Barbin, travaille sur un scénario, pour le compte d'un producteur allemand et d'un cinéaste russe, qui s'inspire d'une histoire vraie. Celle-ci

¹ *Ibid.*, p. 100.

² Dominique Viart, *François Bon. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, coll. « Écrivains au présent », 2008, p. 51. Voir également, du même auteur, « "Théâtre d'images". L'esthétique de François Bon d'après *Calvaire des chiens* », in Bernard Alluin et Paul Renard (dir.), *Roman et cinéma*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Colloques Roman 20-50 », 1996.

prend pour décor un village déserté des Cévennes dans lequel un homme et sa compagne recueillaient des centaines de chiens abandonnés par des gens de passage. Les deux personnages principaux doivent être interprétés par un acteur allemand, Heerbrand, et par une actrice française, Monika. Barbin, l'actrice et le cinéaste se rendent à Sauveterre-des-Cévennes afin d'interroger les véritables protagonistes de l'histoire et de découvrir ce lieu. Ils arrivent sur place alors qu'une grosse inondation sévit, qui a notamment conduit à l'évacuation précipitée d'un asile psychiatrique voisin, et que Raymond, l'homme qui recueillait les chiens, a été quitté par sa compagne ; ce dernier se trouve de plus poursuivi par la justice à cause de négligences engendrées par son chenil sauvage (notamment une pollution de l'eau). C'est donc une situation quelque peu chaotique, aux allures presque fantastiques sur bien des points, que découvre la petite équipe en repérages.

Trois ans avant *Un fait divers*, François Bon oriente déjà explicitement son travail narratif vers les conditions et les possibilités de figuration du réel, à travers le biais du cinéma. Le procédé de la reconstitution mimétique est considéré comme un écueil à éviter. Cette réflexion advient notamment face à l'inondation qui touche la région : « De telles images, dit Monika, l'actrice, qu'un film ne pourrait que les maladroitement reproduire, refabriquer à l'étriqué. »¹ La représentation cinématographique traditionnelle est décrite comme étant en profonde tension avec le réel observé lors de ces repérages : il est ainsi question de « la tête apprêtée des acteurs dans les lumières recomposées du film »² mais aussi, plus largement, d'un « cinéma facilement absorbable où l'illusion du réel voudrait se fonder sur la banalité citée, dans cette impression de bien léché qui grève leur ambition sans souffle »³. Le spectacle du cinéma traditionnel se complait finalement dans la joliesse et l'ordinaire, trahissant une réalité qui n'a de cesse d'imposer ses aberrations, ses intensités, son chaos, ses jeux de forces. Bien que « GmbH », le cinéaste, cherche à sortir de ces sentiers battus en imposant un cinéma exigeant, il demeure toujours quelque chose qui résiste à la captation visuelle et sonore : « La fin de l'histoire [...], qu'est-ce que nous avons su nous-mêmes ? Monika, justement, en avait appris plus : des choses que Raymond lui avait dites, mais une fois le Nagra renfermé dans sa housse »⁴ ; symboliquement, les points ultimes du témoignage de Raymond, l'homme aux chiens, échappent à l'enregistrement du magnétophone ; une part de la vérité des êtres et des événements de

¹ François Bon, *Calvaire des chiens*, Paris, Minuit, 1990, p. 75.

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 216.

cette histoire s'en est volontairement soustraite, comme s'il fallait souligner le noyau d'irréductible qui subsiste dans tout processus de captation et de restitution. C'est d'ailleurs l'actrice Monika, confidente de Raymond, qui décide de mettre en échec le projet initial du film en refusant finalement d'y participer : « "Je ne ferai pas ce film." [...] "Ce n'est pas possible, je ne veux pas." [...] "Mais fichez leur la paix, laissez les tranquilles. Vous n'avez rien à faire dans leur vie, rien ; c'est nous les chiens, nous !" »¹ Le refus de l'actrice se fonde sur une sorte d'argument moral, à savoir le pressentiment que le film trahira ceux dont il prétend s'inspirer et refaire l'histoire. Elle renouvelle finalement la posture iconoclaste : celle d'une impossibilité voire d'une interdiction de la représentation imagée, afin de ne pas gauchir la réalité originale. Le changement de point de vue des producteurs qui suit ce départ fracassant semble paradoxalement lui donner raison *a posteriori* : le projet ambitieux initial est désormais confié à « leurs spécialistes, fabrique de dialogues et images au carré »². Le cinéma commercial et artificiellement mimétique reprend ses droits : il s'apprête à substituer à un réel problématique et complexe, qui a sa part d'illisibilité, des images convenues, destinées à provoquer une réception passive chez les spectateurs : images propres et lisses, sans heurts, édulcorant l'intensité des choses jusqu'à leur faire perdre leur force.

Si *Calvaire des chiens* aborde les problèmes que pose la figuration filmique, il questionne évidemment, par ce biais, la figuration littéraire elle-même. Les nombreuses comparaisons ou confrontations entre film et livre en sont les manifestations explicites. Barbin, le scénariste, est originellement et avant tout écrivain. Dans l'incipit du récit, il va jusqu'à poser une équivalence : « un livre comme un film, c'est ça qui me tenterait ; si seulement j'avais un peu de temps »³. Pourtant, avec l'échec du projet cinématographique initial, *Calvaire des chiens* devient bel et bien un récit verbal, celui que nous sommes en train de lire et qui se tient face au futur film plus « commercial » mené par les producteurs : « [...] (le film, finalement tourné dans le site troglodyte déserté des Sassi di Matera, dans le Sud italien, sortira dans les salles allemandes en même temps que sera publié ce récit, mais avec assez de distance vis-à-vis de ce repérage en Cévennes pour que les licences ici prises ne tiennent qu'à la discrétion de convenance). »⁴ Les dernières pages du texte viennent sceller cette décision : « Je ferai un livre, dit Barbin, cette fois ça

¹ *Ibid.*, p. 188-189.

² *Ibid.*, p. 190.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

marchera peut-être. »¹ Quel est le déplacement qui s'opère ici ? On attendait un film qui, en dépit des audaces et innovations formelles de GmbH, jouait globalement la carte de la fiction narrative. Or l'on se retrouve face à un récit de « coulisses », qui montre l'envers du décor et qui met à plat tout réalisme mimétique facile : la fable cinématographique laisse la place à une mise au jour de ses propres ficelles, au sein d'un récit autoréflexif. Le but en est de rompre avec l'illusion commune au cinéma traditionnel et au roman réaliste. Il faut éviter la posture de passivité à laquelle conduit le spectacle cinématographique, même si ces « couleurs et musique » sont plus attirantes que « la terne apparence de nos livres »². Barbin et Andreas, le coscénariste allemand, s'accordent sur ce point, qui n'est pas sans rappeler la critique gracquienne du cinéma que nous avons évoquée au début de cette étude :

"[...] Le film attire parce qu'il met tout cela sur la table, et prive voir de son effort : ce plat me coupe la faim." Qui se laisse aller à fréquenter les cinémas plus d'une fois par an, insista Andreas, répétait Barbin, étouffe sans le savoir cette capacité de la vision à se faire du dedans ; elle n'ira plus chercher que ce qu'on lui a déjà donné. [...] Le facile attire et enferme, dit Barbin, qui s'était levé : et ceux qui s'agglutinent dans ces salles sans air pour un art qui se consomme assis, fauteuils où tant d'autres avec vous retournent leurs fesses, ("Lire un livre sous le ciel, lire un livre dans le vent", disait Andreas, insistait Barbin), et ils s'étonnent de n'avoir plus accès à la hauteur souveraine des vieux livres : des paroles au cinéma il en est comme de ses musiques, cela déshabitué des disjonctives et vive les mots en guimauve, finit Barbin.³

La figuration de valeur est tout d'abord celle qui relève d'un point de vue singulier et affirmé comme tel, cette « vision [...] du dedans » qui s'oppose à la fausse objectivité de la caméra et à sa prétendue omniscience ; elle est ensuite celle qui exige un effort de la part de ceux qui la reçoivent, celle qui respecte les mystères irréductibles de l'événement original sans en combler artificiellement les manques : « Il me suffirait de trois semaines, dit Barbin, pour mettre tout ça sur papier : un récit sans rien changer, juste mes notes et puis ce repérage. »⁴ Comme l'écrit Dominique Viart, le cinéma est investi d'une dimension critique en ce qu'il fonctionne comme une « "machine de guerre" contre un réalisme étroit et mal compris. »⁵ Le texte même de *Calvaire des chiens* se présente comme la réponse la plus éloquente sur ce point : ses enchâssements énonciatifs complexes, la multiplication des points de vue (Barbin, Raymond, Monika, Andreas, Heerbrand, le fou Étienne Hozier,

¹ *Ibid.*, p. 213.

² *Ibid.*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 33-34.

⁴ *Ibid.*, p. 220.

⁵ Dominique Viart, *François Bon. Étude de l'œuvre, op. cit.*, p. 58. C'est aussi sans doute ce qui explique la valorisation implicite du cinéma expressionniste allemand dans le roman, à savoir un cinéma qui récuse violemment le réalisme mimétique au profit d'une figuration volontiers agressive et outrancière, procédant par blocs d'intensités (voir l'allusion à Fritz Lang et aux studios de Spandau : *Calvaire des chiens, op. cit.*, p. 57-58).

etc.) qui s'interpénètrent à travers des juxtapositions d'incises, ainsi que le caractère extrêmement ardu de sa langue, en font précisément une œuvre qui ne se donne pas facilement, qui récuse l'évidence réaliste et qui ne craint pas les paroles « disjonctives ». Le livre est inconfortable, à l'image de ce lieu quasiment inhabitable qu'est le hameau aux chiens et à la différence du moelleux fauteuil de cinéma dont il est ironiquement question dans l'extrait précédemment cité. Le langage accueille en effet les ruptures et les forces dont le réel authentique est porteur, à rebours de l'aspect rassurant du cinéma traditionnel, qui aplanit les tensions inhérentes aux choses et aux êtres. En ce sens, *Calvaire des chiens* pose sur un même plan réalisme cinématographique et réalisme romanesque, ce qui autorise par exemple le critique Wolfgang Asholt à parler d'un procès fait au « film-roman »¹, c'est-à-dire d'un objet essentiellement fabulateur, dont les natures « cinématographique » ou « romanesque » sont finalement réversibles, comme les deux faces d'une même pièce. L'échec du film constitue, d'un point de vue réflexif, une mise en garde que la littérature adresse à elle-même : il s'agit de récuser la fiction pure et le roman, qui produisent des « petits livres souriants et lisses comme des chaussures »², au profit d'« écrits sombres, presque inintelligibles », relevant d'une mystérieuse mais irréprouvable « manière noire »³. La fiction ne doit pas imposer ses règles sur le réel. Elle ne doit pas le reconstruire ni l'enjoliver, mais au contraire lui laisser sa part d'inconnaissable ; c'est le sens de cette remarque de Barbin lorsqu'il décrit le déplacement des enjeux du repérage : « Nous ne venions que pour éprouver la scène de notre petit théâtre, sa solidité sous nos pas, dit Barbin, acceptant qu'eux [les habitants de Sauveterre] y reprennent pied ensemble pour nous empêcher d'y voir et défendre leur secret contre la fiction qui s'y voulait glisser »⁴. En prenant pour support le procédé cinématographique, François Bon congédie une conception prédatrice du réalisme, emblématisée par la captation et l'esthétisation filmiques : la réalité n'est plus une matière malléable à merci ; elle a ses droits imprescriptibles qui impliquent de nouvelles formes de figuration, procédant par « éclats », fragments, notations brèves et appelant des dispositifs polyphoniques.

¹ « [...] le film pourrait être l'équivalent d'un roman dont la fable serait la vie de ces gens, parce que le film-roman le trahirait pour exploiter leur vie à des fins esthétiques et/ou commerciales. Ce film-roman s'approprierait leur vie, sans leur donner la parole [...] » (Wolfgang Asholt, « *Calvaire des chiens*, un dernier roman ? », in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, op. cit., p. 287).

² François Bon, *Calvaire des chiens*, op. cit., p. 72.

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ *Ibid.*, p. 88.

C. LE FIGURAL CONTRE LE FIGURATIF

Lorsque la littérature contemporaine scrute les modalités de figuration du cinéma, nous avons constaté qu'elle remettait souvent en cause son réalisme « de principe ». Le septième art fonctionne alors, d'un point de vue méta-narratif, comme une sorte de contre-modèle : il devient l'exemple-type d'un art *figuratif* qui pose aujourd'hui problème. En effet, ce qui fait sa force (son caractère analogique et indiciel, sa dimension monstrative) est parfois retourné en faiblesse : à prétendre presque tout montrer, on évacue les apories présentes au cœur du visible ; on élimine les bribes du réel au profit de leur simulacre et de leur reconstitution artificielle.

Est-ce à dire pour autant que le cinéma est seulement, sur ces questions de figurations, un repoussoir ? Si le cinéma traditionnel et le cinéma le plus commercial semblent manquer de prudence et de scrupules dans leur approche du réel, un autre, plus exigeant, ayant lui-même intégré le « soupçon », est plus volontiers valorisé sur ces sujets. C'est notamment ce que nous avons relevé dans notre chapitre sur les images spécifiques inventées par les nouveaux cinémas dans les années 1950-1970. Toutefois, à côté de telles hiérarchies de valeur, une autre distinction nous paraît devoir être examinée : celle qui se joue entre le figuratif et le figural, ou bien encore entre la figuration simple et la « figurabilité ». Elle a été progressivement établie et formalisée, à partir des années 1970, par des philosophes et des esthéticiens comme Maurice Merleau-Ponty, Jean-François Lyotard, Louis Marin, Hubert Damisch, Gilles Deleuze ou Georges Didi-Huberman. Qu'entendons-nous par cette confrontation ? Parler d'une œuvre iconique comme étant « figurative » signifie qu'elle prend place dans un rapport mimétique classique avec son référent : elle vise à la ressemblance, elle repose sur des indices d'analogie et se donne entièrement à ses destinataires, sans défaut ni aspérité ; elle met en avant son efficacité représentationnelle et, finalement, son réalisme. Le figural, pour sa part, n'est pas une caractéristique inhérente à une œuvre d'art : c'est avant tout une force, une énergie, une puissance dont celle-ci est porteuse. Luc Vancheri, analysant *Discours, Figure* de Jean-François Lyotard, précise que « l'esthétique figurale [...] réintroduit dans l'œuvre la possibilité d'une chair et d'une force là où l'on a pris l'habitude d'y voir le projet et le

programme d'une conscience. »¹ Georges Didi-Huberman en fait ce qui « ouvre » l'image sur autre chose que les seuls traits formels apparents qu'elle porte :

L'expression d'*image ouverte* vise donc une économie très particulière de l'image – la plupart des images qui nous environnent ne nous proposant qu'écrans, bouche-trous, suture par le *semblant* – où formes, aspects, ressemblances se déchirent et laissent apparaître, tout à coup, une *dissemblance* fondamentale. [...] L'*image ouverte* désignerait donc moins une certaine catégorie d'images qu'un moment privilégié, un *événement d'image* où se déchire profondément, *au contact d'un réel*, l'organisation aspectuelle du semblable.²

Cette « figurabilité » se loge dans les étrangetés, les déviances, les absences et les manques de l'œuvre – qu'ils soient volontaires ou non – que le spectateur investit. Le sémantisme dynamique contenu dans les termes de figural et de figurabilité indique que l'image y ouvre sur autre chose qu'elle-même, qu'elle possède ses propres béances et ses propres résonances. Là où le figuratif est dans la confirmation – confirmation de la ressemblance, confirmation mimétique et rationnelle, le figural s'impose comme une puissance d'inquiétude qui surgit, qui joue sur les affects et bouscule tout ce qui fait ordinairement sens. Sa définition est peu aisée, dans la mesure où le figural refuse en lui-même ce qui relève de l'intelligible et se dérobe sans cesse. Il « échappe, dans la forme, à ces déterminations » que sont « la représentation, [la] narration, [le] discours... »³ Philippe Dubois a tenté à son tour d'en dégager les caractères les plus saillants :

[...] le Figural relève davantage de la sensation que de la compréhension ou de la perception. [...] le Figural est une catégorie difficile à traduire et même à appréhender, tant elle opère sur des modes non linéaires (comme le langage) et non transparents (comme l'image) mais plutôt selon les modes ouverts et multiples de la matière visuelle en elle-même, avec sa part d'irréductible opacité, qui fait sa force comme une tache aveugle est au fondement de l'activité de vision. [...] ce qui n'est ni du sens ni de la ressemblance, mais de la force (le Figural comme puissance) – un point de vue, finalement, de désarticulation du sens et de traversées des apparences, révélateur de tout ce qu'il peut y avoir de voilé et d'incertitude dans le rapport au signifiant.⁴

Contre la plénitude illusoire et désormais intenable de la posture figurative, le figural « découle de l'intervention d'un espace d'invisibilité dans la visibilité de la figure. »⁵ Il renvoie à ce que Gilles Deleuze appelait, pour sa part, « Figure », au sujet de la peinture tortueuse, déformée et défigurée de Francis Bacon, à savoir ce qui permet « de

¹ Luc Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011, p. 104-105.

² Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. « Le Temps des images », 2007, p. 35.

³ Anne Goliot-Lété, Martine Joly, Thierry Lancien, Isabelle-Cécile Le Mée, Francis Vanoye (dir.), Article « Figural », in *dictionnaire de l'image*, op. cit., p. 149.

⁴ Philippe Dubois, « L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20 », in François Aubral et Dominique Château (dir.), *Figure, figural*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 1999, p. 247-248.

⁵ François Aubral, « Variations figurales », in *Figure, figural*, op. cit., p. 203.

dépasser la figuration (c'est-à-dire à la fois l'illustratif et le narratif) », de court-circuiter « la forme sensible » au profit de « la sensation »¹.

Si nous avons rappelé cette différence entre figuratif et figural, c'est parce que nous estimons que ces notions de « visuel », de « figural » ou de « figurabilité » entretiennent de profondes affinités avec ce qui se joue dans les modalités contemporaines de figuration littéraire, à savoir un refus du réalisme traditionnel qui ne signifie pas pour autant la destruction de tout rapport entre les textes et le réel : il s'agit davantage d'une approche oblique du monde, qui consiste à « mener tout un travail de déplacement de son aspect, pour tenter d'appréhender ou d'approcher, par un détour, le nœud de sa vérité essentielle. »² La figurabilité intègre le manque, la lacune et les scrupules dont la seule approche figurative ne tient pas compte. Cela rejoint en grande partie ce que Dominique Rabaté évoquait, dans sa description du récit contemporain, à travers l'expression de « recherche à la fois formelle et figurale profonde »³. La notion de figurabilité nous semble être une notion particulièrement féconde pour aborder les récits littéraires contemporains, dans la mesure où ceux-ci se sont imposés, dans les exemples les plus remarquables, comme des remises en cause de la représentation mimétique, tout en perdant pas de vue cet horizon à rejoindre qu'est le réel. Ils ne limitent pas leur portée à ce qu'ils représentent *a priori* : ils élaborent parallèlement des dispositifs obliques et suggestifs, travaillent sur ce qui résiste au représentatif ou sur ce qui s'y tient en latence. Envisagé sous cet angle, le figural se présente comme l'un des caractères les plus remarquables pour saisir la contemporanéité littéraire.

Or la convocation du cinéma dans le texte littéraire nous semble, à plusieurs reprises, mettre en œuvre, et donc désigner, l'écart fondamental – car poétiquement fondateur – qui s'instaure entre le figuratif et le figural. Nous dirons que la notion de « figural » apparaît comme éclairante pour souligner certains aspects du rôle du cinéma dans la quête du réel engagée par la littérature contemporaine. En effet, si le cinéma est

¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002 [1981], p. 39-40.

² Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, *op. cit.*, p. 212.

³ Dominique Rabaté, « À l'ombre du roman. Propositions pour introduire à la notion de récit », in Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte Éditeur, 2004, p. 49. Dans cet article, Dominique Rabaté tente de distinguer roman et récit, en notant que le second est entraîné dans un jeu de forces qui excède les agencements prévisibles du premier ; le récit « indiqu[e] en deçà et au-delà de lui-même un appel mystérieux auquel il n'a pu se soustraire. [...] Si [le narrateur du récit] raconte ce qui lui est arrivé, c'est pour comprendre la nature bouleversante d'une expérience qui le dépossède des moyens de la raconter comme un tout, comme une suite ordonnée et compréhensible. D'une certaine façon, ce qu'il raconte n'est rien d'autre que l'étrange injonction qu'il y ait même quelque chose à raconter [...]. » (*Ibid.*, p. 43-44).

critiquable dans son versant strictement figuratif, il peut être parfois investi d'une puissance de figurabilité remarquable, qui en relance la pertinence et l'intérêt. Il arrive que les écrivains considèrent un film, une séquence ou une image filmiques, moins dans sa capacité à reproduire quelque chose du réel que dans celle à *indiquer* des émotions, des forces, des absences, c'est-à-dire des réalités authentiques qui ne relèvent pas de la stricte copie des apparences. Ils décèlent derrière le caractère figuratif de l'image filmique une *figurabilité*, qui se donne comme une puissance logée au cœur de la représentation¹. Ils s'attachent ainsi au visuel plus qu'au visible, pour reprendre une distinction établie par Georges Didi-Huberman : le visuel est un « événement » plus qu'une forme établie, une « puissance » avant d'être un objet de reconnaissance² ; mais il se situe en-deçà du visible tout en réfutant la notion – paradoxalement trop simple – d'invisible. Il représente non un « objet de savoir ou un acte de savoir, un thème ou un concept, mais seulement une efficacité sur les regards »³. Nous voudrions illustrer cette figurabilité du cinéma dans sa mise en scène textuelle à travers trois œuvres esthétiquement et poétiquement très différentes, écrites respectivement par Emmanuel Carrère, Antoine Volodine et Patrick Modiano.

1. Emmanuel Carrère : le film qui – heureusement – échappe

Un roman russe d'Emmanuel Carrère est un livre étonnant dans sa composition tissant plusieurs fils narratifs *a priori* hétérogènes. Ce récit autobiographique, qui se veut exempt de toute fictionnalisation, croise une recherche généalogique sur les traces du grand-père de l'écrivain mystérieusement disparu à Bordeaux à la fin de la Seconde Guerre mondiale (en toute vraisemblance exécuté sommairement pour faits de collaboration), une rupture amoureuse d'une violence paroxystique avec sa compagne Sophie et un projet de film documentaire dans une ville ordinaire et sans âme de Russie, Kotelnitch. Ce projet est issu d'une commande de documentaire pour la télévision portant sur un ancien soldat hongrois, András Toma, fait prisonnier par l'URSS à la fin du Second conflit mondial et que l'on a retrouvé, amnésique, à l'hôpital psychiatrique de Kotelnitch, plus de cinquante

¹ « La figurabilité, avec ses compromis et ses contradictions, tourne autour d'une figure toujours virtuelle. L'efficacité même du *visuel* démontrerait ses pouvoirs les plus décisifs en nous donnant accès à des figures *virtuelles* plutôt qu'à des figures figurées, c'est-à-dire des détails. Ne figurant rien, ne détaillant rien, elles *préfigurent* quelque chose. » (Georges Didi-Huberman, *Phasmes ; essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, p. 94).

² Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 29-30.

ans après son emprisonnement/internement. Lorsque Carrère et son équipe réduite arrivent dans la ville russe, Toma ne s'y trouve plus, ayant été rapatrié en Hongrie sous les mille feux des médias. Il s'agit donc tout d'abord de filmer les lieux où cet homme a vécu en anonyme pendant plus d'un demi-siècle, mais en son absence. Le film n'est donc pas, dès le départ, un film documentaire classique, centré sur une personne, puisque le protagoniste, Toma, n'existera à l'image qu'à travers des reprises d'images télévisées. Mais le tournage est lui-même marqué par ce sentiment d'absence et de vacuité. Carrère et son équipe filment quelques chambres d'hôpital, des rues sans intérêt, des trains qui se croisent au centre ferroviaire de Kotelnitch. Après cette déception, au moment de repartir, l'écrivain-cinéaste formule un nouveau projet, « une tout autre histoire, [...] un tout autre film », qui réorientera le documentaire vers une sorte de carnet de voyage intime :

Il faudrait, comme je l'explique à mes compagnons, revenir à Kotelnitch et y passer non pas quatre jours mais un mois ou deux. Sans sujet cette fois-ci, sans autre but que de capter de telles rencontres, de les prolonger, de débrouiller des écheveaux de relations auxquels nous ne comprenons rien. [...] Dans la plupart des documentaires, on fait comme si l'équipe n'était pas là. Il faudrait faire exactement le contraire, le sujet ce ne serait pas la ville mais notre séjour dans la ville, les réactions que suscite notre séjour. Une équipe étrangère qui reste deux mois à Kotelnitch, c'est un événement unique dans les annales de Kotelnitch : filmons cet événement, cela peut être formidable.¹

Le second projet apparaît davantage encore en marge des codes et des enjeux traditionnels d'un documentaire. Il en diffère autant par le sujet – qui est justement ici l'absence de tout « sujet » prédéfini à cerner méthodiquement – que par le mode de narration – la mise en avant de la fabrique du film, de l'équipe, des coulisses, plutôt que son effacement devant le sujet. Le futur film, rapidement intitulé *Retour à Kotelnitch*², se donne comme une structure ouverte, une *expérience* de laquelle peut et doit surgir l'inattendu. Le texte souligne non sans ironie l'accueil glacial que reçoit ce projet volontairement indéfini :

On me dit qu'il faudrait affiner mon approche, trouver un angle. En fait, qu'il faudrait faire un synopsis, c'est-à-dire résumer ce qu'il y aura dans le film. Je réponds que je ne sais pas ce qu'il y aura dedans, que je ne veux pas le savoir, que si je veux faire le film c'est pour l'apprendre. Mes interlocuteurs soupirent : c'est un projet pointu.³

Le second tournage a ainsi lieu en dehors de tout sentier balisé, sans scénario ni objectif précis. Il se déroule au gré des rencontres faites à Kotelnitch, comme celle d'une jeune femme ayant quelques rudiments de français et nommée Ania, sans pour autant se présenter comme un portrait de la ville ni véhiculer un discours particulier, social ou

¹ Emmanuel Carrère, *Un roman russe*, Paris, P.O.L, 2007, p. 49-50.

² *Ibid.*, p. 50.

³ *Ibid.*, p. 99.

politique, sur la situation de la Russie post-communiste : « Tout ce qu'il faut, c'est être prêt, quand une porte s'ouvre, à filmer celui qui va entrer. »¹ *Retour à Kotelnitch* se dérobe aux visées traditionnelles du documentaire, en s'éloignant de tout didactisme, témoignage ou même simple monstration. Un épisode ironique le souligne, lorsqu'un ancien militaire affirme à Carrère qu'en réalité, ce dernier n'est pas venu faire un film sur Kotelnitch :

Ce qui nous intéresse, il le sait très bien : ce n'est pas Kotelnitch, il n'y a aucune raison de s'intéresser à Kotelnitch, mais Morodikovo. Morodikovo ? Oui, l'usine qui, à cinquante kilomètres d'ici, produisait jusqu'à récemment des armes chimiques. On l'a démantelée, mais nul ne sait trop ce qu'on fait des substances horriblement dangereuses qu'on y traitait.²

L'ancien militaire a à la fois tort et raison : tort, parce qu'Emmanuel Carrère n'était même pas au courant de la présence de cette usine, qui constituerait pourtant un sujet en or pour un film d'investigation ; raison, car l'écrivain ne s'intéresse effectivement pas à Kotelnitch en tant que tel, mais, à travers cette ville et ses habitants, à quelque chose d'autre, encore non précisé. Parallèlement, le récit écrit vient redoubler le tournage, en se donnant comme un journal de bord, qui met à distance les pérégrinations filmiques de l'équipe et décrit le rapport personnel de Carrère à ce qu'il est en train de faire : ses exaltations, ses doutes, ses colères ou ses bouderies. *Un roman russe* se déploie alors dans une composition exploratoire complexe : la recherche effectuée par le film est redoublée par la réflexivité de l'écrit, sans oublier que le film lui-même met en scène sa propre fabrication, avec l'omniprésence de l'équipe et de Carrère à l'image, tout comme il est le centre assumé du livre. Mais la dimension figurale de ce film en train de se tourner réside précisément dans le fait que son but ne se superpose pas littéralement et strictement à ses images et à ce qu'elles montrent :

[...] il y a là une énigme dont ce travail, commencé avec l'histoire du Hongrois, poursuivi en me servant du russe pour retrouver des souvenirs d'enfance, régressant aujourd'hui à Kotelnitch, finira, je l'espère, par me livrer la clé. Si je suis à Kotelnitch, si j'ai décidé de faire ce film à Kotelnitch, c'est pour cela.³

Je dis depuis le début que ce tournage est une expérience, ce qui implique qu'elle puisse être réussie ou non et, si étrange que cela puisse paraître pour quelqu'un d'aussi angoissé que moi, je me comporte comme si c'était vrai, comme si l'échec possible n'avait rien de dramatique ou comme s'il avait un sens qui se révélerait après coup.⁴

Ce ne sont pas ces images de trains, de rues à moitié vides et de bars glauques qui portent en elles-mêmes le sens du film et justifient son existence, mais ce qu'elles induisent indirectement, ce qu'elles indiquent sans le montrer. Le fait de se confronter au

¹ *Ibid.*, p. 175.

² *Ibid.*, p. 186.

³ *Ibid.*, p. 197.

⁴ *Ibid.*, p. 200. C'est nous qui soulignons.

monde et à la langue russes, le fait d'enregistrer l'absence d'un homme devenu un quasi fantôme pendant près de cinquante années constituent notamment les foyers visibles d'un hors-champ intime : celui d'un grand-père, émigré géorgien en France, disparu en 1944 sans laisser la moindre trace. *Retour à Kotelnitch* devient le portrait d'un absent et la résonance du poids de cette absence. Alors qu'il n'y a aucun lien direct entre cette ville russe et l'histoire familiale de Carrère, le film se voit investi d'un pouvoir de figurabilité plus fort et plus juste que ne le serait, par exemple, une enquête minutieuse faite aux archives de Bordeaux. Le livre souligne ce paradoxe et insiste sur une logique de translation :

J'ai compris que si l'histoire du Hongrois m'a tellement bouleversé, c'est parce qu'elle donne corps à ce rêve [de retour de mon grand-père] Lui aussi a disparu à l'automne 1944, lui aussi s'est rangé du côté des Allemands [...] Kotelnitch, pour moi, c'est là où on séjourne quand on a disparu.¹

Kotelnitch n'est pas une simple projection métaphorique de Bordeaux comme Toma n'est pas celle de Georges Zourabichvili. Ce sont des lieux et un visage qui figurent une absence, une présence spectrale, qui ne pourrait se donner autrement. Le pouvoir figural du film n'a précisément pas la stabilité d'une métaphore ; le doute peut s'installer quant au véritable but du projet formé par Carrère, comme il le confesse sur la table de montage : « Je voyais mal comment, de ces images peut-être suffisantes pour monter un documentaire sur la vie quotidienne dans une petite ville russe, pourrait sortir quelque chose qui tienne lieu de pierre tombale à mon grand-père [...]. »² La mort violente d'Ania et de son bébé, assassinés à la hache sans motif par un fou, va brusquement conduire Carrère et son équipe à retourner à Kotelnitch pour poursuivre le film. Cet événement inattendu et brutal redéfinit en partie le projet et le mouvement figural qui se développait jusqu'à présent : *Retour à Kotelnitch* retrouve un sujet au sens « classique » du terme avec cette tragédie ordinaire :

[...] voilà, quelque chose s'est passé, et ce qui s'est passé, c'est cela : cette horreur.³

Le film est devenu le récit du deuil d'Ania, de nos séjours successifs à Kotelnitch, de tout ce qui nous y est arrivé sans que nous puissions nous y attendre. Il y manquait seulement ce que j'avais voulu y mettre avant de partir.⁴

Le film semble avoir gagné en émotion et en signification narrative ce qu'il a perdu en dimension figurale. Mais, dans ces images qui prennent un sens plus précis demeure quelque chose de la quête initiale. C'est la parole qui maintient ce lien d'une double

¹ *Ibid.*, p. 63.

² *Ibid.*, p. 308.

³ *Ibid.*, p. 309.

⁴ *Ibid.*, p. 341-342.

manière : d'une part par la voix-off¹ que Carrère ajoute au film – « une dizaine de phrases évoquant brièvement et précisément le destin de mon grand-père » ainsi qu'une « berceuse [...] pour lui, pour Ania, pour ma mère et pour moi. »² – et d'autre part par l'écriture même du livre qui opère un « montage »³ des histoires et qui fonctionne comme un commentaire, un *making-off*, de leurs portées respectives et réciproques. Tel que le récit en met en scène l'élaboration, *Retour à Kotelnitch* est un geste cinématographique qui cherche à dire l'absence et le poids des spectres autrement que par une construction narrative explicite ou par des solutions figuratives déterminées et directement visibles/lisibles. De ce point de vue, il obéit en partie à une dynamique figurale, qui anime en retour *Un roman russe* : aux côtés de moments d'une grande crudité et d'une immédiate clarté narrative, qui concernent essentiellement le fil narratif de la rupture amoureuse, se tient une réflexion sur les manières de figurer un réel qu'on peine à appréhender et à maîtriser. La réussite finale du film (une « victoire » sur les démons familiaux) est confrontée à l'échec d'une nouvelle ludique et pornographique, enchâssée dans le récit et intitulée *L'Usage du Monde*, qui devait sceller définitivement la relation amoureuse avec Sophie. Ce texte, hyper-maîtrisé et reposant sur des calculs stratégiques de réception, provoquera indirectement la rupture violente, alors qu'il était conçu comme une déclaration d'amour. La mise en parallèle de ce texte, à la précision diabolique, et du film, à la structure libre et hasardeuse, semble montrer que le réel échappe toujours aux volontés représentationnelles de verrouillage du sens. L'ouverture figurale de l'œuvre est finalement mieux à même de laisser ce sens advenir.

¹ Dans un entretien, Carrère revient sur cette voix-off qui ne redouble pas l'image mais s'en échappe : « [...] j'avais pour modèle le film de Frédéric Mitterrand, *Lettres d'amour en Somalie*, qui repose sur le décalage entre les images et un commentaire très introspectif. J'avais pour ambition de faire quelque chose de cet ordre. » (« Généalogie d'une délivrance », entretien avec Emmanuel Carrère, *Le Matricule des anges*, n° 82, avril 2007, p. 19).

² Emmanuel Carrère, *Un roman russe*, *op. cit.*, p. 342. La mère d'Emmanuel Carrère ne se trompe d'ailleurs pas sur la signification figurale du geste cinématographique ; elle murmure à l'issue de la projection du film : « [...] j'ai compris, j'ai compris que tu l'avais fait pour moi. » (*Ibid.*, p. 342) Ces quelques mots démontrent que la tragédie d'Ania n'est pas, de façon close, le sujet exclusif de *Retour à Kotelnitch*.

³ Le mot est prononcé par Carrère dans un entretien : « J'ai effectivement le sentiment de l'avoir plus monté qu'écrit. [...] Le tout représentait une masse de papperasse avec laquelle j'avais du mal à dépêtrer jusqu'à ce que je considère ce matériau comme des rushes cinématographiques et que je le façonne comme tel... [...] Ici j'ai eu recours à cette ruse de me dire que le livre se jouerait au montage. » (« Généalogie d'une délivrance », *entr. cit.*, p. 19).

2. Une cinémathèque figurale post-exotique

Dans *Un roman russe*, le cinéma est présent comme élément diégétique et narratif, à travers l'élaboration, le tournage et le montage d'un film. C'est par ce biais que survient l'usage littéraire de la figurabilité du cinéma. Mais la question du figural peut également se loger dans un travail poétique sur la référence cinéphilique. Dans l'un de ses derniers livres, intitulé *Écrivains*, Antoine Volodine dresse, à travers sept nouvelles, le portrait de sept écrivains post-exotiques, pris dans la violence et la barbarie politiques, quasiment acculés au silence et à la disparition. Néanmoins, malgré le caractère dérisoire de leur geste, ils persistent tous à « écrire », c'est-à-dire à produire des sons, des mots, des phrases, qui émergent difficilement du néant ; ils ressentent la nécessité de parler tout en n'en saisissant pas pleinement les motifs. La sixième nouvelle présente une particularité remarquable dans l'œuvre volodinienne. *La Théorie de l'image selon Maria Trois-Cent-Treize* installe l'héroïne éponyme dans son transit vers la mort, courant avec peine, nue, dans un lieu indéfini et plongé dans une obscurité totale. S'arrêtant dans sa course, elle commence une étrange conférence face à un public invisible et – très certainement – absent. Cette prise de parole porte sur le post-exotisme et la place de l'image en son sein. Or, pour illustrer son propos, Maria Trois-Cent-Treize constitue une liste de douze images cinématographiques précises et référencées. Le passage est tout à fait notable dans la mesure où il est extrêmement rare qu'un texte de Volodine fasse une référence explicite à une œuvre d'art réelle, dont l'existence est attestée dans notre culture¹. Jusqu'alors, l'intertextualité et l'intersémiotité à l'œuvre dans ses romans se déployaient davantage sur le mode de l'allusion et du déplacement. Cet extrait est donc remarquable, et cela d'autant plus que les références en question ne sont pas d'ordre littéraire (ce que nous serions en droit d'attendre dans un roman baptisé *Écrivains*, fortement et nécessairement métaréflexif,) mais de nature cinématographique. Nous nous permettons de citer entièrement la liste égrenée par Maria Trois-Cent-Treize :

¹ Lutz Bassmann, appartenant à la communauté des écrivains post-exotiques comme Volodine, revient sur ce passage dans un entretien : « Les films que [Maria Trois-Cent-Treize] cite renvoient à des films réels. J'ai été tenté d'inventer des références et des réalisateurs, mais il m'a semblé plus efficace de renvoyer directement à du connu. Il y a là des scènes fondatrices, découvertes, pour certaines, au temps de mon enfance – comme le jeu d'échecs avec la mort dans *Le Septième Sceau* de Bergman. Maria Trois-Cent-Treize nomme également Béla Tarr, dont j'ai découvert les films plus récemment. Quant à Tarkovski – avec *Stalker*, *Le Miroir* –, ses films créent depuis longtemps des échos dans la littérature post-exotique. » (« Transformer le monde par un peu de murmure », entretien avec Aliette Armel, *Le Magazine littéraire*, n° 500, septembre 2010, disponible sur le site des Éditions Verdier, URL : <http://www.editions-verdier.fr/v3/auteur-bassmann-5.html>).

- La partie d'échec avec le diable [sic], dans *Le Septième sceau* d'Ingmar Bergman, avec, au dernier plan, une procession de silhouettes qui font l'ascension pénible d'une colline.
- L'homme à quatre pattes qui aboie dans la boue en face d'un chien, dans *Damnation* de Béla Tarr.
- Le bébé qui pleure dans un appartement sordide et sans fenêtre, dans *Eraserhead* de David Lynch.
- La façade nue d'un immeuble abandonné, avec la tête de Nosferatu à une fenêtre, dans *Nosferatu le vampire* de Friedrich Murnau.
- La barque qui s'éloigne sur une mer vide, encombrée de cadavres, à la fin de *La Honte* d'Ingmar Bergman.
- Le paysage désertique à moitié caché par un voilage que le vent soulève, dans *Les Cendres du temps* de Wong Kar-Wai.
- Le voyage en draine au petit matin, avec le bruit régulier des roues, dans *Stalker* d'Andreï Tarkovski.
- Le vieil homme cancéreux qui chante sur une balançoire, dans *Vivre* d'Akira Kurosawa.
- Les nains aveugles avec leurs énormes lunettes de moto qui se battent à coups de canne dans *Les Nains aussi ont commencé petits* de Werner Herzog.
- La gare où trois bandits attendent, au début de *Il était une fois dans l'Ouest* de Sergio Leone.
- Les fusées éclairantes au-dessus du fleuve, dans *L'Enfance d'Ivan* d'Andreï Tarkovski.
- La prairie parcourue par un coup de vent, dans *Le Miroir* d'Andreï Tarkovski.¹

Pourquoi Maria Trois-Cent-Treize énumère-t-elle ces douze images ? Elle esquisse elle-même une réponse dans un court prologue introductif :

Et maintenant, reprend-elle, pour illustrer, je vais citer quelques images sans paroles ou presque sans paroles, quelques images qui font entendre leur voix sourde. Vous les connaissez, vous avez certainement assisté à des séances de cinématographe au cours desquelles on vous les a projetées. Ce ne sont pas des images immobiles, mais elles sont fondamentalement muettes, et elles font entendre très fortement leur voix sourde.²

À l'issue de l'énumération, elle reprend les mêmes termes, de façon condensée : « Il y en a beaucoup d'autres, pense-t-elle. Toutes parlent. Toutes parlent sans langage, d'une voix sourde, d'une voix naturelle et sourde. »³ On remarque que les images en question sont d'abord assez mystérieuses en elles-mêmes ; elles désignent des situations et des sortes de tableaux étranges, inouïs, non directement compréhensibles ou lisibles. Elles sont également caractérisées par leur silence « verbal », c'est-à-dire qu'elles se présentent avant tout comme de pures images, bruitées mais quasiment dépourvues de dialogues. Cette absence de discours accompagnant les images fait que ces dernières ne se distinguent pas par un sens défini ou une signification claire, articulée. Néanmoins, elles sont porteuses d'une force incroyable, entêtante, qui construit de manière souterraine une autre forme de

¹ Antoine Volodine, *Écrivains*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2010, p. 139-140.

² *Ibid.*, p. 139.

³ *Ibid.*, p. 140.

parole, paradoxale car « sourde » voire « muette »¹, mais pourtant bien présente et palpable pour qui veut y être attentif ou qui le ressent comme tel. Ces bribes d'images, dégagées non seulement de tout verbe explicatif, mais également de tout ensemble narratif (qui leur donnerait une orientation, les replacerait dans un contexte, leur assignerait une fonction), sont investies d'un pouvoir de résonance insoupçonné. Le simple fait qu'elles subsistent dans les souvenirs meurtris d'une morte, parmi les dernières traces de sa mémoire, leur confère une telle capacité. C'est pourquoi il nous semble que, aux yeux de Maria Trois-Cent-Treize, elles valent non pour leur dimension figurative (descriptive, narrative, signifiante, ressemblante, etc.) mais, précisément, pour leur puissance figurale. Elles sont en effet porteuses d'une figurabilité qui leur permet de désigner (non de dire ou d'expliquer) une image du monde – aussi réelle et juste (sinon plus) que d'autres images plus immédiatement et plus simplement lisibles. Sans vouloir traduire et décoder cet assemblage d'images filmiques (ce qui reviendrait à amoindrir leur figurabilité), nous pouvons toutefois noter qu'elles impliquent toutes, peu ou prou, la souffrance, la disparition, l'extinction ou la solitude, que celles-ci soient directement vécues (le bébé abandonné chez Lynch) ou qu'elles soient dérisoirement conjurées (le cancéreux chantant chez Kurosawa). Ce sont des images de dépeuplement et d'évidement, achevés (Wong Kar-Wai, Tarkovski) ou en cours (Bergman, Lynch). Elles entretiennent bien sûr de grandes affinités avec l'univers de Volodine – ne serait-ce qu'en peignant un monde qui vient après la fin, après les catastrophes². Leur caractère profondément figural réside précisément en cela : sans même être des images de guerre, sans se présenter comme de claires allégories, sans qu'elles en soient des imitations ou des reconstitutions, elles renvoient chacune à leur manière aux grands traumatismes du XX^e siècle. Ce qu'elles désignent va plus loin que ce qu'elles montrent et que ce qui est extérieurement décelable en elles :

Lorsque l'image apparaît il ne peut y avoir de silence, reprend-elle. [...] Une voix s'élève et elle porte autre chose que du langage de bouche et même autre chose que des moments de

¹ Cette autre forme de parole, cette « voix naturelle » « suppose des forces, des forces naturelles propres à l'image, qui n'ont pas besoin du langage humain ni des cordes vocales humaines pour s'exprimer. » (*Ibid.*, p. 132).

² La profonde affinité qui unit le monde post-apocalyptique volodinien à des fictions cinématographiques qui travaillent elles-mêmes sur un univers qui « vient après » la fin des temps, est évidente. Nous en voulons pour preuve l'admiration de l'écrivain pour le grand cinéaste hongrois Béla Tarr (voir « Transformer le monde par un peu de murmure », *Le Magazine littéraire*, entr. cit.), cité dans les douze images d'*Écrivains* par le biais de son film *Damnation*, qui filme obsessionnellement la fin du monde et les processus de disparitions – par exemple *Le Cheval de Turin* (2011), lent poème visuel du déclin qui se termine sur un écran noir. Le philosophe Jacques Rancière a consacré au cinéaste un petit essai, intitulé *Béla Tarr, après le temps* (op. cit.) : or l'expression vaut absolument pour l'œuvre de Volodine et nous conforte indirectement dans cette conjonction intime des univers filmique et littéraire.

cri, de respiration ou de murmure. Elle porte des souvenirs, des souvenirs d'images, des souvenirs de corps. Elle parle en voix sourde d'image ou en voix de corps.¹

La figurabilité de ces images cinématographiques provient de cette hantise et de cette virulence qui les habitent, cette énergie figurale sous-jacente qui bouleverse le spectateur. Ce que Maria Trois-Cent-Treize énonce nous rappelle par ailleurs la façon dont Volodine lui-même travaille ; il lui arrive de se laisser solliciter par la résonance émotionnelle d'une image filmique, qui vient par la suite déclencher l'écriture. Dans la genèse d'un roman, « quelque chose [le] pousse à travailler en priorité sur une image qui est une image de début [...] à partir de laquelle tout s'organisera. »²

Comme Volodine, Maria Trois-Cent-Treize appartient à la communauté des « écrivains » post-exotiques et, comme lui, elle met l'accent sur la puissance latente à l'œuvre dans les images, notamment cinématographiques, qui entraîne l'élaboration de nouvelles fictions. Les images charrient, en deçà ou au-delà des formes visibles qui les constituent, des émotions, des sensations et de l'incarnation. C'est pourquoi Maria Trois-Cent-Treize parle de « voix sourde » à leur sujet : leur force ne se loge pas dans un propos distinctement articulé et figuré, mais dans leur ouverture à des images virtuelles auxquelles elles renvoient – ouverture non directement visible mais contenue et « sourde ». Nous sommes bien confronté à une économie de type figural dans la mesure où « l'image n'est pas le lieu fini de la signification, mais l'espace indéfini du sens »³. Si Volodine laisse se déployer la puissance figurale de ces bribes de films dans son texte, c'est qu'un tel mode de figuration est à l'œuvre dans sa propre poétique : dans ses livres comme dans ceux des écrivains post-exotiques dont il est le porte-parole, les références explicites aux deux Guerres Mondiales, aux camps nazis ou soviétiques, aux bombardements, aux répressions autoritaires ou à l'apocalypse nucléaire au Japon sont quasiment inexistantes. Nous sommes face à des descriptions de camps ou d'asiles qui ne sont en rien des tentatives de représentation réaliste des véritables lieux d'internement et d'extermination que le dernier siècle a connus. La résonance figurale qui s'imprime à travers les douze images filmiques convoquées participe de cette logique de la dissimulation et de l'esquive que l'on a déjà abordée au sujet de la projection ratée dans *Nuit blanche en Balkhyrie*. Dans ce dernier cas,

¹ Antoine Volodine, *Écrivains*, op. cit., p. 141.

² « Entretien avec Antoine Volodine », *La Femelle du requin*, n° 19, automne 2002, p. 49. Cinq ans auparavant, dans *Le Matricule des anges*, Volodine exprimait déjà une idée semblable : « Pour moi, l'écriture n'est pas uniquement une affaire de textes. Il faudrait évoquer des émotions artistiques dues à des films (ceux d'Eisenstein), des œuvres musicales... » (« L'écriture, une posture militante », n° 20, juillet-août 1997, p. 19).

³ Luc Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, op. cit., p. 112.

l'écran matériel du Cinéma aux Armées restait désespérément vierge, au sein d'une pièce obscure ; ici, l'écran mental de Maria Trois-Cent-Treize et des lecteurs-spectateurs accueille des images précises et connues : néanmoins, dans les deux cas, il ne s'agit pas de montrer frontalement la réalité de la catastrophe¹. Rien de réaliste ou de mimétique, en effet, chez Volodine : on assiste au contraire à un déplacement figural généralisé de l'ancrage référentiel « historique », qui n'évoque pas le monde réel en tant que tel, mais en fait affleurer des composantes à travers les éléments de la fiction². Les spectateurs absents auxquels Maria Trois-Cent-Treize, plongée dans l'obscurité, feint de s'adresser, ce sont bien sûr les lecteurs de la nouvelle – seuls témoins de sa parole. Ils comprennent que les « voix sourdes » qui sous-tendent ces douze images incitent également à un certain mode de lecture des textes volodiniens en général : une lecture attentive à ce qui se tient en deçà ou au-delà de ce qui est dit, qui en saisit les résonances figurales et les hantises. Il ne s'agit pas de découvrir un « sens caché » (ce qui impliquerait une écriture cryptée ou allégorique), mais plutôt de capter le réel impliqué par de telles mises en fiction. Là où l'extrait étudié de *Nuit blanche en Balkhyrie* insistait sur l'impossible image directe, *Écrivains* avance la possibilité d'une figuration « malgré tout », résidant dans la puissance figurale des images. Le traitement des références cinématographiques précises inscrites dans le recueil fait écho à la figurabilité à l'œuvre chez Volodine et chez d'autres écrivains contemporains : sans tomber dans l'irreprésentable absolu, figurer par détour, par déplacement, indirectement, pour éviter le double écueil de l'aphasie complète et du réalisme illusoire. En cela, la question du figural rejoint la « troisième voie » que nous évoquons pour qualifier la littérature d'aujourd'hui, qui cherche à se tenir à distance de la représentation mimétique classique d'une part et de la posture textualiste autotélique et intransitive d'autre part.

¹ Cela renvoie plus généralement à l'ambivalence intrinsèque de l'écran, telle que nous avons pu déjà la constater ailleurs : lieu de l'interception de l'image et de sa révélation, il est aussi un voile, un cache, un masque. Voir sur ce sujet Lionel Ruffel, *Volodine post-exotique*, *op. cit.*, p. 166-175.

² Antoine Volodine a pu par exemple affirmer que « "le camp", lieu central de l'action dans plusieurs romans publiés (tels que *Nuit blanche en Balkhyrie*, *Vue sur l'ossuaire*, *Dondog*), prend une dimension post-exotique qui en enlève les caractères immédiatement identifiables pour l'universaliser et en faire une composante fondamentale du XX^e siècle, un décor de mort qui accompagne sans relâche la destinée humaine au XX^e siècle. » (Antoine Volodine, « À la frange du réel », in *Neuf leçons de littérature*, Paris, Éditions Thierry Magnier, coll. « Essais », 2007, p. 165).

3. Le voile spectral du film dans *Dora Bruder*

Cette figurabilité à l'œuvre est donc, selon nous, massivement présente dans les récits des trois dernières décennies, en ce qu'elle coïncide avec le sentiment prégnant de la double impasse évoquée précédemment et qu'elle en est l'un des dépassements possibles. Elle est travaillée selon divers moyens, stratégies et dispositifs, dont la référence au cinéma, qui peut s'en faire l'écho comme élément intradiégétique ou comme schème figuratif. Un autre exemple remarquable de la dimension figurale du cinéma repérée par les écrivains contemporains est présent dans le passage capital, déjà cité, de *Dora Bruder* de Patrick Modiano. On se souvient que Modiano a été cruellement déçu par sa vision du film de Henri Decoin, *Premier rendez-vous* : appliquant une lecture de type documentariste au film, en espérant y trouver des indices qui le mèneraient sur le chemin de Dora Bruder, il s'est en vain focalisé sur les détails de l'image – c'est-à-dire sur le *visible*. Il n'y a vu qu'une reconstitution factice et romancée, totalement étrangère à la vérité historique de l'époque. Toutefois, le passage en question ne s'arrête pas là ; le narrateur reste malgré tout, à sa grande surprise, interpellé par le film : « Pourtant, je ressentais un malaise. »¹ Comment expliquer ce nouvel effet provoqué par ce qui a les apparences formelles d'une bluette ? Y aurait-il contradiction avec le premier jugement – sévère – porté sur le film ? Modiano livre alors la nature de ce qui le retient :

[Le malaise] venait de la luminosité particulière du film, du grain même de la pellicule. Un voile semblait recouvrir toutes les images, accentuait les contrastes et parfois les effaçait, dans une blancheur boréale. La lumière était à la fois trop claire et trop sombre, étouffant les voix ou rendant leur timbre plus fort et plus inquiétant.

J'ai compris brusquement que ce film était imprégné par les regards des spectateurs du temps de l'Occupation – spectateurs de toutes sortes dont un grand nombre n'avaient pas survécu à la guerre. Ils avaient été emmenés vers l'inconnu, après avoir vu ce film, un samedi soir qui avait été une trêve pour eux. [...] Et tous ces regards, par une sorte de processus chimique, avaient modifié la substance même de la pellicule, la lumière, la voix des comédiens. Voilà ce que j'avais ressenti, en pensant à Dora Bruder, devant les images en apparence futiles de *Premier rendez-vous*.²

L'extrait, complexe, nous paraît révélateur de ce pouvoir occasionnellement figural du cinéma. L'altération du grain et de la luminosité de l'image, dont parle initialement Modiano, n'est pas concrètement visible. Bien qu'il la présente comme une donnée objective, quasi scientifique (« processus chimique »), elle n'est pas, en réalité, une caractéristique intrinsèque de l'image – ce que Modiano avoue finalement avec l'emploi du

¹ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 79-80.

² *Ibid.*, p. 80.

verbe « ressentir ». Il perçoit davantage quelque chose qui se tient au-dessous du visible et des détails objectifs qui constituent le film (ce qui est significativement nommé par l'expression : « les images en apparence futiles »). Pour le spectateur extraordinairement sensible, obsédé par la période de l'Occupation, qu'est Modiano, *Premier rendez-vous* est investi d'une puissance particulière qui désigne en surimpression – par-delà ses propres images – les spectateurs de l'époque et le contexte terrible dans lequel ils évoluaient. La valeur de ce film futile ne réside plus dans ses caractéristiques purement cinématographiques (le récit, le jeu des acteurs, la beauté des images, etc.) mais dans les résonances complexes qu'il met en jeu : à côté des empreintes lumineuses objectives fixées sur la pellicule, il garde aussi une trace du public original qui l'a vu pendant l'été 1941. Bien que cette trace n'apparaisse qu'aux seuls yeux de Modiano, il n'en reste pas moins qu'elle n'est pas de la même nature qu'une illusion ou qu'un mirage. En effet, cette sensation est profondément juste ; elle s'impose par le fait qu'elle dit quelque chose de l'Occupation et qu'elle en saisit une partie de l'atmosphère. Dans l'un des extraits d'*Écrivains* cité plus haut, Maria Trois-Cent-Treize affirmait que l'image porte « des souvenirs, des souvenirs d'images, des souvenirs de corps ». Modiano parvient précisément à déceler de tels souvenirs par le déplacement de son attention : du caractère figuratif de l'image (futile, artificiel, anodin) à son caractère figural. Le film peut être cet objet porteur, à son insu même, de cette figurabilité et de cette visualité « en puissance », lorsqu'il rencontre un spectateur qui ne limite pas son regard à ses traits immédiats. En proie à un « imaginaire fou de la trace », pour reprendre l'expression de Jean-Bernard Vray¹, Modiano est celui qui parvient à voir derrière le voir. Le film de cinéma est ainsi l'un des objets qui permet le travail de « voyance » dont l'écrivain parle dans un autre passage important de *Dora Bruder* :

Comme beaucoup d'autres avant moi, je crois aux coïncidences et quelquefois à un don de voyance chez les romanciers – le mot « don » n'étant pas le terme exact, parce qu'il suggère une sorte de supériorité. Non, cela fait simplement partie du métier : les efforts d'imagination, nécessaires à ce métier, le besoin de fixer son esprit sur des points de détail – et cela de manière obsessionnelle [...].²

La « voyance » n'est pas un délire de l'imagination, créateur de chimères, mais au contraire une imagination juste, qui s'articule au réel. C'est à travers les échos figuraux ainsi perçus et mis au jour que *Premier rendez-vous* évoque, *in fine*, un aspect de la période

¹ Jean-Bernard Vray, « Photographie et "revenances de l'histoire" dans la littérature narrative contemporaine », in Gianfranco Rubino (dir.), *Présences du passé dans le roman contemporain*, Rome, Buizoni Editore, 2007, p. 202. L'auteur évoque cet « imaginaire, délirant, de la trace généralisée, du monde devenu sensible comme une pellicule photographique. » (*Ibid.*, p. 205).

² Patrick Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 52-53.

de l'Occupation. En termes de figuration du monde, l'intérêt du film réside moins dans sa nature apparente, figurative, que dans sa capacité figurale à susciter d'autres images sous-jacentes, ou encore à considérer dans l'image « ce point de fascination qui entame le regard. »¹ Face à cet extrait de *Dora Bruder*, nous pensons à l'une des célèbres réflexions de Jean-Luc Godard, qui constitue l'une des lignes de force de son œuvre-maîtresse *Histoire(s) du cinéma* : selon le cinéaste suisse, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, toutes les images parlent de cet événement². « En parler » ne signifie pas tenir un discours dessus ou l'aborder frontalement ; bien au contraire, Godard voit dans la Guerre non pas le sujet de ces images, mais ce qu'elles portent en elles presque sans le savoir et qu'un spectateur attentif saura découvrir, par un travail d'imagination et/ou de montage. La Guerre et son cortège d'extrémités ne se présentent pas sous la forme d'images (re)constituées, mais comme des figures latentes. Quelque chose « qui ne se voit pas » « apparaît »³ néanmoins aux yeux et à l'esprit du spectateur réceptif. Nous rejoignons ici les analyses que Louis Marin, historien des arts de l'âge classique, a consacrées à la figurabilité : « il y a toujours dans ce que chercherait une science de l'art comme science des indices et des traces, les incohérences ou les écarts de l'œuvre, le moment où l'œuvre bouge, où l'œuvre n'est pas achevée. »⁴

Il n'y a donc pas absence complète de figuration, mais davantage figuration en creux, latente, détournée ou oblique. La figurabilité, que le cinéma peut mettre en jeu, indique une voie originale pour la littérature contemporaine : celle d'une évocation qui se passe de reconstruction, d'une fiction qui désigne sans mimer ni dupliquer, grosse d'échos et d'énergie, de sensations et de mémoire, mais étrangère à tout réalisme artificiel. « Empreinte : marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora, je dirai : en creux »⁵, écrit Patrick Modiano, dans une brève remarque qui fonctionne presque, à un niveau plus général, comme un art poétique. Plutôt que la reconstitution de l'objet complexe ou absent, la littérature contemporaine semble privilégier son empreinte et sa trace, c'est-à-dire son pouvoir figural⁶. Le montage fantasmatique de Modiano, comme le

¹ Luc Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, op. cit., p. 28.

² Sur ce point, voir Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit., p. 157-158.

³ *Ibid.*, p. 168.

⁴ Louis Marin, « Le concept de figurabilité, ou la rencontre entre l'histoire de l'art et la psychanalyse », in *De la représentation*, Paris, Gallimard-Le Seuil, coll. « Hautes Études », 1994 [*Nervure*, n° 3, février 1990], p. 66.

⁵ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 29.

⁶ Mireille Calle-Gruber fait précisément de la trace, que l'on peut définir comme l'un des lieux d'accueil du figural par excellence, l'une des composantes décisives de l'esthétique au XX^e siècle, en art comme en littérature : « La trace, signe de réserve, de retrait [...] de l'œuvre, est en fait la marque même de l'art. [...] »

montage des douze images chez Volodine, est opéré par le texte : il révèle les puissances de l'image en même temps qu'il redéfinit la fonction figurative du récit littéraire contemporain – celle d'une quête et d'une mise en relation, qui cherche le réel, qui l'envisage comme série d'intensités plutôt que comme totalité stable, qui le fait « travailler »¹, plutôt qu'elle ne le reproduit.

L'imaginaire cinématographique met ainsi l'accent sur la virulence du figural dans la littérature d'aujourd'hui, qui ne fait plus de la représentation et du visible des fins en soi. Un nouveau régime du texte est à l'œuvre, parfois désigné à travers un nouveau régime de l'image filmique. Cela implique de « se mettre à l'écoute d'un visible dont la visibilité n'est jamais donnée toute faite, qui est à reconstruire, quels que soient les restes qui résistent à l'analyse [...] »² Dans le dernier exemple que nous avons avancé, celui de *Dora Bruder*, nous avons souligné le rôle capital du narrateur. Sans sa sensibilité et sa capacité à la « voyance », sans son obsession pour le passé et la mémoire, la puissance figurale des images de *Premier rendez-vous* resterait inexplorée. Le visuel et le figural émergent grâce à des regards spécifiques portés sur les images : celui de Maria Trois-Cent-Treize, celui de Patrick Modiano comme ceux de beaucoup d'autres. De même, nous avons souligné à plusieurs reprises que le congé donné au réalisme traditionnel, toujours actif depuis le début du XX^e siècle, venait pour une part de la prise de conscience que toute perception résultait d'un *point de vue* spécifique : la perception objective, panoptique et complète est bel et bien une illusion dont il faut se garder. Les développements récents de l'autofiction, comme la reviviscence des dispositifs polyphoniques (François Bon, Laurent Mauvignier, etc.), n'en sont que les conséquences les plus visibles. C'est alors la question de l'individu qui fait surface. En effet, la littérature contemporaine est très souvent une littérature du sujet : « romans de la chose, ou de la cause, subjective » comme l'écrit Bruno Blanckeman³. La défiance portée contre la notion même de personnage et l'envahissement objectif des fictions néo-romanesques – quand bien même ce phénomène ne résulterait

Car l'art ne représente pas : il diffère, cueille le passage. [...] La grande force de l'art est de savoir faire trace – et ce faisant, de faire la part de l'irreprésentable. » (*Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, op. cit., p. 189-190).

¹ Luc Vancheri définit la figurabilité comme « le travail qu'accomplit l'image, les vacances de sens qu'elle ménage, le digramme qu'elle trame ». (*Film, Forme, Théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2002, p. 44 – nous soulignons).

² Luc Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, op. cit., p. 214.

³ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières ; étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, coll. « Critique », 2002, p. 9.

d'une « subjectivité totale »¹ – ont été en grande partie abandonnés : personnages et voix occupent à nouveau une place centrale dans la très grande majorité des textes contemporains.

Par conséquent, la question du sujet est évidemment capitale dans notre étude de l'intersémiotité cinématographique en littérature. Dès qu'un texte évoque une image de film, une référence cinéphilique, cela suppose la présence d'un ou de plusieurs sujets, concepteurs et/ou spectateurs de ces images filmiques. En effet, à moins de considérer l'image comme une pure entité abstraite, objectivement descriptible, existant *sub specie aeternitatis*, force est de constater qu'on ne peut la séparer de son spectateur. Georges Didi-Huberman le rappelle avec force :

On ne désintrique pas *l'objet visuel* (cette chose concrète de bois, de toile et de pigments, accrochée au mur d'un musée, par exemple) du *sujet des regards* (celui du peintre, du commanditaire, des amateurs qui se sont succédé devant l'œuvre, de nous-mêmes aujourd'hui). On ne désintrique pas *l'image* de *l'imagination* et celle-ci de l'économie psychique où elle intervient.²

Tout discours sur le cinéma – qu'il soit critique, théorique ou littéraire – procède nécessairement d'un regard et fait appel à d'autres regards. Il convoque des imaginaires individuels ou collectifs, interagit avec eux. Rien de plus absurde, voire d'angoissant, qu'une projection cinématographique sans spectateur. À rebours d'une conception désincarnée de l'image, la convocation du cinéma dans le texte littéraire implique des enjeux identitaires. Le cinéma façonne ses spectateurs dans des sens multiples, nourrit leurs imaginaires, provoque chez eux des émotions et des réflexions : « Les images nous embrassent : elles s'ouvrent à nous et se referment *sur* nous dans la mesure où elles suscitent *en* nous quelque chose que l'on pourrait nommer une *expérience intérieure*. »³ Nous retrouverons et approfondirons, sur ce point, la question centrale du figural dans la mesure où cette « suscitation » ne peut se faire qu'à travers une réception attentive à ce qui excède les formes apparentes et descriptibles des œuvres.

Dans cette mesure, l'intersémiotité cinématographique de la littérature est à relier aux manifestations de résurgence du sujet dans les textes contemporains. Qui dit cinéma dit spectateur : c'est-à-dire un individu, porteur d'une culture, d'une histoire, d'affects, que les images filmiques viennent rencontrer voire former. Le sujet littéraire regarde le cinéma

¹ Le mot est d'Alain Robbe-Grillet (*Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 117), en réponse aux qualifications initialement faites de ses œuvres.

² Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, *op. cit.*, p. 34.

³ *Ibid.*, p. 25.

comme le cinéma le regarde et le construit. Ce sont ces échanges qu'il va nous falloir à présent examiner.

QUATRIÈME PARTIE. LE CINÉMA PERSONNEL DU SUJET LITTÉRAIRE CONTEMPORAIN

Les observateurs de la littérature contemporaine n'ont pas manqué de remarquer l'importance décisive prise par les récits à la première personne. Depuis la fin des années 1970, ces derniers connaissent une vitalité encore non démentie, bien que sujette à de nombreuses polémiques (l'accusation de nombrilisme, de narcissisme voire d'impudeur revient régulièrement chez les contempteurs de la littérature actuelle – volontiers alimentée, reconnaissons-le, par certains auteurs friands de leur propre mise en scène livresque et médiatique). Néanmoins, au-delà de ces récriminations, il demeure que la question du sujet littéraire – autobiographique, biographique, fictionnel – a connu un regain d'intérêt depuis une trentaine d'années. Sans la bannir totalement, les avant-gardes romanesques avaient néanmoins fortement appliqué le soupçon sur cette notion de sujet, en le confrontant à une dispersion complète de son identité et de ses perceptions, ainsi qu'en l'immergeant dans un univers d'objets et de sensations au sein duquel il ne pouvait se retrouver. Il est donc d'autant plus significatif de voir, comme l'ont montré Dominique Viart et Bruno Blanckeman¹, que certains des hérauts de ce soupçon ont proposé, dans les années 1980, des textes à la première personne, partiellement autobiographiques : *Enfance* de Nathalie Sarraute (1983), la trilogie des *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet (1985-1994), *L'Amant* de Marguerite Duras (1984), *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway* de Claude Simon (respectivement 1989, 1997 et 2001). Tout en jouant et en

¹ Voir par exemple, Dominique Viart, « "Nouveau Roman" ou renouvellements du roman ? », in Frank Baert et Dominique Viart (dir.), *La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993, p. 120-121 ; Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, *op. cit.*, p. 23.

faisant dévier les codes autobiographiques, tels que les a définis Philippe Lejeune¹, ces récits n'en assumaient pas moins leur composante intime et personnelle. Il faudrait ajouter à ces réorientations remarquables les noms d'auteurs apparus dans les années 1970 et 1980, qui travaillent autour d'une matière personnelle : Patrick Modiano, Annie Ernaux, Hervé Guibert, sans oublier Serge Doubrovsky, dont *Fils* (1977) marque le point de départ de la notion – toujours controversée – d'autofiction.

Bruno Blanckeman synthétise ainsi le trajet qui nous a conduits de la défiance radicale des avant-gardes vis-à-vis de cette notion de sujet à sa réapparition contemporaine :

Resitués dans l'histoire des idées contemporaines, ces récits de soi représentent moins quelque humeur narcissique généralisée que la réponse, culturelle et littéraire, à une crise du sujet particulièrement marquée entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et les années 1980. [...] La pratique actuelle des récits de soi succède à cette mise en cause, comme une réaction contre elle mais aussi comme son prolongement. Elle manifeste la volonté d'attester la dimension subjective dans ce qu'elle comporte d'irréductible, au terme d'un siècle qui a poussé jusqu'à la folie totalitaire la négation du principe d'individualité. Mais [...] elle marque aussi une volonté de ne pas réhabiliter de position égotique, de ne pas restaurer la position classique (Descartes) ou antique (Platon) d'un Sujet souverain. Il s'agit d'écrire le sujet depuis cette ligne de fiction en laquelle Lacan voyait sa marque élémentaire – autant dire depuis sa part de doute, d'incertitude, de décentrement existentiel.²

Ce « retour au sujet » est donc fortement problématisé par les textes contemporains – en vertu du propre caractère problématique de la notion et de son inscription incertaine, fluctuante, dans le monde. Il ne consiste pas dans l'expression linéaire ou dans le récit plein d'une vie unifiée ; il s'attache davantage à définir les manques, les lacunes, les obstacles rencontrés comme les impossibilités, mais également les virtualités et la part fictionnelle/fantasmée qui constituent tout sujet contemporain. La littérature des trente dernières années ne semble plus vouloir évacuer ce dernier, comme l'avait fait la période structuraliste ; elle choisit de l'examiner à nouveau sans reculer devant les éventuelles difficultés et impasses, à travers de nombreux procédés complexes : autofictions et mises en fiction partielles, essais autobiographiques, portraits indirects, « récits de filiation », « fictions biographiques »³ et « récits transpersonnels », « autodictions », « autoscriptions » et « autofabulations »⁴, voix secondes des « biographies littéraires »¹, etc. – autant de

¹ Nous renvoyons notamment à la première partie du *Pacte autobiographique* (Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 13-45).

² Bruno Blanckeman, « Retours critiques et interrogations postmodernes », in Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, 2 t., t. II (après 1940), p. 489-490.

³ Sur cette notion, nous renvoyons au chapitre que lui consacre Dominique Viart dans *La Littérature française au présent* (op. cit., p. 102-128).

⁴ Ces trois termes sont proposés par Bruno Blanckeman pour cerner les différentes modalités des « fictions de soi » (*Les Fictions singulières*, op. cit., p. 119-159).

variations formelles qui indiquent que « la distinction entre roman et autobiographique s'estompe donc, comme si le sujet pour parler de lui avait besoin de l'écran de la fiction pour projeter son image incertaine. »²

Dans le cadre de notre étude, il faut donc nous interroger sur les façons dont cette reviviscence du sujet dans la littérature contemporaine s'articule avec l'intersémiotité cinématographique. Sous la plume des écrivains, le cinéma n'est pas un pur objet d'analyse ou de contemplation désengagée et désinvestie. Au contraire, cinéma et photographie apparaissent, dans le champ global des arts, comme les formes d'expression qui mobilisent fortement les affects et qui suscitent un nombre important d'émotions, souvent vives et marquantes. Le cinéma, art populaire par excellence, jouant sur ses effets de réel et sa puissance immersive, appelle naturellement de telles réactions. Parler du cinéma, c'est reconnaître « aussitôt [que] quelque chose de [la] vie a passé là. »³ C'est pourquoi la référence filmique en littérature implique *de facto* l'inscription d'un sujet sensible et percevant. La vision d'un film est fondamentalement une « expérience »⁴, voire une « simulation »⁵ : au même titre que celle d'une photographie, elle s'inscrit dans une temporalité (d'abord en tant que vécu, ensuite en tant que souvenir, réminiscence, s'inscrivant dans une mémoire individuelle et/ou collective), elle déclenche des réactions, met en jeu le spectateur dans un complexe psychologique spécifique (projection, identification, manipulation, etc.), l'entraîne sur les pentes du fantasme, de la révélation du désir et de la répulsion, etc.

Nous savons fort bien que la confrontation avec les objets culturels est partie prenante de l'identité ; l'individu se pense, s'éprouve et se réfléchit à travers les manifestations artistiques qu'il rencontre tout au long de son existence. La littérature a très souvent traité cette question, en en faisant un enjeu thématique, narratif et poétique fort : « Bien au-delà de ce que les positivismes et les formalismes ont pu en écrire », il s'agit de

¹ Sur cette question du biographique dans les trois dernières décennies, voir Martine Boyer-Weinmann, *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Essais », 2005.

² Dominique Rabaté, *Le Roman français depuis 1900*, *op. cit.*, p. 103. C'est sans doute, une fois de plus, le nom de Georges Perec qui pourrait être cité en amorce de cet effacement des frontières génériques, tant *W, ou le souvenir d'enfance*, paru en 1975, s'impose comme l'un des points de départ incontournables des modalités obliques – mais tenaces – d'appréhension du « je ».

³ Jean Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1997 [1980], p. 6.

⁴ *Ibid.*, p. 7. Schefer parle de la séance comme d'une « nuit expérimentale » (*ibid.*, p. 6).

⁵ Voir Daniel Serceau, *Le Désir de fictions*, Paris, Éditions Dis Voir, coll. « Cinéma », 1987, p. 59.

considérer « l'art comme *expérience du sujet* »¹. Des *Essais* de Montaigne jusqu'aux *Mots* de Sartre, on s'aperçoit que les livres eux-mêmes ont souvent joué un tel rôle fondateur – constat finalement des plus naturels lorsqu'il s'agit de retracer la généalogie d'un écrivain. La littérature contemporaine prolonge exemplairement de tels gestes : érudite, lectrice, volontiers encyclopédique, les narrateurs et les personnages qu'elle déploie se cherchent à travers les textes. Dominique Viart insiste sur ce point :

La littérature contemporaine n'est pas d'abord une production mais une réception : une « lecture-écriture », *id est* une écriture qui met la lecture au cœur de son principe. [...] Les contemporains écrivent à partir de leur fragilité : c'est ce qui empêche les auteurs-lecteurs qu'ils sont de se transformer en autorités. Ils ne confondent pas les étymologies et pour eux l'auteur est bien celui qui ajoute, non celui qui autorise.²

Pour autant, cette « homogénéité sémiotique » (des livres au livre) n'est pas une règle absolue ; peinture, sculpture, danse et musique travaillent également en profondeur, depuis longtemps et aujourd'hui encore, le sujet littéraire. C'est aussi pourquoi il nous semble que le propos de Dominique Viart peut facilement être élargi à l'art cinématographique : cette littérature de « réception » ne concerne pas uniquement ce qui relève du textuel. La réception est aussi celle qui se produit lors de l'expérience particulière que fait un spectateur de cinéma.

Notre hypothèse est que, dans le dernier quart du XX^e siècle, l'art cinématographique a été, à son tour, fortement convoqué en ce sens, ce qui n'était que ponctuellement le cas précédemment. Cette évolution apparaît d'abord – pour ainsi dire – automatique : elle vient enregistrer une modification des pratiques culturelles. On va régulièrement au cinéma ; celui-ci fait partie intégrante de la vie de tout un chacun, quel que soit le milieu d'où l'on vient. C'est le contraire – une littérature contemporaine ignorante du septième art – qui eût été étonnant. Néanmoins, la question n'est pas seulement d'ordre quantitatif. Le cinéma se présente comme un processus technique et un complexe de fictions particulièrement propices aux questionnements identitaires : vecteur d'émotions et de fantasmes, il véhicule de la mémoire et touche notre être intime comme notre être collectif. Par ses caractéristiques propres, son pouvoir d'entraînement et de sidération, la fiction cinématographique se présente comme l'un des miroirs privilégiés par lesquels le sujet littéraire contemporain se ressaisit. C'est ainsi que « le cinéma n'est jamais de l'ordre du loisir » et qu'il peut même apparaître comme « la voie royale de

¹ Dominique Viart et Bruno Verrier, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 128.

² Dominique Viart, « Filiations littéraires », in Dominique Viart et Jan Baetens (dir.), *Écritures contemporaines 2, états du roman contemporain*, Actes du colloque de Calaceite juillet 1996, Paris – Caen, Lettres modernes Minard, 1999, p. 131.

certains secrets qu'il n'est pas exagéré de nommer existentiels.»¹ La fonction anthropologique de toute fiction, telle qu'elle a pu être analysée entre autres par Paul Ricœur pour ce qui est de la question du Temps², est particulièrement active dans le cas du cinéma. Sa dimension temporelle, son caractère indiciel et analogique issu du paradigme photographique, ainsi que sa grande capacité projective et identificatoire en font un objet particulièrement fécond pour une littérature contemporaine soucieuse de renouveler les questionnements identitaires.

CHAPITRE X. CINÉFILATIONS

Un individu n'est pas une matière autonome et prédéfinie. Sa constitution résulte d'un ensemble de rencontres grâce auxquelles il se bâtit continuellement. Parmi tout ce à quoi il doit se confronter, il y a bien sûr les productions artistiques et l'univers fictionnel qu'elles portent : récits, mythologies, décors, héros, situations, etc. Cela est frappant pour le sujet contemporain : pris depuis sa jeunesse dans un flux d'histoires et d'images dont l'accessibilité est de plus en plus rapide et aisée, nous pourrions dire qu'il est un être de fictions, dont la personnalité se nourrit des manifestations de l'art. Plusieurs chercheurs attentifs à la littérature des trente dernières années ont noté que cette dernière avait particulièrement intégré cette innutrition du sujet par ce qu'il lit, entend et voit. Le fait n'est certes pas nouveau, mais la littérature d'aujourd'hui a mis en place des dispositifs qui réfléchissent ce principe : fictions livresques, fictions érudites et encyclopédiques, essais autobiographiques, etc. Au sein de ces textes, le sujet littéraire s'éprouve comme un carrefour de voix et de réseaux fictionnels, le produit d'une polyphonie constitutive. Aujourd'hui, le cinéma participe pleinement de ce mouvement. « Au sujet/récit "tramé de voix" [...], on pourrait substituer un *sujet/récit tramé d'archives et de mémoires*. »³ L'individu contemporain a désormais une mémoire cinématographique, voire cinéphilique,

¹ Jan Baetens, « La novellisation contemporaine en langue française », in « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *art. cit.*, URL : <http://www.fabula.org/lht/2/baetens.html>.

² Voir les trois volumes de *Temps et récit* (Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1983-1985).

³ Marie-Pascale Huglo, *Le Sens du récit*, *op. cit.*, p. 38. L'expression « tramé de voix » ici reprise revient originellement à Dominique Rabaté, dans son essai *Poétiques de la voix*.

qu'il revendique tout autant que sa mémoire littéraire ou iconique. Sa perception du monde et de soi-même ne relève plus strictement de médiations intertextuelles, mais également de médiations intersémiotiques : « D'une certaine façon, le cinéma était entré dans nos vies, nous avait transformés. C'était un temps de passage [...] », affirme J.M.G. Le Clézio dans *Ballaciner*¹ ; « Je suis habillé par le cinéma », renchérit plaisamment Olivier Cadiot², indiquant ainsi que le septième art participe désormais de l'édification du sujet. C'est pourquoi, fils de la littérature dans sa diversité, le sujet littéraire est aussi, parfois, un enfant du cinéma ou – pour reprendre le terme célèbre de Serge Daney – un « ciné-fils ». N'ayant jamais connu son père et entretenant un rapport douloureux au passé, le grand critique de cinéma a très tôt considéré les films comme une sorte de famille d'élection et de substitution :

[...] je [fais] parler les films comme s'ils étaient des êtres avec lesquels on puisse avoir des rapports de *filiation*. Pour rester dans le désir de la mère, j'ai dû procéder à un montage finalement délirant : d'être un cinéphile, un ciné-fils, un enfant du cinéma, né mythologiquement dans tel ou tel film, plusieurs fois [...].³

Cette « ciné-naissance à [s]oi-même »⁴ décrite par Serge Daney est certes celle d'un futur cinéphile et d'un futur critique de cinéma ; néanmoins, même si le processus est de moindre intensité, plusieurs textes contemporains relatent de semblables imaginaires généalogiques. Aujourd'hui, les filiations artistiques dans lesquelles le sujet s'inscrit sont donc aussi, pour partie, des « cinéfiliations ».

A. LE CINÉMA DE L'ENFANCE

Lorsque Serge Daney invente l'expression de « ciné-fils », il se tourne logiquement vers l'enfance. En proie à une généalogie familiale problématique et lacunaire, Daney retranscrit sa généalogie fictionnelle à travers une mythologie cinématographique et des *alter ego* filmiques, au premier rang desquels se trouvent le jeune John Mohune des *Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang et le garçon traqué de *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton⁵. L'enfance devient pour lui le moment fondateur et déterminant, sur lequel le cinéma imprime rétrospectivement sa marque irrémédiable. Si l'exemple du

¹ J.M.G. Le Clézio, *Ballaciner*, *op. cit.*, p. 150.

² Olivier Cadiot, « Drive-In », in Antoine de Baecque, *Feu sur le quartier général !*, *op. cit.*, p. 7.

³ Serge Daney, *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*, Paris, P.O.L, 1994, p. 54-55.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 63.

critique est particulièrement révélateur, nous devons noter que le lien entre l'enfance et le cinéma est l'un des éléments les plus récurrents de la littérature moderne et contemporaine. Avant même notre période d'étude, les quelques textes qui inscrivent le cinéma au sein d'un apprentissage général de la fiction et des œuvres de l'art prennent pour cadre l'enfance. Il suffit de penser aux passages célèbres des *Mots* de Jean-Paul Sartre ou de *Barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras dans lesquels les premières séances de cinéma opèrent comme des bouleversements irréversibles pour l'enfant qui les vit. Plus tard, en 1981, c'est Claude Simon qui revient, dans *Les Géorgiques*, sur l'empreinte du spectacle cinématographique sur l'enfant : « [...] derrière [l']aveugle opacité [du rideau bariolé de réclames], se tenaient quelque part, prêtes d'un instant à l'autre à scintiller dans le grésillement de l'appareil de projection, les visions attendues de chevauchées, de baisers et de combats [...], un inépuisable trésor d'émotions et de sortilèges [...]. »¹ On peut s'interroger sur la récurrence de ce lien privilégié qui semble se tisser entre cet âge de la vie et cet art. Son évidence sensible et le caractère impressionnant de ses figurations exercent certainement une influence accrue sur un esprit en formation ; c'est ce que sous-entend par exemple Marc Augé : « Serait-ce donc quelque chose de l'enfance que nous retrouverions au cinéma ? [...] Tout d'abord, au cinéma, nous sommes petits. [...] Le grand écran, si bien nommé, est d'abord l'instrument qui nous restitue les proportions de l'enfance [...]. »² Plus largement, pour l'enfant, le cinéma est d'abord un phénomène magique, fondé sur l'apparition étonnante de figures et de lieux, de situations et d'actions. Il conduit à des sentiments de sidération et d'émerveillement, ouvrant le quotidien sur de l'inouï. Mais cette évasion n'est pas seulement délasserment et distraction : ce qui se joue est un accès à la fiction et à ses propriétés. En 1981, Claude Ollier fait paraître un recueil de critiques, chroniques et études consacrées au cinéma, *Souvenirs écran*. Dans l'introduction de cet ouvrage capital, rédigée en novembre 1979, celui qui fut l'un des acteurs de l'avant-garde du Nouveau Roman établit une connexion intime entre enfance et cinéma. Cette connexion se réalise précisément à travers la notion de fiction :

Le cinéma fut ainsi donnée d'enfance, familiale, et apprentissage des récits chez l'enfant, avant les livres assurément [...].

Fascination des films, jeux d'écriture et d'enfance : si ces « critiques » [...] ont un intérêt, c'est de montrer peut-être comment la vision des films a pu se lier très tôt, se rattacher à un travail d'écrivain, par repérage de convergences dans la pratique de la fiction [...].³

¹ Claude Simon, *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981, p. 206-207.

² Marc Augé, *La Guerre des rêves*, op. cit., p. 139-140.

³ Claude Ollier, *Souvenirs écran*, op. cit., 1981, p. 10.

Les fictions entraînant du cinéma viennent rencontrer l'être malléable qu'est l'enfant. En l'ouvrant sur des mondes, des espaces et des temporalités inconnus, elles lui fournissent alors affects et modèles qui nourrissent son identité en construction, y compris, chez Ollier, sa vocation et sa pratique d'écrivain. La salle de cinéma est un lieu initiatique, qui relie un apprentissage du récit à un apprentissage de soi. À titre de symptôme, on pourrait également citer, en sortant brièvement du domaine français, l'*Autobiographie d'un spectateur* d'Italo Calvino¹, ou encore l'entretien avec le romancier italien Antonio Tabucchi qui se place en introduction du recueil *Le Cinéma des écrivains* ; cet entretien mené par Antoine de Baecque tourne en grande partie autour des films de l'enfance², considérés comme des vecteurs d'enchantement et comme des repères fondamentaux dans la formation sensible et esthétique de l'individu.

Au sein d'une littérature contemporaine qui cherche à retracer les différentes étapes des trajets existentiels et intellectuels des individus, et qui fait du récit d'enfance l'un des pôles déterminants de l'autobiographie³, la scène du ou des premiers spectacles cinématographiques est devenue un *topos* narratif, que ce soit dans le cadre strictement autobiographique comme dans les cadres autofictionnel ou fictionnel. Dans le premier cas de figure, nous pensons par exemple à *Recadrages* d'Hubert Lucot, dans lequel l'écrivain évoque les bouleversements esthétiques et érotiques que furent *Citizen Kane* et *Gilda*, vus à onze et douze ans et curieusement amalgamés en un complexe d'images fondateur : « La beauté dirigea ma représentation du monde, se dressa un moment en *Gilda* à la longue chevelure et aux gants noirs longs comme des bas, il est extraordinaire que cette femme orphique ait dormi pendant plusieurs années avec le révolutionnaire *Citizen Kane*. »⁴ Les grands classiques du cinéma ne sont pas les seules références convoquées par les écrivains : au sein des jeux autofictionnels complexes de *L'Amour, roman*, Camille

¹ Italo Calvino, *Autobiographie d'un spectateur*, in *La Route de San Giovanni*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998, [1990, 1991 pour la traduction française], p. 49-92.

² Les paroles de Tabucchi insistent sur la curiosité et la sensibilité aiguë de l'enfant face aux films qu'il voit : « [...] le cinéma est une chose qui me vient de l'enfance. [...] En 1950, j'avais sept ans, et j'ai vu tout le cinéma de l'époque. C'est aussi pour cela que mes émotions étaient si fortes. Car il s'agit d'un grand moment dans l'histoire du cinéma. Beaucoup de ces films représentaient quelque chose de très fort pour l'enfant que j'étais. *Rome ville ouverte*, *Scuscia* [sic], *Le Voleur de bicyclette*, *Paisà*, tous les films du néo-réalisme italien qui passaient et repassaient dans mon village. Il y avait également le cinéma américain, les westerns, les films d'aventure, les films noirs. Cela m'enthousiasmait, m'enchantait littéralement. » (« Écrire le cinéma. Entretien avec Antonio Tabucchi », in Antoine de Baecque (éd.), *Le Cinéma des écrivains*, op. cit., p. 11-12).

³ Voir Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 55-58.

⁴ Hubert Lucot, *Recadrages*, Paris, P.O.L., 2008, p. 39. Lucot revient sur ces deux films déterminants de l'enfance dans son livre d'entretiens : *Lucot, H.L. Rencontre avec Didier Garcia*, Paris, Argol, 2008, p. 77-79.

Laurens affirme : « Entre dix et douze ans, j'ai vu cinq fois *Sissi impératrice* [...]. » Cette vision compulsive vient du fait que la figure maternelle dans le roman – Simone, rebaptisée Sissi – se superpose dans l'imaginaire de la petite fille, puis de la narratrice, au célèbre personnage interprété par Romy Schneider : le film fétiche de l'enfance entre ici dans un processus d'identification, favorisé par le glissement d'un nom. Dans cet étonnant mélange d'autofiction et de fiction biographique qu'est *Moi, Sàndor F.*, Alain Fleischer imagine que son oncle et double fantasmatique, Sàndor, alors âgé de quinze ans, découvre le grand cinéma allemand de l'Entre-deux-guerres : « Je peux nous imaginer découvrant avec émerveillement le cinéma de Pabst, Murnau ou de Lang, dans des petites salles peu fréquentées par le public [...]. »¹ Plus tôt dans le récit, Fleischer fait l'hypothèse que son oncle était aussi, dans son enfance, un grand amateur de cinéma burlesque muet :

De mon père Karoly, mon frère, j'ai hérité l'amour du cinéma burlesque. Lui et moi, nous étouffons, convulsés et en larmes, devant certaines scènes des films de Chaplin ou des frères Marx – quand Charlot, s'échappant de l'usine dans *Les Temps modernes*, poursuit une dame avec une clé anglaise, pour lui serrer sur la poitrine des boutons en forme de boulons, ou pendant l'indescriptible final [...] d'*Une nuit à l'opéra* [...].²

La formule *a priori* paradoxale « mon père, mon frère », qui met au jour le double point de vue adopté dans le livre, permet de superposer les souvenirs cinématographiques du jeune Fleischer (hérités de son père) aux souvenirs cinématographiques d'enfance de son oncle Sàndor, tels que l'écrivain les a entendus raconter (par la voix de son père, frère de Sàndor, ou de sa tante Lenke) ou tels qu'il les a imaginés. Les films de l'enfance constituent l'un des ponts les plus évidents entre les deux figures que tresse le livre. De son côté, Patrick Modiano a recours à plusieurs reprises dans son œuvre à ce lieu commun narratif, au-delà des variations génériques de ses textes : dans le cadre clairement autobiographique d'*Un pedigree*, il vient à citer le film *Sous le plus grand chapiteau du monde* comme l'ayant fortement impressionné à l'âge de huit ans³ ; du côté de la fiction, dans *De si braves garçons*, le narrateur se souvient des séances de cinéma qui étaient organisées à Valvert, le pensionnat pour garçons dans lequel il se trouvait : à ces occasions, on projetait des documentaires, des dessins animés et des films (*L'Homme au complet blanc*, *Passeport pour Pimlico*) parmi lesquels, chaque trimestre, le mystérieux *Carrefour des Archers*, dans lequel apparaît la figure modianesque récurrente de la « Petite Bijou »⁴.

¹ Alain Fleischer, *Moi, Sàndor F.*, *op. cit.*, p. 282-283.

² *Ibid.*, p. 93.

³ Patrick Modiano, *Un pedigree*, *op. cit.*, p. 39.

⁴ Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987 [1982], p. 55-58. À notre connaissance, *Le Carrefour des Archers* est une pure invention de Modiano. Toutefois, et cela même si l'ambiance quelque peu fantastique, le décor (un manoir) et le personnel de ce film (une comtesse blonde, sa

Nous trouvons également trace de telles scènes narratives chez Leslie Kaplan, Annie Ernaux¹, François Bon² et Pierre Bergounioux³, Dominique Noguez⁴, Michel Tremblay⁵, Michel Cournot⁶, Martin Winckler⁷, Jean-Noël Pancrazi⁸, etc. Plus près de nous encore, nous pensons à Éric Rondepierre qui évoque les séances de cinéma du dimanche avec sa mère⁹, au jeune « idiot » avide de fictions « pré-cinématographiques » dans *Pas le bon, pas le truand* de Patrick Chatelier, à la narratrice de *Que font les rennes après Noël ?* d'Olivia Rosenthal qui, petite fille, reçoit le *King Kong* de Schoedsack et Cooper comme une révélation mystérieuse, ou bien encore au jeune enfant des *Découvertes* d'Éric Laurent qui reçoit l'un de ses premiers chocs érotiques devant une reprise de *Tarzan et sa compagne*¹⁰. Dans *Le Livre pour enfants* de Christophe Honoré, les références citées

filles, un peintre) en différent complètement, peut-être désigne-t-il malgré tout, indirectement, un film français de 1944, *Le Carrefour des enfants perdus* de Léo Joannon, dont les éléments de l'intrigue (l'enfance difficile, les maisons de redressement, l'Occupation) résonnent particulièrement avec l'œuvre de l'écrivain : rappelons par ailleurs que la Petite Bijou, qui joue avec sa mère dans *Le Carrefour des Archers*, a été par la suite mystérieusement abandonnée par celle-ci.

¹ Alors que le cinéma était un loisir très rare dans son enfance à Yvetot, Annie Ernaux ne manque pas d'évoquer rapidement « le mythe d'*Autant en emporte le vent* qui aura, à [s]on insu, formé [s]a vision des sentiments avant l'âge de dix ans, pour toujours. » (*Se perdre*, op. cit., p. 336).

² Dans le cas de François Bon, le spectacle cinématographique de l'enfance repose sur un paradoxe : le garage familial jouxte le cinéma Le Paris à Civray dans la Vienne, mais des films projetés n'émerge que la bande sonore entendue à travers la cloison. L'expérience n'en est pas moins décisive en un sens : on peut y déceler les origines de la méfiance de François Bon pour l'image filmique, telle que nous avons pu l'étudier dans *Calvaire des chiens* et *Un fait divers*. Sur cet épisode, voir *Mécanique*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 98-99.

³ Les références au cinéma sont plus que rares dans l'œuvre de Pierre Bergounioux. Aussi le court passage de *La Mort de Brune* qui fait brièvement allusion aux séances de l'enfance n'en est-il que plus remarquable au sein d'une bibliographie très peu disserte sur la question de ces images : « Mais il y a eu le court intermède où ce qui devait être, ailleurs, composa avec ce qui avait été, là, dans la vieille enceinte. Les premiers signes apparurent à la façade du Rex. Elle était surchargée, comme celle des autres cinémas, de frises macaroniques, de motifs compliqués, en majolique. Même lorsqu'on allait voir un film récent, en couleurs, c'était comme de s'enfoncer à reculons aux heures bistres, tristes, de ce qu'on appelait, par antiphrase, sans doute, la Belle Époque. » (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1996], p. 134). Comme pour François Bon, le point de vue mitigé qui marque cette expérience du spectacle cinématographique semble, *a posteriori*, être l'une des explications d'un tel silence.

⁴ « Mon premier vrai souvenir de cinéma : une image en noir et blanc de femme en longue robe à fourreau sombre qui chantait "Amor ! Amor ! Amor !" » (*Les Plaisirs de la vie*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Manuels Payot », 2000, p. 127-128).

⁵ Michel Tremblay, *Les Vues animées*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2000 [1990].

⁶ Voir Michel Cournot, « Deux frères et le muet », in *Au cinéma*, Paris, Melville – Léo Scheer, 2003, p. 7-14.

⁷ Martin Winckler évoque les films d'aventures « comme ceux que j'aimais quand j'étais gamin : un pot-pourri de *L'Homme de Rio*, *La Mort aux trousses* et *Pas de lauriers pour les tueurs*, un très bon film pas très connu, avec Paul Newman et Edward G. Robinson. » (*Histoires en l'air*, op. cit., p. 89).

⁸ Jean-Noël Pancrazi, *La Montagne*, Paris, Gallimard, 2012. Dans ce court récit, le narrateur se souvient du cinéma dans sa petite ville d'Algérie, qu'il fréquentait assidument, puis de celui de Thuir, lorsqu'il est revenu en France à la suite des « événements ».

⁹ Éric Rondepierre, *La Nuit cinéma*, op. cit., p. 12-13.

¹⁰ Éric Laurent, *Les Découvertes*, Paris, Minuit, 2011, p. 37-40. Il s'agit, en l'occurrence, de la célèbre scène de bain montrant Maureen O'Sullivan entièrement nue. Précisons que, avant cette projection, l'enfant a été considérablement ébranlé par la non moins célèbre affiche d'*Emmanuelle* vue sur la devanture d'un cinéma, qui présente Sylvia Kristel les seins nus. Mais, étant mineur, il n'a pu voir le film.

appartiennent davantage à un cinéma de l'adolescence plus qu'à des films de l'enfance, mais la valeur formatrice et affective de ces œuvres demeure tout autant décisive dans la réminiscence autobiographique, qu'il s'agisse d'*Une femme ou deux* de Daniel Vigne, de *Police* de Maurice Pialat et du bouleversement qu'il ressent face à l'interprétation de Sophie Marceau¹, des patients découpages et collages de photographies de Simone Signoret, qui vient de mourir en cet automne 1985². Quelques années plus tard ce sera, sur un mode plus systématique, « Rétrospective Bergman, Pasolini, Fassbinder, Dreyer [...] »³. Que ce soit dans des textes à dominante essayiste ou bien dans des récits plus directement rétrospectifs, fictionnels ou autobiographiques, le cinéma de l'enfance tient donc une place majeure. Nous pouvons faire le constat de cette récurrence, en dépit des variations génériques, à travers deux exemples fort différents.

Ballaciner de J.M.G. Le Clézio, à mi-chemin de l'essai sur le cinéma et de l'autobiographie (dans une approche en partie « affective »⁴ qui lui est propre), débute significativement par des textes qui reviennent à l'enfance de l'écrivain. Après quelques pages introductives générales traitant de la lumière particulière du cinéma, Le Clézio en vient à aborder son premier contact avec cet art – contact quelque peu paradoxal et original, dans la mesure où le cinéma ne fut pas initialement vécu à travers la modalité classique de la séance publique : « La naissance du cinéma a été d'abord pour l'enfant que j'étais [...] un divertissement à la maison. Dans l'appartement que nous habitons après la guerre, ma grand-mère avait installé dans son couloir un système composé d'un projecteur Pathé Baby, d'un écran improvisé au moyen d'un drap blanc accroché au mur et de chaises pour les enfants. »⁵ Néanmoins, l'aspect privé des premières projections n'enlève en rien leur force d'imprégnation – le caractère bricolé et manipulable de la chose (tourner la manivelle du projecteur, monter les morceaux de pellicule) nourrissant davantage encore l'imaginaire de l'enfant et son appétit de jeu. Les vieilles bobines d'actualité fonctionnaient comme une ouverture symbolique au cœur de l'appartement clos :

L'apprentissage de la machine à rêve me permettait de m'approprier cette autre réalité, plus vivante, plus drôle, et non moins insensée que celle du quotidien. Elle me donnait le sentiment d'une autre dimension, le fantastique, l'envers du décor (mais alors où était l'endroit ?), l'imaginaire – c'est-à-dire l'image, tout simplement.⁶

¹ Christophe Honoré, *Le Livre pour enfants*, op. cit., p. 64-68.

² *Ibid.*, p. 63 et p. 74.

³ *Ibid.*, p. 164.

⁴ Le mot est utilisé par Marina Salles (*Le Clézio, notre contemporain*, op. cit., p. 155).

⁵ J.M.G. Le Clézio, *Ballaciner*, op. cit., p. 26.

⁶ *Ibid.*, p. 28.

Le cinéma est une échappée, qu'elle soit vécue comme une rupture par rapport au quotidien ou comme son intensification (« plus vivante, plus drôle »). L'enfant y découvre avec force la complexité de l'imaginaire : celle d'un « même » qui est aussi un « autre », qui renvoie au réel tout en s'en démarquant, à la manière des rêves. Il est ainsi un vecteur d'émotions contrastées qui participent à un apprentissage affectif et esthétique :

Notre grand film, c'était justement *Haunted Spooks (Le Manoir hanté)* de Harold Lloyd, et je me souviens d'avoir eu peur autant que d'avoir ri, devant ces guéridons qui marchaient tout seuls. Dans les dessins animés, l'ogre armé de son grand couteau qui palpe les têtes de ses filles avant de les égorger me donnait un délicieux sentiment d'épouvante incroyable. C'est là, au cours de ces projections, que j'ai éprouvé pour la première fois l'émotion esthétique.¹

Les petits films vus par le jeune Le Clézio le conduisent tour à tour – voire simultanément – à la peur et à la fascination, jouant sur leur capacité à entraîner la croyance, à la façon du conte de fée², ce que les exemples pris ici (maisons hantées, ogre) explicitent. Tout comme le conte cherche à créer des effets d'identification très forts sur ses jeunes auditeurs/lecteurs, l'enfant trouve dans le cinéma des modèles d'autant plus convaincants qu'ils lui ressemblent. Le Clézio évoque « le visage effaré et délicieux du petit Sunshine Sammy Morrisson » dans le même film fondateur de Lloyd : « quand je regardais *Le Manoir*, je voyais un enfant à peu près de mon âge [...] »³ Les films de l'enfance sont décrits par l'écrivain, *a posteriori*, comme une étape capitale dans la formation de sa sensibilité et dans son rapport à l'art. « C'était l'enfance, la mienne et celle de l'art »⁴, conclut-il : si l'expression se rapporte d'abord aux moyens techniques rudimentaires de ces projections et à l'ancienneté des films diffusés, elle relie également le cinéma à son propre trajet individuel, en en faisant un principe de connaissance et de connaissance : naître au monde et naître à la culture vont ici de pair. Au sein d'un essai qui se veut général, les quelques notations autobiographiques de *Ballaciner* indiquent que le film ne peut être envisagé sans le spectateur qui en fait l'expérience ; mais, en privilégiant les évocations de l'enfance et de l'adolescence, Le Clézio insiste sur le rôle formateur du septième art et sur sa puissance de rémanence.

Il apparaît tout autant significatif que l'un des très rares textes à dominante autobiographique de Didier Daeninckx porte sur ses premiers souvenirs de cinéma : il s'agit de la nouvelle, bien nommée, *Souvenirs rectangulaires*, dans le recueil *En marge*.

¹ *Ibid.*, p. 29.

² Le rapprochement entre la séance d'enfance et le conte est fait par Marc Vernet (article « Spectateur », in *Lectures du film*, Paris, Éditions Albatros, 1980, p. 213-214).

³ J.M.G. Le Clézio, *Ballaciner*, *op. cit.*, p. 50.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

Dans cet ouvrage consacré aux habitants des marges – principalement des banlieues – et à tous ceux que l'on considère comme marginaux, les trois derniers textes sont à la première personne et renvoient à l'écrivain lui-même, élevé dans la banlieue rouge de Paris – plus précisément à Aubervilliers. Parmi eux, le texte de *Souvenirs rectangulaires* est structuré en deux temps, correspondant à deux souvenirs cinématographiques majeurs pour l'enfant, l'un vécu avec sa mère, l'autre avec son père – ses parents étant divorcés. Dans les deux cas, la vision décisive est traitée selon une modalité paradoxale : elle fait irruption par hasard, mais s'impose très vite sous une modalité épiphanique et presque traumatique. Le jeune Didier était un habitué des séances de cinéma, mais celles-ci correspondaient davantage à un univers enfantin rassurant : « J'avais déjà vu des films, en bande au patronage, dans la grande salle des fêtes du square Stalingrad, mais c'étaient des films pour enfants, des Laurel et Hardy, des Charlot, des dessins animés, *Crin blanc*, *Le Ballon rouge* [...]. »¹ D'autre part, il précise avec humour l'habitude qu'il avait de s'endormir très rapidement après le début des films. Le premier spectacle décisif opère une double rupture par rapport à cet ordinaire de l'expérience cinématographique : brusquement réveillé au cours d'un film dont il ne savait rien, l'enfant se trouve confronté à des images impressionnantes et brutales qui s'écartent grandement des films burlesques et des *cartoons* :

J'ai ouvert les yeux sur l'écran. Un homme effrayant, barbe noire, casque et métal, obligeait un cheval à se dresser devant nous. Partout des hommes fuyaient en hurlant. Derrière cette apparition infernale, les lumières et les incendies jetaient des ombres sur les gens rassemblés dans la salle. Des flammes gigantesques s'élevaient jusqu'au clocher d'une église. Le ciel se couvrait de nuages qui peu à peu enveloppaient les croix, les faisant disparaître. Une musique désaccordée m'obligeait à serrer les poings. Je me recroquevillai sur mon siège, la tête baissée incapable de supporter une image de plus de ce film d'horreur que j'identifiai, adolescent, comme étant *Alexandre Newski*.²

Les puissantes images d'Eisenstein s'imposent avec force à l'enfant, provoquant chez lui un effroi considérable. La barrière de l'écran semble même disparaître, comme si le narrateur assistait directement à cette scène de destruction et de massacre : « [...] obligeait un cheval à se dresser *devant nous* », « [...] jetaient des ombres sur les gens rassemblés dans la salle. » La scène devient exemplaire de l'intensité immersive des images cinématographiques – les réflexes physiques de protection opérés par l'enfant (« serrer les poings », « je me recroquevillai », « la tête baissée ») en étant la traduction naïve mais révélatrice. Le passage entre en résonance avec certaines remarques de Jean Louis Schefer, lorsqu'il confie : « [...] le cinéma a commencé une mémoire particulière :

¹ Didier Daeninckx, *Souvenirs rectangulaires*, in *En marge*, Paris, Denoël, 1994, p. 147.

² *Ibid.*, p. 147-148.

j'y ai eu peur pour la première fois. »¹ À la façon du conte de fée, le cinéma représente une initiation à la terreur, en organisant cette dernière dans des fictions et des images précises. Le fait que ce soit un film d'Eisenstein qui conduise à de telles réactions n'est pas anodin, quand on connaît le style impressionnant et volontiers pathétique du cinéaste soviétique : Deleuze voyait dans ses films une série de chocs qui poussent les affects et la pensée à leurs limites². Un jeune spectateur, habitué aux destructions jubilatoires de Laurel et Hardy, n'a pu être que considérablement ébranlé par de telles images. En ce sens, la phrase inaugurale, « J'ai ouvert les yeux sur l'écran », peut être plus largement interprétée comme une double naissance : naissance à un cinéma adulte et d'une haute élaboration artistique ; mais également confrontation à une figuration de la barbarie traumatisante. Dans les deux cas, nous suivons l'un des spécialistes de l'écrivain, Gianfranco Rubino, lorsqu'il écrit que « le cinéma a alimenté sa sensibilité en profondeur »³. Sans chercher à sur-interpréter le passage, il est difficile de ne pas faire un rapprochement, en termes symboliques, avec les livres du futur écrivain, qui n'ont de cesse de porter notre attention sur les grands crimes de notre Histoire récente, de la Première à la Seconde Guerre mondiale, des méfaits colonialistes aux répressions sanglantes des mouvements d'émancipation des peuples. Nous émettrons même l'hypothèse que les sentiments provoqués par les images d'*Alexandre Newski* ne sont pas sans lien avec ceux entraînés par le mystérieux film dont il est question dans *Les Figurants*, que nous avons évoqué précédemment dans le chapitre IX : sans pour autant mettre sur le même plan les deux films, une sidération similaire face à la cruauté de leur spectacle se fait jour.

La seconde partie de *Souvenirs rectangulaires* reproduit en partie la première, mais sous un angle plus intimiste. Elle débute par une remarque étonnante : « J'ai vu des centaines d'autres films après celui-ci, avant de voir mon deuxième film... »⁴ La mémoire spectatorielle de l'enfant a été sélective ; au milieu d'une foule d'images anodines et fuyantes, les films véritablement « vus » sont rares. Seuls subsistent ceux qui ont ébranlé son imaginaire en formation et ceux qui ont opposé à son quotidien une certaine violence figurative. De la même façon qu'*Alexandre Newski* a interrompu soudainement son sommeil, c'est cette fois-ci la célèbre scène initiale des *Fraises sauvages* d'Ingmar

¹ Jean Louis Schefer, *Images mobiles. Récits, Visages, Flocons*, Paris, P.O.L, 1999, p. 169.

² Voir notamment Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 205-206.

³ Gianfranco Rubino, *Lire Didier Daeninckx*, Paris, Armand Colin, coll. « Lire et comprendre », 2009, p. 151.

⁴ Didier Daeninckx, *Souvenirs rectangulaires*, op. cit., p. 148.

Bergman qui fait irruption, par le biais d'une petite télévision accrochée au plafond d'un bar, alors que l'enfant « aspir[ait] [s]a limonade »¹ :

J'étais là, un soir, le nez en l'air, quand soudain un homme entouré d'ombre s'est approché d'une silhouette appuyée à un réverbère. L'horloge, au-dessus, avait perdu ses aiguilles. Quand le premier homme a touché le second (pour lui demander l'heure ?), celui-ci s'est écroulé, mort. À ce moment un corbillard en folie traîné par des chevaux noirs a fait irruption sur l'écran, dévalant la rue dans un bruit assourdissant. La voiture a basculé et un cercueil a glissé jusqu'au premier plan. Il s'est immobilisé puis le couvercle a remué, s'est entrebâillé... Une main s'est dressée vers le ciel...²

De la même façon que lors de la projection du film d'Eisenstein, la frontière entre l'œuvre et la réalité dans laquelle elle est diffusée s'estompe dans le point de vue du jeune garçon (« J'étais là, un soir, le nez en l'air, quand soudain [...] »). La force des images donne l'impression que la scène est directement vécue. On retrouve une description composée de notations brèves mais fortement expressives, qui en soulignent la dimension morbide. La référence à cette brutale et passagère vision s'insère néanmoins dans un réseau signifiant qui l'enrichit. Nous savons que *Les Fraises sauvages* se termine sur un *flash-back* au cours duquel le vieux professeur Isak se remémore quelques instants de plaisirs simples de son enfance lointaine ; cela ne peut manquer de faire penser à la situation narrative de *Souvenirs rectangulaires* elle-même, l'écrivain se souvenant avec un certain bonheur (voire quelque nostalgie ?) de ces fins de semaine passées avec son père – la « limonade » et les « cacahouètes salées »³ évoquant les fraises sauvages croquées par le personnage bergmanien. D'autre part, on ne peut passer sous silence le fait que la nouvelle de Daeninckx se clôt sur une sorte de regret :

Je me suis détourné et j'ai saisi la veste de mon père. Il s'est baissé vers moi en souriant.

– Qu'est-ce que t'as ?

J'ai montré la télé, mais la vision d'horreur qui nourrirait des années de cauchemars avait disparu, remplacée par la perruque bouclée d'un Darry Cowl, le crâne lisse d'un Tchernia. Il a passé sa main dans mes cheveux et je me suis serré contre lui.

Il est mort sans avoir vu *Les Fraises sauvages*.⁴

Le souvenir cinématographique d'enfance est ici indissociable de son énonciation *a posteriori*, qui le remet en perspective avec un événement familial. Si nous avons volontiers lu la scène eisensteinienne comme une étonnante préfiguration des obsessions historiques du futur écrivain, la fin de *Souvenirs rectangulaires* demeure davantage dans un ancrage intime : les images de cercueil et d'homme tombant mort résonnent avec

¹ *Ibid.*, p. 148.

² *Ibid.*, p. 149.

³ *Ibid.*, p. 148.

⁴ *Ibid.*, p. 149.

l'évocation de la disparition du père, à la manière d'un futur antérieur. Pour Daeninckx, dans la mesure où « l'axe de travail est toujours celui de la mémoire », il est logique que « les souvenirs du cinoche [soient] rattachés à l'enfance. »¹ Le film d'enfance trouve sa valeur dans le moment même de sa vision, mais se distingue par sa capacité à entraîner d'autres événements et d'autres affects, dans le temps de sa remémoration narrative. Il revêt une importance particulière dans la mesure où il prend place dans un réseau affectif au sein de récits rétrospectifs contemporains qui cherchent à établir une généalogie des sentiments et des individualités. Le « lien intime profond du cinéma et de l'enfance »², pour reprendre l'expression de Jean Louis Schefer, réside dans le fait que le film s'impose comme expérience pour l'individu en formation. L'œuvre cinématographique produit un ensemble d'effets qui sont susceptibles de l'impressionner considérablement et qui lui confèrent une sorte de « "pli", physique, affectif, spirituel »³.

L'événement est d'autant plus déterminant lorsqu'il s'agit de films particulièrement bouleversants, dont les résonances touchent à l'intimité de l'enfant et à son histoire familiale – fût-ce encore confusément, sur le mode de l'intuition ou du pressentiment : nous pensons plus particulièrement à la vision de documentaires qui ont pour sujet la Shoah et les crimes nazis, telle qu'elle a été éprouvée par Alain Fleischer et Patrick Modiano, avec respectivement *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais et *Le Procès de Nuremberg* :

Par ailleurs, je dois à un film d'Alain Resnais, *Nuit et brouillard*, un choc moral, affectif, idéologique, concernant un sujet qui m'a touché directement au plus près, mais dont aucune autre approche n'avait jusque-là produit en moi une aussi radicale évolution de la conscience.⁴

Souvent nous sommes seuls, les samedis soir, mon père et moi. Nous fréquentons les cinémas des Champs-Élysées et le Gaumont Palace. [...] Un documentaire, *Le procès de Nuremberg*, au cinéma George V. Je découvre à treize ans les images des camps d'extermination. Quelque chose a changé, pour moi, ce jour-là.⁵

Pour les deux préadolescents, ces documentaires ont joué le rôle de déclencheur d'une prise de conscience irréversible, non seulement de l'Histoire récente en elle-même

¹ « Visite de Chantier. Entretien avec Christiane Cadet », in *Écrire en contre. Entretiens avec Christiane Cadet, Robert Deleuse et Philippe Videlier, op. cit.*, p. 93.

² Jean Louis Schefer, *Images mobiles, op. cit.*, p. 165.

³ *Ibid.*, p. 165.

⁴ Alain Fleischer, *L'Art d'Alain Resnais, op. cit.*, p. 17. Nous trouverons une version fictionnalisée de ce choc esthétique et moral avec le personnage de la jeune Gabriela, dans *Les Angles morts*, étudiante en cinéma, pour laquelle *Nuit et brouillard* fut à l'origine d'une prise de conscience : celle de la nécessaire présence de l'art après la Shoah et, même, du remplacement de l'Histoire par l'Histoire de l'art (*op. cit.*, p. 378).

⁵ Patrick Modiano, *Un pedigree, op. cit.*, p. 57. La référence exacte de ce film est difficile à établir. Peut-être s'agit-il des images tournées par John Ford lors de ce procès. Nous pensons néanmoins, plus vraisemblablement, à un documentaire datant de 1959 – les dates coïncideraient alors – de Félix Podmaniczky, *Wieder Aufgerollt : Der Nürnberger Prozess*.

mais aussi de l'ampleur des tragédies familiales particulières – dont ils avaient été jusque-là relativement préservés. Plus que par le biais des livres ou des témoignages familiaux, c'est grâce à l'image filmique que la Shoah a accédé à une forme d'existence tangible pour les jeunes garçons qu'ils étaient¹.

Le cinéma comme objet de l'enfance : cet aspect a été, à de nombreuses reprises, l'un des fondements des critiques adressées au septième art, qui y voyaient une preuve de la naïveté et de l'infantilisation que ce *medium* provoquait sur les esprits « faibles »². Aujourd'hui, au contraire, la réception cinématographique de l'enfant est prise en considération comme l'une des marches de son trajet affectif, intellectuel et esthétique en voie d'élaboration. C'est ce retournement de point de vue que relèvent plusieurs récits rétrospectifs contemporains, qu'ils soient strictement autobiographiques ou fictionnels. Certes il y a sans doute une part de reconstruction mythologique de soi-même dans ces évocations de séances fondatrices ; les écrivains doivent vraisemblablement recomposer en partie, *a posteriori*, leur généalogie culturelle, lui conférer une portée signifiante dans le moment de l'écriture qui éclaire l'œuvre générale : le choix d'une fiction extérieure au texte, mais qui vient s'y imbriquer et le faire résonner. Cela fait partie, malgré tout, du risque d'erreur ou de la marge d'intervention incontournable de toute considération rétrospective. Il n'en demeure pas moins que le cinéma se donne dans ces passages comme un jeu d'enfant, mais investi d'enjeux, porteur de significations : en tant que pourvoyeur des premières figurations de ses terreurs, de ses passions, de ses craintes et de ses joies, il est intimement lié à « la part d'enfance » secrète de chaque individu – à son *Rosebud*, pour reprendre le célèbre dernier mot murmuré par Kane dans le film d'Orson Welles, qui s'avère être le mot inscrit sur sa luge d'enfant. Si « le rôle de l'artiste [est] peut-être de dire cette part-là »³, nous pouvons alors saisir l'importance que prennent les récits de ces visions filmiques inaugurales. Le cinéma de l'enfance fait bien partie de ces *Rosebud* récurrents dans la littérature contemporaine.

¹ Cela nous rappelle de façon étonnante l'expérience de jeunesse de Serge Daney, pour qui *Nuit et brouillard* a été un choc et une prise de conscience similaires : « La communauté des jeunes cinéphiles est soudée par ce savoir tragique et macabre. Daney a été enlevé à l'enfance par ces images si précises, puissance d'interpellation du cinéma, épreuve de vie et de mort, que des films ont alors incarnées. » (Antoine de Baecque, *La Cinéphilie*, *op. cit.*, p. 368).

² « Il est particulièrement frappant de remarquer que le rejet du cinéma apparaît souvent lié à un mépris non dissimulé pour tout ce qui touche le peuple, les enfants ou les femmes, qui semblent son public privilégié. » (Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, *op. cit.*, p. 127).

³ Ces expressions sont celles d'Hervé Guibert évoquant le *Rosebud* de Welles (*Articles intrépides. 1977-1985*, Paris, Gallimard, 2008, p. 135-136). Le cinéma de l'enfance fait partie de ces « *rosebud* » récurrents dans la littérature contemporaine.

C'est donc dès l'enfance que le cinéma laisse son empreinte, du moins dans la relecture et la reconstruction que les écrivains font de cette période. Ils considèrent ces séances comme des moments-clefs, qui leur permettent de remettre en perspective, *a posteriori*, un parcours et des interrogations identitaires. Dans les quelques exemples précédemment cités, les narrateurs et personnages accumulent une série d'images qui ont une valeur presque talismanique. Les multiples expériences cinématographiques ont construit, peu à peu, au fil des visions, une mémoire chez le sujet-spectateur. Ce qui se met alors en place dans de nombreux textes contemporains est une sorte de panthéon cinématographique personnel.

B. SE COMPOSER UNE FAMILLE DE FILMS : LES MYTHOLOGIES PERSONNELLES DU SUJET

L'expérience spectatorielle de l'enfant a une valeur fondatrice. Elle met en branle une sensibilité, des affects, à travers le caractère imposant du spectacle cinématographique. Néanmoins, le septième art ne limite pas sa sphère d'influence à l'enfance. C'est une expérience récurrente, qui construit au fil du temps une véritable mémoire des œuvres ainsi vues. L'individu contemporain est constitué, comme ses prédécesseurs mais sans doute plus encore (du fait de la relative démocratisation de l'accès à l'art, de la multiplication des supports, du développement de l'éducation), de multiples références culturelles. Celles-ci viennent à le définir tout autant que ses caractéristiques physiques, morales, psychiques, familiales, historiques, etc., ne serait-ce que parce qu'elles influencent bien souvent ces dernières.

La mémoire culturelle du sujet révèle le caractère poreux de celui-ci : ses aspirations, ses désirs, ses manques, etc. Le sujet contemporain transporte avec lui, désormais, une mémoire visuelle et sonore importante, au sein de laquelle le cinéma tient une place non négligeable. Les fictions qui nous entourent et nous bâtissent ne sont pas strictement des fictions d'origine langagière, mais également des fictions cinématographiques – c'est-à-dire des ensembles complexes d'images et de sons. Le sujet contemporain est donc aussi un spectateur, qui est à l'origine de ce que Jean Louis Schefer nomme un « second montage » :

[...] le destinataire [du film] est non seulement le lieu calculé des effets d'image (la « victime » comme le nommait Strindberg), il est l'auteur d'un *second montage* dont il est

le dispositif. Ce second montage est sans fin ; il ne cesse d'intégrer et de déplacer des éléments très divers qu'il dote de contenus variables. [...] Les images subsistantes sont exactement des reliefs de mémoire qui désignent des points de contact avec la « vie » de leur destinataire [...].¹

On envisage traditionnellement le film comme un objet conçu pour produire des effets sur son spectateur (telle serait en fin de compte la motivation de sa « mise en scène »). Schefer met l'accent sur le mouvement inverse : le spectateur manipule tout autant le film en retour, fût-ce involontairement. Il élit, sélectionne, découpe et recoupe, abandonne ou reprend des bribes d'œuvres, des détails, des visages, des actions ou des gestes. Par ce « montage second », il se constitue ainsi son propre film, fait de tout ou partie des films vus.

Les récits contemporains qui font d'importantes références au cinéma mettent ainsi en place cette sorte de montage personnel et affectif, tramé par le travail même de l'écriture. Les films n'y sont pas considérés comme des entités abstraites, mais comme des réalités ressaisies par le sujet de l'énoncé. Leur connaissance s'y double de reconnaissance :

Le pôle de constitution du réel dans le cinéma, c'est le spectateur : son expérience existentielle, momentanée, liée plus ou moins à la durée du film et, en tout cas, absolument liée à la mémoire du spectateur, à la structure de sa mémoire. Il s'y constitue un dépôt et dans ce dépôt reposent des images, des sons, des mouvements, des définitions d'images : une partie de la mémoire est cadrée, prise dans des cadres.²

Le « dépôt » mémoriel dont parle Schefer participe pleinement de la constitution des individus contemporains, en ce qu'il s'organise comme une mythologie personnelle. Or, parallèlement, nous avons remarqué que la littérature contemporaine avait tendance à dépeindre ses sujets comme, entre autres, des êtres de fictions, c'est-à-dire des personnalités en partie construites par les multiples propositions fictionnelles qu'elles ont reçues. Cela construit une littérature assurément « cultivée », qui « ne comprend son présent qu'à l'aide d'un passé toujours revisité. »³ Cette « culture » qui innerve en profondeur les textes n'est pas à comprendre comme l'expression d'une érudition gratuite ; au contraire, elle est le plus souvent revivifiée : narrativisée, fictionnalisée, elle dessine un réseau de « figures électives »⁴ qui contribue au portrait de celui qui y préside. Nous assistons à une forme de maniérisme au sens positif et dynamique du terme, à l'image du travail de la citation des auteurs du XVI^e siècle, qui dépasse la simple recherche ornementale pour aller vers la reviviscence des références par l'esprit d'association et le

¹ Jean Louis Schefer, *Images mobiles*, op. cit., p. 10.

² *Ibid.*, p. 56.

³ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 270-271.

⁴ *Ibid.*, p. 102.

montage. Les films viennent « interagir avec toutes les autres composantes du texte, entendu comme encyclopédie narrative de la société et de l'homme contemporains »¹. En conséquence, au sein de son « théâtre imaginaire » et aux côtés de sa « généalogie d'écriture »², le sujet littéraire actuel ouvre son anthologie intime à cette réserve de mondes, de figures et de situations qu'est le cinéma. Même s'il semble le faire sous le mode du regret, Camille de Toledo partage ce constat : « Nous avons muté depuis que les images coulent dans nos têtes comme des rivières. [...] Les images ont déposé dans chaque trou des intrigues, des émotions. »³ La métaphore de la rivière déposant ses alluvions indique la porosité du sujet contemporain, fait de couches fictionnelles successives et agrégées :

[...] je sens toute l'écume qu'ont laissée en moi les films vus, la collection de gestes, de réflexes qu'ils m'ont transmis.⁴

Ce limon cinématographique, déposé dans nos esprits, est minutieusement recueilli dans l'écrit grâce à ce souci archéologique propre aux textes contemporains. Des ouvrages, pourtant fort différents les uns des autres, comme *Souvenirs écran* de Claude Ollier, *L'Art sans paroles* de Gérard Macé, *Des enfants et des monstres* de Pierre Alferi, témoignent explicitement de ce type de choix, ne serait-ce que par leur construction en recueil et par l'ambiguïté de leur statut générique, comme nous l'avons vu dans le chapitre III : entre l'essai analytique, le recueil d'articles et le récit autobiographique. *Ballaciner* de J.M.G. Le Clézio en est un autre exemple : Dreyer, Ozu, Antonioni, Pasolini et Bergman y voisinent avec Kiarostami, Bollywood et le nouveau cinéma coréen ; l'ensemble trouve son unité dans le regard et la mémoire de l'écrivain-spectateur, attentif aussi bien aux grands maîtres européens qu'aux nouveaux cinéastes asiatiques.

1. Des acteurs comme figures électives

Ce « limon » façonné à travers l'histoire personnelle du sujet est constitué d'objets de diverses natures se rattachant au septième art. Parmi ceux-ci, les acteurs et les actrices figurent assurément parmi les plus remarquables. Leurs images investissent notre conscience, de façon parfois involontaire, comme le montre plaisamment ce passage extrait

¹ Gianfranco Rubino, *Lire Didier Daeninckx*, op. cit., p. 152.

² Ces expressions sont celles de Dominique Rabaté : « Perec et le paradigme de la disparition », in Maryline Heck (dir.), *Filiations perecquiennes, Cahiers Georges Perec 11*, op. cit., p. 37.

³ Camille de Toledo, *Vies pøtentielles*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2011, p. 194.

⁴ *Ibid.*, p. 192.

d'*Un an* de Jean Echenoz. Après avoir eu un accident de vélo la nuit, en pleine campagne, Victoire se réveille aux côtés de deux marginaux qui l'ont recueillie et les observe :

L'homme à l'anorak était brun, de morphologie sèche avec un regard vif sans bonté. L'autre était plus massif et moelleux, presque chauve, et ses grosses lèvres ne souriaient guère non plus, et son visage rappelait celui de l'acteur Zero Mostel, et Victoire fut surprise et brièvement fière de ce que, dans son état, cette ressemblance lui apparût sur-le-champ.¹

Echenoz met en scène de façon humoristique la capacité incroyable de rémanence des figures cinématographiques, qui ont imprégné notre subconscient et en resurgissent inopinément (« sur-le-champ »), à la faveur d'une sollicitation extérieure – en l'occurrence, ici, la ressemblance d'un visage. Certes le passage se distingue avant tout par le caractère décalé de ce rapprochement, du fait des conditions dans lesquelles il a lieu et du fait que Zero Mostel soit un acteur peu connu, exemple-type de ces « gueules » cinématographiques sur lesquelles nous peinons à mettre un nom. La « [brève] fier[té] » de Victoire souligne sa performance de physionomiste, mais peut tout autant rassurer ou inquiéter quant aux conséquences cérébrales de son accident ! Il n'en demeure pas moins que, en tant que points centraux des films, véhicules de leur récit, les comédiens font office d'éléments de reconnaissance et cristallisent souvenirs et émotions ; parfois, ils se voient même investis d'une charge érotique. De fait, la figure de l'acteur et, plus encore, de la « star », est ainsi présente dans les textes littéraires contemporains. Il n'est pas question ici des innombrables monographies qui sont consacrées à telle ou telle star, ni des « mémoires » et autres autobiographies d'acteurs qui sont programmés pour atteindre de gros tirages à l'issue d'un lancement médiatique calibré. C'est de la littérature en tant que telle qu'il s'agit, avec ses dispositifs, son travail sur la langue, sur le récit et sur les représentations. Elle se montre souvent fascinée par les acteurs de cinéma et aboutit à des œuvres génériquement complexes, où la fiction comme l'autobiographie rencontrent le genre biographique, selon des échelles de proportions très variables, mais qui n'oblitérent jamais totalement un pôle au profit de l'autre. Un exemple symptomatique est celui du nombre de textes consacrés à Marilyn Monroe : si l'on remonte simplement aux dix dernières années, on trouvera *Blonde* de Joyce Carol Oates en 2000, *Marilyn dernières séances* de Michel Schneider en 2006, *Maryline Monroe* d'Anne Plantagenet en 2007, *Une nuit avec Marilyn* d'Alina Reyes en 2009, *Solliciano* d'Ingrid Thobois², *Une blonde à*

¹ Jean Echenoz, *Un an*, op. cit., p. 84.

² Ce dernier titre ne parle pas, à proprement parler, de Marilyn Monroe. Mais son héroïne, blonde explosive quinquagénaire, se nomme Norma Jean – le véritable nom de la star.

Manhattan d'Adrien Gombaudo en 2011¹, ainsi que l'ouvrage collectif *Monroerama* auquel Marie Darrieussecq et Maylis de Kerangal ont participé². D'autres textes sont consacrés entièrement ou en très grande partie à ces êtres de lumière rencontrés sur les écrans : nous pensons, entre autres, à *L'Un pour l'autre* de Nathalie Rheims sur Charles Denner³, à *L'Orson* de Jean-Pierre Thibaudat⁴, dans lequel le protagoniste traque Orson Welles, au *21 mars, le premier jour du printemps* de Patrick Modiano, la nouvelle déjà citée consacrée à Françoise Dorléac, à *Comme une apparition* de François Poirier sur Delphine Seyrig, au *Tombeau de Greta G.* de Maurice Audebert qui, comme l'indique son titre, prend pour objet Greta Garbo⁵, aux récents *Jayne Mansfield 1967* de Simon Liberati⁶, *Supplément à la vie de Barbara Loden* de Nathalie Léger⁷ et *Riefenstahl* de Lilian Auzas⁸, ou bien encore au délicat *Un amour sans paroles* de Didier Blonde qui tente de revenir sur les traces de l'actrice du muet Suzanne Grandais par le biais de l'un de ses admirateurs anonymes, « Jean D. », dont l'écrivain – lui-même fasciné par Grandais – a retrouvé par hasard quelques traces : « Son *Rosebud* à lui était bien le nom d'une femme »⁹ écrit Didier Blonde de Jean D., figure inconnue qui renvoie le récit à sa propre fascination pour l'actrice. Dans le chapitre suivant, nous verrons que la fascination exercée par les acteurs et les actrices sur les narrateurs et personnages de ces textes trouve le plus souvent ses raisons dans des mécanismes d'identification et de reflet ; nous nous intéresserons aussi à la dimension spectrale dont ces figures sont porteuses ; néanmoins, avant de procéder à ces analyses, il nous faut reconnaître la place non négligeable qu'elles prennent dans le panthéon imaginaire du sujet littéraire contemporain, dont l'un des versants est cinéphilique. J.M.G. Le Clézio en fait la remarque dans *Ballaciner* :

Sur la peau des visages [des acteurs], nous lisons les émotions que nous ressentons au même instant, car nous nous voyons dans ce miroir. Le cinéma est sans doute la preuve de notre désir d'existence, de notre appétit de connaissance. Ce désir, il le fait naître en nous par le jeu de la conscience, en nous montrant, de l'autre côté de l'écran plat, perlé, de cette lumière lunaire, notre face, c'est-à-dire qui nous sommes, qui nous avons été.¹⁰

¹ Signalons que l'on retrouve des traces discrètes mais récurrentes de la star mythique chez un écrivain comme Patrick Modiano, qui évoque dans une brève phrase d'*Un pedigree* le moment où il a appris sa mort en 1962, lors d'un « dimanche d'août » (*op. cit.*, p. 80).

² Françoise-Marie Santucci (éd.), *Monroerama*, Paris, Stock, 2012.

³ Nathalie Rheims, *L'Un pour l'autre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [Galilée, 1999].

⁴ Jean-Pierre Thibaudat, *L'Orson*, Arles, Actes Sud, 1993.

⁵ Maurice Audebert, *Tombeau de Greta G.*, Arles, Actes Sud, 2007.

⁶ Simon Liberati, *Jayne Mansfield 1967*, Paris, Grasset, 2011.

⁷ Nathalie Léger, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris, P.O.L., 2012.

⁸ Lilian Auzas, *Riefenstahl*, Paris, Leo Scheer, 2012.

⁹ Didier Blonde, *Un amour sans paroles*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2009, p. 41.

¹⁰ J.M.G. Le Clézio, *Ballaciner*, *op. cit.*, p. 46.

La remémoration et l'admiration qui président la plupart du temps à ces textes en disent tout autant sur l'acteur ou l'actrice que sur le narrateur ou le personnage. Il est en effet question du dévoilement d'un aspect des mythologies intimes qui les accompagnent et les font vivre. Dans les premières pages de son chant d'amour adressé à Delphine Seyrig, François Poirier le confie sans ambages :

Admirer est un plaisir et une chance, je le pense profondément. Enfin : admirer...Delphine Seyrig. (Et quelques autres tout de même, connus et inconnus, la liste serait d'ailleurs assez longue, je la livrerai peut-être un jour en guise d'*Autoportrait*.)¹

Par l'influence et l'aura que l'écran et la célébrité leur ont conférées, l'acteur et l'actrice de cinéma apparaissent comme des repères extratextuels pour les narrateurs des textes en question. Personnages publics, objets d'un souvenir collectif, ils deviennent l'un des éléments essentiels d'une fantasmagorie, d'une culture et d'un savoir personnels. Aux côtés des écrivains, personnages littéraires, musiciens ou peintres, ils prennent place dans ce que Bruno Blanckeman a nommé les « récits transpersonnels » de tendance « culturalisée »², c'est-à-dire des textes qui « dictent, pour le récit comme pour le narrateur, narrateur, un arrachement à soi, élisent des personnalités d'accueil, figures d'ombre ou de prestige. »³ Dans le cas des acteurs, il s'agit bien évidemment de la seconde catégorie, personnalités prestigieuses exposées à la lumière, mais dont l'éclat n'oblitére pas la discrète présence du sujet qui les prend en charge textuellement. C'est pourquoi leur convocation textuelle, en tant que figures magiques et désirées où se cristallisent passion et fascination, est aussi le signe d'un retour du sujet lui-même, qui déploie son imaginaire propre par le biais de ces silhouettes de lumière tant admirées.

2. Cheminer avec des films

Aux côtés de cette place de choix réservée aux actrices et acteurs de cinéma, ce sont le plus souvent des films en eux-mêmes, que ce soit dans leur totalité ou bien par le biais de scènes ponctuelles, qui viennent composer cette anthologie visuelle intime. Le sujet se

¹ François Poirier, *Comme une apparition*, *op. cit.*, p. 13.

² Bruno Blanckeman définit cette notion, qui appartient aux « formes autobiographiques inédites » de la littérature contemporaine, de la manière suivante : « Le moi ne s'y peut saisir que dans la fuite, l'échappée hors de ses propres contours, la mise en forme de son autoliquidation. Au moi individualisé et intimisé du récit autofictionnel s'oppose un je impersonnel, un assémantème du récit, en peine de figuration singulière, en veine de prospection variable. [...] Des vies d'écrivains, des souvenirs d'œuvres, des destins littéraires ou mythiques, sont appréhendés par des récits qui y pressentent leur terre première. » (*Les Récits indécidables*, *op. cit.*, p. 22).

³ *Ibid.*, p. 22.

défini en partie par cet ensemble, plus ou moins conscient et plus ou moins volontaire, d'images qu'il porte en lui et qui le nourrissent. Ayant compris qu'il n'était plus cette individualité prétendument autonome et homogène, il se présente désormais comme une mosaïque mouvante d'éléments divers, parmi lesquels les images cinématographiques tiennent une bonne place. C'est donc aussi ce bagage, que nous transportons en permanence avec nous-mêmes, qui travaille à notre singularité.

Les « préférences » de Tanguy Viel

Cet ensemble de fictions filmiques qui nous accompagnent tout au long de notre histoire est l'objet d'un travail de Tanguy Viel. L'écrivain avait été sollicité par la revue de cinéma *Positif* pour participer à leur numéro anniversaire en octobre 2002. À cette occasion, il devait établir la liste de ses dix films préférés des cinquante dernières années, ainsi qu'une rétrospective de l'année cinématographique 2000 (chaque collaborateur prenant en charge une année depuis 1952, date de fondation de la revue). Quelques années plus tard, cette expérience du classement a trouvé un prolongement fictionnel dans l'œuvre de Tanguy Viel : ce fut, dans le cadre d'une résidence au Triangle de Rennes, l'écriture d'un feuilleton intitulé *Top ten*, dont le titre indique l'argument principal, à savoir l'établissement difficile et mouvementé, par le narrateur, de la liste de ses dix films préférés. En 2010, après l'avoir monté en feuilleton radiophonique pour France Culture, Tanguy Viel publie une version resserrée et remaniée de *Top ten* sous le titre *Hitchcock, par exemple*. Dix années après *Cinéma*, dans lequel le narrateur se limitait à un film unique, Tanguy Viel narrativise les affres du principe de la liste et de la sélection – arbitraire, jamais satisfaisante – d'un nombre limité d'œuvres au sein d'un ensemble plus vaste. Au-delà de cet enjeu précis qui est l'objet principal du récit, la nouvelle montre plus largement le caractère constitutif de la culture cinématographique chez le sujet contemporain. Elle débute significativement par la description de la fameuse scène de *La Mort aux trousses* au cours de laquelle Cary Grant, sur une route au milieu des champs de maïs, échappe au mitraillage d'un avion. Le narrateur connaît la scène par cœur mais célèbre son issue heureuse : « Je me souviens que je me suis resservi un petit verre de whisky pour fêter ça. »¹ La remarque, non dénuée d'autodérision, souligne néanmoins avec humour le véritable compagnonnage que le narrateur entretient avec cette scène ; cette affection est confirmée par la remarque conclusive du passage : « [...] depuis longtemps

¹ Tanguy Viel, *Hitchcock, par exemple*, Paris, Naïve, coll. « Livre d'heures », 2010, p. 12.

aussi j'avais établi pour moi-même que *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock était le meilleur film de tous les temps. »¹ Le paradoxe de la formulation, qui fait d'un jugement personnel une vérité générale, interpelle le lecteur quant à sa propre anthologie cinéphilique. Plus généralement, en choisissant de décrire cette scène céléberrime, connue même de ceux qui n'ont pas vu le film, l'incipit d'*Hitchcock, par exemple* témoigne par l'exemple de la dimension mythologique que prennent certaines images de cinéma dans nos esprits. Dans ce court texte, Tanguy Viel affirme que le cinéma est de l'ordre de l'*inouvable* ; le film ou la scène de film qui nous marquent laissent une empreinte indélébile. La dimension impressive de la visualité filmique crée des îlots mémoriels particulièrement puissants chez le sujet. *Hitchcock, par exemple* en fait l'illustration, à la fin de la nouvelle, dans l'hésitation que ressent le narrateur pour l'attribution de la première place de son *top ten* – hésitation entre *Voyage en Italie* de Roberto Rossellini et *Comme un torrent* de Vincente Minnelli :

Alors je en sais pas à quoi ça tient, au miracle final peut-être, ou bien à la baie de Naples, peut-être, à l'heure du crépuscule, mais ce que je sais c'est que s'il n'y avait pas eu, quelques secondes plus tard dans ma tête, s'il n'y avait pas eu une autre image venue d'ailleurs pour balayer Rossellini et Naples et Ingrid Bergman, s'il n'y avait pas eu un autre film capable de court-circuiter Rossellini [...], j'aurais placé au sommet de ma liste et non pas deuxième, ainsi que j'ai fini par le faire, oui, à cause d'une autre image tombée comme un voile lumineux devant moi.

Mais quand j'ai revu cette fois, dans une bourgade d'Amérique, la petite Shirley MacLaine effondrée sur le sol au milieu d'une fête foraine, le dos ensanglanté d'une balle de revolver qu'elle ne méritait pas, quand j'ai vu son visage clos et presque reposé de tout ce vacarme enfin fini, j'ai pensé que peut-être, oui, en numéro 1 de mon *top ten*, j'étais obligé de mettre *Some came running*, le film de Minnelli, l'incompréhensible film de Minnelli.²

Le « court-circuit » d'images, qui vient substituer le film de Minnelli à celui de Rossellini, apparaît comme un montage personnel, proche du « montage second » dont parlait Schefer, effectué à partir de cette anthologie mémorielle portée le narrateur. La projection cinématographique est double : à celle, concrète, qui nous fait découvrir le film succède notre projection mentale, intime et régulière : « le voile lumineux » qui tombe dans la conscience du personnage apparaît comme un écran intérieur sur lequel défile notre cinémathèque personnelle. La fin de la nouvelle, qui voit le récit de l'envoi de la lettre contenant la liste définitive littéralement troué par des titres de films mis en incise, est non seulement l'expression du regret de toutes les œuvres injustement écartées, mais aussi la démonstration de la mobilité de cette cinémathèque intime :

¹ *Ibid.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 52-54.

[...] revoyant déjà sous mon crâne, non plus les dix films inscrits dans l'ordre sur ma feuille de papier mais les mille films (*Taxi Driver*) non inscrits dans l'ordre (*Le Cuirassé Potemkine*) qui auraient dû y être (*La Nuit du chasseur*) alors que (*La Grande illusion*) c'était déjà (*Sunset Boulevard*) bien trop tard [...].¹

Cette tempête sous un crâne cinéphilique dessine un réseau référentiel mouvant, varié et complexe, au sein duquel l'individu se repère et se positionne. Plus largement, en prenant pour sujet l'établissement d'une liste préférentielle de films, Tanguy Viel montre à quel point le cinéma est un objet culturel que nous avons désormais pleinement intégré ; mais il insiste également sur la ressaisie personnelle que nous effectuons à partir de ce pan culturel : nous nous définissons par nos *préférences*, fussent-elles mouvantes, évolutives et variables comme c'est le cas dans la nouvelle. Le terme est employé lui-même au début du texte, en tant que principe même du classement : « Mais je me souviens très bien du jour où j'ai reçu la lettre de cette grande revue qui m'annonçait qu'ils seraient honorés, vraiment honorés, de recevoir mes préférences en matière de cinéma, ainsi qu'ils ont écrit ce mot, préférences, afin de les faire partager à leurs lecteurs [...]. »² Il rappelle bien sûr le mot employé par Julien Gracq pour désigner l'un de ses recueils d'essais³. Bernard Vouilloux définit ce qu'il faut en comprendre :

Le système culturel, parce qu'il est extratextuel, parce qu'il se constitue dans le social, en dehors de l'écriture propre, traverse celle-ci de part en part. [...] Il s'oppose au système préférentiel, lequel, dans le récit, est hétérogène et variable. Ils sont strictement indépendants : de l'un à l'autre, il n'y a en principe aucune interférence, pour la raison qu'ils opèrent à partir de critères qui ne sont pas les mêmes. Un objet dévalorisé dans le système culturel peut simultanément être évalué positivement dans le système préférentiel.⁴

Le récit de Viel met en scène précisément ce passage du système culturel (général, social) au système préférentiel (subjectif, personnel, orienté, capricieux, etc.), et cela à travers l'argument du classement. Ce que révèle l'une des facettes de la littérature contemporaine (particulièrement certaines de ses formes qui fraient avec l'essai – comme c'est le cas pour la nouvelle de Viel), réside dans le fait que le sujet contemporain est un être de préférences, ne cherchant pas à donner à sa parole une quelconque portée « juridique »⁵ et s'écartant de tout point de vue absolutiste. Cela démontre également que les grandes quêtes d'un absolu de l'art, telles que nous les avons vues mises en scène chez Balzac, Zola, Proust, etc., ne semblent plus de mise. À la fin des « grands récits »

¹ *Ibid.*, p. 58. Nous reviendrons sur ce passage dans l'ultime chapitre, sur la question précise de la liste et de la mélancolie qui y est attachée.

² *Ibid.*, p. 14-15.

³ Julien Gracq, *Préférences*, Paris, José Corti, 1961.

⁴ Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte, op. cit.*, p. 152.

⁵ « [Le système préférentiel], à l'inverse du système culturel, ne légifère pas ; à la critique, d'essence juridique, est substitué le jeu de la préférence, laquelle n'a de comptes à rendre à personne : c'est une parole *dilettante*. » (*Ibid.*, p. 154).

s'ajouterait celle des grands modèles artistiques définitifs, ce que l'hésitation perpétuelle du narrateur d'*Hitchcock*, par exemple emblématise : le plus grand film de tous les temps est introuvable, paradoxalement pluriel et variable. Le sujet revendique avant tout le fait d'être construit et traversé par de multiples œuvres, dont celles du cinéma. Le texte collecte, au gré de sa narration, ces œuvres : mais celles-ci n'obéissent pas aux repères établis – ce que le texte de Viel démontre avec humour, lorsque le narrateur écrit à l'American Film Institute pour critiquer leur célèbre classement ou lorsqu'il refuse à *Citizen Kane* son statut presque officiel de « meilleur film de tous les temps »¹. Au contraire, la nouvelle met l'accent sur les processus subjectifs qui gouvernent ces préférences, notamment la capacité de « rémanence »² des films : en faisant retour et en s'imposant régulièrement à l'esprit, en laissant trace, ils se constituent en « sédiments »³ et participent à l'édification de chacun des sujets-spectateurs que nous sommes.

Épiphanies cinématographiques : *Cendrillon* d'Éric Reinhardt

Cendrillon d'Éric Reinhardt est un roman qui met également au jour la dimension fondatrice et formatrice du cinéma dans l'imaginaire personnel du sujet contemporain. Partagé entre fiction, autofiction et autobiographie (ce texte imposant met en scène l'auteur lui-même, ainsi que trois autres personnages, qui se présentent comme ses avatars – ceux qu'il aurait pu être, à la faveur du hasard de l'existence), le roman affiche son ambition totalisante : pleinement ancré dans l'époque contemporaine (il y est beaucoup question des mécanismes financiers mondiaux, du système médiatique, etc.), il est également une méditation sur la beauté et sur l'art. L'ensemble peut être lu comme une longue interrogation que le narrateur principal – Reinhardt lui-même – formule à son propre compte, ce que le principe même des avatars (auto)fictionnels vient emblématiser. Or l'écrivain ne semble précisément se saisir qu'à travers le multiple et l'hétérogène, comme nous pouvons le lire au cours d'un dialogue capital engagé avec l'artiste-peintre Fabienne Verdier, au début du texte :

¹ Tanguy Viel doit aujourd'hui se réjouir : le dernier classement, paru en juillet 2012, repousse pour la première fois depuis cinquante ans le film de Welles à la seconde place, derrière *Vertigo* d'Hitchcock, l'une des œuvres fétiches de l'écrivain !

² C'est Tanguy Viel lui-même qui emploie ce terme dans le texte qu'il a donné à *Positif*, consacré à l'année cinématographique 2000 : « Année 2000 », in « Cinquante ans de cinéma par 87 collaborateurs », *Positif*, spécial n° 500, octobre 2002, p. 180.

³ Le mot vient également du texte confié à *Positif*, à la scientificité statistique ironique. Sur une échelle qui va de zéro à vingt, le « sédiment » désigne le résultat de l'emprise d'un film, après avoir pondéré son pouvoir de rémanence avec divers coefficients. Un film ayant une force de sédimentation de 20 est ainsi un film qui, à coup sûr, restera fortement ancré dans la mémoire du spectateur.

[...] Fabienne Verdier a toujours considéré que j'étais désuni : *Il faut que tu retrouves ton unité ! Il faut atteindre au souffle de l'énergie cosmique ! [...] Et tu n'y parviendras qu'en faisant le vide en toi...* [...] je regardais Fabienne Verdier effrayé [...] *comment pourrais-je écrire si je me vide, moi qui déploie tant d'énergie à me remplir, à me sentir habité, enrichi, magnifié de l'intérieur par tant de choses diverses, sensations, souvenirs, rêves, idées, images, lumière, désirs, épiphanies, toutes choses que mon travail consiste à connecter les unes avec les autres pour en tirer du sens, pour produire des impacts !*¹

L'écrivain oppose significativement au discours prônant la méditation, la purification et la soustraction, une pensée fondée sur le divers, le multiple et l'abondant. Il se présente lui-même comme un assemblage de données hétéroclites ; à rebours de l'idéal classique de l'unité et de l'homogénéité du style, le sujet se fait « éponge » ou réceptacle de la pluralité du monde qui s'offre à lui. À nouveau s'esquisse cet abandon de la quête d'une définition absolue de l'Art et de l'Artiste, entendus comme principes ultimes de l'homme et de sa compréhension. C'est ainsi que le narrateur principal de *Cendrillon* s'arrête, tout au long du récit, sur un ensemble d'éléments hétérogènes et déhiérarchisés qui constituent son identité-mosaïque : des chaussures à talons à Mallarmé, des cheveux féminins aux œuvres du Titien, de l'automne aux ballets d'Angelin Preljocaj, de *Nadja* aux contes de fées... Au sein de ce montage foisonnant, le cinéma tient une place de choix. Il s'agit plus précisément de deux films qui forment à eux seuls une mythologie personnelle vivace. Il s'agit de *Brigadoon* de Vincente Minnelli (1954) et du *Trou* de Jacques Becker (1960), auxquels une digression d'une dizaine de pages est consacrée, ainsi que cinq autres références tout au long du roman². Rien de plus opposé, *a priori*, que ces deux films : d'un côté un mélodrame hollywoodien, flamboyant, naïf et coloré, versant dans le merveilleux, de l'autre un film français en noir et blanc, sec et nerveux, redevable d'une veine réaliste. Le premier narre la découverte par deux touristes américains, au milieu de la lande écossaise, d'un village merveilleux, figé dans le XVIII^e siècle : il s'avère que celui-ci apparaît une fois par siècle, pendant une journée. Le second relate les préparatifs et la réalisation d'une tentative d'évasion à la Prison de la Santé. Bien que les deux œuvres semblent différer du tout au tout, le narrateur les a reçues conjointement, comme un seul choc esthétique déterminant. Dès le début du texte, il insiste sur le pouvoir de rémanence et de résonance de ces œuvres :

À un moment précis de ces deux films, une sensation d'une acuité exceptionnelle m'a foudroyé. Je n'avais rien connu d'aussi sidérant jusqu'alors. C'était la première fois qu'un événement extérieur, réel ou artistique, produisait sur mes sens un effet aussi vif. Dans les

¹ Éric Reinhardt, *Cendrillon*, Paris, Le Livre de Poche, 2008 [Stock, 2007], p. 46.

² Trois autres titres viennent s'ajouter à ceux-ci, même si leur présence textuelle est plus marginale ; il s'agit de *Péché mortel* de John M. Stahl (1945) avec Gene Tierney, *Peter Ibbetson* de Henry Hathaway (1935) et *Bell, Book and Candle* de Richard Quine (1958) (*ibid.*, p. 192 et p. 209).

années qui ont suivi, l'aura de ces deux scènes a continué de rayonner en moi avec le même éclat. Je repensais à ces images avec une émotion toujours intacte : j'aimais le déploiement que leur réminiscence occasionnait, fluide insensé qui circulait dans mes veines comme du métal en fusion.¹

C'est bel et bien une révélation profonde, en grande partie mystérieuse, qui se joue ici. Si l'on peut parler de formation d'une mythologie intime pour définir le mode de réception de ces deux films, cela vient de leur pouvoir de diffusion chez le narrateur, exprimé en des termes presque organiques (« un effet aussi vif », « rayonner en moi », « fluide » coulant dans « mes veines »). Ces films ont provoqué une telle déflagration intime parce qu'ils aboutissent tous les deux à une même image décisive pour le narrateur. À la fin du film de Minnelli, le personnage joué par Gene Kelly retourne à l'endroit où le village lui était apparu ; un miracle a alors lieu : l'apparition se produit, en dépit de la règle qui veut que cela ne se réalise qu'une fois par siècle. L'une des dernières images du film de Becker voit l'un des détenus qui tentent de s'évader grimper sur une échelle dans les égouts, soulever une bouche et passer légèrement la tête à l'extérieur, au milieu d'une rue : il voit alors les murs de la prison laissés derrière lui. Le narrateur procède significativement à un montage textuel alterné de ces deux scènes : le récit de la fin de *Brigadoon* s'entrelace avec celui du dénouement du *Trou*. La raison en est qu'elles mettent en scène un franchissement qui conduit à une apparition, voire une épiphanie : le village qui renaît des brumes écossaises et les murs extérieurs de la prison quittée². Pour le sujet qui a reçu ces images, il s'agit donc d'un même mouvement, qui renvoie à un besoin intime :

Passerelles : la plaque d'égout et le pont de Brigadoon. L'instant. La magie. La vision. Un passage vers la liberté. S'introduire dans la vision. Un passage vers l'éternité. Un passage vers l'amour. Un passage vers la lumière. À la faveur d'un instant de magie.³

Le texte se fait lyrique, transfigurant les images cinématographiques en éléments mythologiques signifiants : figurations définitives du passage et de l'ouverture vers la liberté et la plénitude, tout en entraînant une forme de nostalgie :

Une impression étrange, suave, commence à m'envahir. Une impression dont j'ai le sentiment qu'elle élucide la fascination que *Brigadoon* exerce sur moi depuis l'adolescence. Car je me dis que je connais depuis toujours la même douleur diffuse que celle de Tommy Albright, la tristesse de l'irrévocable, la douleur de l'irréversible, la nostalgie qui s'attache à un événement qui a eu lieu et dont on possède la certitude assassine qu'il ne reviendra plus.⁴

¹ *Ibid.*, p. 189.

² Notons justement la présence dans le roman d'un éloge de l'épiphanie (*ibid.*, p. 216-218).

³ *Ibid.*, p. 198. Le narrateur réaffirme plus loin l'importance de ce « principe du *passage* : le petit pont de *Brigadoon* et la bouche d'égout du *Trou*. » (*Ibid.*, p. 278).

⁴ *Ibid.*, p. 535.

Ce « film majeur de [s]on imaginaire »¹ est compris comme tel car il entre pleinement en conjonction avec des aspirations et des émotions individuelles : le film « élucide » une part indistincte de son intériorité. *Brigadoon* et *Le Trou* viennent s'accorder profondément à l'imaginaire du narrateur, qui rappelle celui des Surréalistes : un imaginaire du passage qui conduit vers des visions et des révélations. Les films de Minnelli et de Becker rejoignent en ce sens *Nadja* de Breton, que Reinhardt n'a pas manqué de citer². Le narrateur reconnaît la dimension intime que ces œuvres sont venues soudainement révéler :

À un moment où je me vivais comme un apatride, comme un individu en devenir et en partance [...], où je cherchais des signes, des sollicitations lumineuses émises par le monde (en particulier à travers les films que je voyais la nuit chez mes parents), un peu comme un marin égaré qui cherche dans les ténèbres le clignotement d'un phare, ces deux moments et la sensation qui leur était constitutive sont devenus comme un abri, une terre d'exil où mon imaginaire se réfugiait pour s'affermir : *la substance même de cette sensation me définissait*.³

Nous aborderons à nouveau ce passage dans le chapitre XII, quant à l'hypothèse de l'existence éventuelle d'un *punctum* cinématographique. Mais notons dès à présent que *Brigadoon* et *Le Trou* ont répondu à une vacance du sujet et ont enclenché une relation avec ce dernier : ils viennent conjointement figurer et exprimer une aspiration profonde qui restait jusque-là indistincte. La rencontre aboutit à une forme de reconnaissance – reconnaissance d'une conjonction intime : la « sensation » ainsi provoquée s'inscrit durablement dans la personnalité du narrateur. Évoquant les récits de filiation contemporains, Dominique Viart note que « le sujet de notre temps, qui n'advient pas à ses propres désirs et s'aperçoit ne pas pouvoir même les identifier vraiment, ne peut se connaître que par le détour d'autrui. »⁴ Mais il entend cet « autrui » dans un sens large, au-delà des filiations biologiques, incluant ces altérités que sont aussi les œuvres d'art. Le cinéma vient naturellement s'agréger à un substrat culturel et artistique singulier, selon un double mouvement complémentaire de révélation et de formation. Il fait partie de ces « autres expressions constituées » avec lesquelles l'écriture contemporaine engage « un dialogue qui lui permette de s'éprouver. »⁵ Le film participe à la construction de l'imaginaire du sujet (ce qu'indique l'image de l'« affermissement ») et, dans le même temps, le révèle à soi-même. *Cendrillon* d'Éric Reinhardt démontre exemplairement que le

¹ *Ibid.*, p. 536.

² *Ibid.*, p. 128.

³ *Ibid.*, p. 189-190.

⁴ Dominique Viart, « Filiations littéraires », *art. cit.*, p. 123.

⁵ *Ibid.*, p. 136-137.

sujet s'élabore désormais à travers un complexe référentiel polysémiotique, qui ne se limite plus à la seule bibliothèque ou aux seuls beaux-arts. Le cinéma y a ses entrées et, en l'occurrence, joue même le rôle de déclencheur d'un imaginaire singulier, fondé sur le sentiment épiphanique de l'amour, de la beauté et de la liberté.

Les « légendes » de Martin Winckler

Martin Winckler fait sans doute partie de ceux qui ont le plus systématisé la nécessité de ce recours aux fictions – quels qu'en soient les supports – dans la constitution de soi-même. Outre ses nombreux ouvrages de type encyclopédique consacrés aux séries télévisées¹, il a publié un livre imposant intitulé *Légendes*, qui a l'ambition de recueillir une sorte de mythologie mémorielle personnelle. Ces « légendes » sont de natures multiples : romanesques, relatives aux bandes-dessinées et aux *comics*, télévisuelles, picturales, musicales et, bien évidemment, cinématographiques. Cette mythologie, convoquée par la mémoire, est en perpétuelle recomposition : l'imaginaire, le fantasme viennent troubler le mouvement d'inventaire à l'œuvre. Néanmoins, bien que « [le] souvenir des fictions se mêle indissolublement [à] la fiction des souvenirs »², la structure même de *Légendes* dessine la variété réticulaire des références fondatrices de son auteur. Près de cent-quatre-vingt chapitres se succèdent, chacun étant raccordé – par une sorte de sous-titrage – à un classement que nous dirons générique : Winckler a ainsi mis en place quatorze catégories, qui viennent préciser la nature de chacune des légendes proposées : « Lieux », « Clichés », « Fables », « Reflets », « Bras », « Voix », « Pages », « Sens », « Quêtes et pertes », « Toiles », « Cases », « Songes », « Chambres » et « Corps ». Au sein de cet ensemble foisonnant, les souvenirs cinématographiques sont assez nombreux ; leur classement au sein de l'étonnante nomenclature de Winckler varie : appartenant tantôt aux « Toiles », tantôt aux « Fables », aux « Reflets » ou aux « Traces » – un même souvenir pouvant être défini par plusieurs entrées. Dès l'incipit du livre, le projet de la mise au jour des fictions constitutives est clairement énoncé, dans ses perspectives intimes :

Un jour, après avoir vu *Sneakers*, beau film méconnu de Phil Alden Robinson, je me suis mis à énumérer les titres des films que j'avais vus et qui m'avaient marqué depuis l'enfance. Je jouais alors avec l'idée vague d'écrire un texte qui se nommerait « Un film par jour », dans la lignée des *Films de ma vie* de François Truffaut. Ce ne serait pas un texte

¹ Il serait bien long d'en faire la liste exhaustive ! Citons néanmoins *Les Nouvelles séries américaines et britanniques, 1996-1997* (avec Alain Carrazé, Paris, Les Belles Lettres – Huitième Art, 1997), *Les Miroirs de la vie, histoire des séries américaines* (Paris, Le Passage, 2002), *Le Rire de Zorro* (Paris, Bayard, 2005), *Séries télé, de Zorro à Friends. 60 ans de téléfictions américaines* (Paris, Librio, 2005).

² Martin Winckler, *Légendes*, Paris, P.O.L, 2002, p. 18.

critique, mais une suite de réminiscences dans lesquelles les films constitueraient des repères affectifs. J'avais envie de définir ce qu'ils avaient suscité en moi, à un moment donné, et, ce faisant, de raconter ce qu'ils avaient ponctué ou accompagné.¹

Dans une lignée clairement perecquienne (qui se devine déjà à travers le choix du nom de plume de l'auteur), l'écriture se fait liste et classement ; elle ambitionne de retracer la généalogie culturelle et fictionnelle d'un individu. Remarquons que c'est un élément cinématographique qui déclenche un tel projet. Cela vient d'abord de la posture de Winckler, qui refuse les hiérarchies artistiques et qui n'a de cesse de promouvoir la dimension populaire de la culture. Cela révèle surtout l'emprise mémorielle et cognitive du cinéma au sein du champ culturel contemporain, ainsi que sa capacité à susciter des listes préférentielles. Bien que le terrain exploré par le livre soit finalement beaucoup plus large, le septième art y tient une place décisive. L'écrivain, qui affirme « [avoir] grandi dans les fictions »², entreprend alors un trajet complexe qui mêle autobiographie, références culturelles et échappées imaginaires. Ce faisant, il insiste avec force sur l'ancrage existentiel de toutes ces fictions : elles n'ont pas de réelle existence *in abstracto* ; elles trouvent leur sens et leur portée lorsqu'un sujet les rencontre, dans un temps, un lieu et une situation donnés, car « lorsqu'elle est très intime, une fiction n'est jamais suspendue dans le néant. »³ Elles sont ces « repères affectifs » que l'écriture se charge d'exhumer. C'est ainsi que Martin Winckler tente de cerner les raisons pour lesquelles elles ont pris une telle place et une telle puissance de rémanence. Cela peut être dû à de classiques phénomènes d'identifications ou d'admiration (dans les pages consacrées aux « héros » de l'enfance, comme James Bond ou les sautillants personnages interprétés par Jean Marais⁴, dans son évocation du jeune héros, amoureux maladroit, d'*Un été 1942* de Robert Mulligan⁵), à des prises de conscience affectives ou intellectuelles (la découverte narrative du *flash-back* avec la scène introductive de *Lawrence d'Arabie*⁶). Cela peut également venir des conditions particulières de visionnage des films (« Je me rappelle très bien où, et avec qui, j'ai vu certains films marquants (*L'Empire des sens* !) [...] »⁷), ou de leur rapport avec sa propre histoire familiale : ainsi pourrions-nous relier sa prédilection pour les films de guerre au fait que son grand-père paternel soit mort en 1915 au front⁸ ; de même, sa

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 172 et p. 176.

⁵ *Ibid.*, p. 305-307.

⁶ *Ibid.*, p. 113-114.

⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸ *Ibid.*, p. 162-163 et p. 167.

détestation d'*Exodus* d'Otto Preminger (tout panthéon culturel comprenant aussi sa liste de rejets, sa liste noire) est mise en rapport avec l'échec du déménagement familial en Israël et aux larmes de sa mère à chaque diffusion du film¹. L'anthologie qui se construit au fur et à mesure des chapitres ménage une grande variété artistique, y compris au sein d'un même art : les véritables films fétiches et fondateurs (*Elle et Lui* de Leo McCarey, *Le Chagrin et la pitié* de Marcel Ophuls, *Un été 1942* de Robert Mulligan, *Les Professionnels* de Richard Brooks) voisinent avec des scènes marquantes qui émergent du brouillard de l'enfance : « [...] un enfant effrayé par un monstre, et qui se réveille entouré par des visages patibulaires », « Blier étonnant une jeune femme qui s'est refusée à lui »². La première image vient des *Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang, la seconde du *Septième juré* de Georges Lautner – cette dernière résonne étonnamment lorsque nous pensons à l'engagement professionnel et littéraire de Winckler en faveur du respect et de la prise en compte du corps féminin. À ces images s'ajoute également un ensemble d'acteurs admirés au gré de leur filmographie, comme Steve McQueen, John Wayne, Gary Cooper et Cary Grant :

Même si mon panthéon intime s'est enrichi depuis d'autres figures au moins aussi marquantes (Clint Eastwood et Sean Connery passé la cinquantaine [...]), c'est à ces hommes-là et à leurs valeurs que je m'identifie, quand j'ai treize ou quatorze ans.³

Enfin, plus simplement encore, nous relevons dans la référence textuelle à tel ou tel film un pur plaisir de convocation et de remémoration. Cette référence, verbale par nature, permet le déploiement mental d'une somme d'images au sein du sujet. L'énumération et la liste, procédés perecquiens par excellence repris par l'écrivain, tirent leur valeur de leur capacité à désigner une extratextualité chargée d'affectivité. Elles fonctionnent comme des sortes de métonymies couplées à des hypotyposes : chaque titre ou nom fait lever toute une mémoire iconique accumulée par l'individu cinéophile. C'est ce qui apparaît lorsque Winckler explique sa passion pour le jeu cinéphilique « Monsieur Cinéma » :

Je sais, ce genre de jeu, c'est un peu vain ; mais ce que j'aimais, [...] c'était le plaisir de dire les titres, le nom des acteurs, le nom des réalisateurs, parce que j'avais le sentiment qu'à chaque réponse [...] [c'est] tout le film que je voyais défiler en invoquant ces noms, toute l'histoire du western, toute l'histoire du cinéma.⁴

Acteurs et films fonctionnent d'abord comme des repères affectifs et axiologiques pour l'adolescent en pleine recherche identitaire ; pour l'écrivain qui, des années plus tard,

¹ *Ibid.*, p. 114.

² *Ibid.*, p. 46-47.

³ *Ibid.*, p. 246-247.

⁴ *Ibid.*, p. 229.

en fait la remémoration textuelle, ils prennent une valeur formatrice décisive et entraînent sa reconnaissance *a posteriori* : « Ce que je vise, au fond, n'est pas l'authenticité historique, mais la *reconnaissance* – dans les deux acceptions du terme. »¹ Il s'agit tout autant de retrouver ces œuvres et ces figures que de souligner leur importance, leur rendre hommage. Comme nous l'avions signalé brièvement dans le chapitre V, l'écriture est alors le moyen – certes en partie arbitraire ! – de tracer un parcours électif et signifiant au sein de ce « grenier », voire de ce « capharnaüm » :

Ma mémoire des années soixante est comme le grenier de Pithiviers, encombré par des valises empilées, cachées sous des draps, et dont j'ignore le contenu. Je ne les ai pas encore toutes ouvertes. Il faudra bien que je redescende, mais je ne veux pas quitter la place sans avoir jeté un coup d'œil partout. [...] Je m'efforce de repérer dans ce capharnaüm les éléments qui font sens, non par une quelconque analyse, mais intuitivement.²

L'ensemble forme un recueil de « légendes », au sein duquel le cinéma tient une grande place, c'est-à-dire un réseau de fictions qui sont répétées, qui font retour, et qui prennent une valeur mythique et fondatrice pour le sujet. À partir du titre de l'un de ses romans de science-fiction favoris, *I am Legend* de Richard Matheson, l'écrivain explicite la poétique qui préside à son ouvrage :

Depuis que je suis enfant, depuis que je sais parler, lire et écrire, les mots m'entourent, me portent et grandissent avec moi. Je les bois, je les absorbe, je les assimile. Ils se substituent aux images, ils les représentent, même lorsque celles-ci se sont évanouies. Les pages que je viens d'écrire, que vous venez de lire, ressemblent à des légendes au sens traditionnel du terme : ce sont des récits imaginaires, transmis par voie orale puis retranscrits. Mais une légende, c'est aussi le texte qu'on insère *sous* l'image, ou bien dans sa marge, pour en commenter ou en souligner le contenu sans jamais l'épuiser. [...] nos *légendes* survivent à ce qui nous est arrivé.

Aujourd'hui, 22 février 2002, j'ai quarante-sept ans.

Je suis ces légendes.³

En convoquant le second sens du terme « légende », Martin Winckler justifie la mise en textes de ces divers et multiples souvenirs. C'est, d'une certaine manière, l'acte d'écriture lui-même qui fait de ces images, de ces figures, de ces textes, de ces lieux etc., des légendes, dans la mesure où c'est par un tel geste de collecte que l'écrivain lit et relit son passé. Le discret déplacement du titre du livre de Matheson est éloquent : « Je suis (une) légende » sous-entend une auto-relégation du sujet dans le passé mais construit dans le même temps une mythification de soi-même orientée vers une postérité discursive ; « Je suis ces légendes » met l'accent sur la reconnaissance de la pluralité constitutive de l'être, impliquant la remémoration du passé et son actualisation énonciative.

¹ *Ibid.*, p. 211.

² *Ibid.*, p. 211.

³ *Ibid.*, p. 464.

Il ne faut pas non plus sous-estimer la dimension collective impliquée par ce terme de « légende » : à la façon des mythes, les légendes sont des récits partagés, qui participent à l'unité d'un groupe. Martin Winckler ne manque pas de le souligner lui-même, lorsqu'il formule inauguralement le souhait que certains des lieux, sons, livres et images convoqués parlent aux lecteurs : « En fouillant dans les sédiments de mes mondes intérieurs, je cherche à remuer les vôtres. Pour reprendre le titre français d'une nouvelle de science-fiction lue il y a très longtemps, j'aimerais que, devant ces histoires, le lecteur se retrouve *en proie au temps*. »¹ De même, les quatre pages finales du livre, faites de ligne d'écriture qui attendent d'être remplies, laissent au lecteur la possibilité d'écrire quelques-unes de ses propres légendes, selon le principe des pages blanches à la fin de *Je me souviens* de Georges Perec.

C'est dire assurément que les multiples œuvres qui sont égrenées dans le texte ne relèvent pas de la mémoire d'un seul, mais qu'elles appartiennent potentiellement à plusieurs. N'est-ce pas, précisément, l'un des pouvoirs de la référence extratextuelle en littérature ? Parmi tous les types de références culturelles que le texte littéraire peut convoquer, il nous semble que celles qui proviennent du champ cinématographique activent particulièrement ce pouvoir. La littérature contemporaine, qui accorde une grande place à la référentialité et qui se montre particulièrement sensible aux liens que cette dernière peut créer, fait du cinéma l'un de ses objets d'élection, notamment dans les textes à dimensions rétrospectives.

C. CINÉFILIACTIONS COLLECTIVES : LE CINÉMA COMME DONNÉE GÉNÉRATIONNELLE

Il nous faut citer à nouveau, au seuil de ce chapitre, l'œuvre de Georges Perec, qui décidément apparaît comme un pont décisif vers la littérature contemporaine. C'est plus précisément *Je me souviens* que nous évoquerons ici, qui appartient à ces livres fondateurs des nouvelles écritures personnelles dans le dernier quart du XX^e siècle. Ce texte étonnant, publié en 1978, qui est constitué d'une liste de 480 souvenirs (commençant tous par la formule « Je me souviens de... »), nous paraît être l'un des premiers exemples, dans la

¹ *Ibid.*, p. 19.

littérature française, de l'utilisation massive des références culturelles extratextuelles en vue d'une démarche poétique spécifique. En effet, l'intérêt de *Je me souviens* réside dans le fait que ces éclats de mémoire référencés ne se limitent pas à celui qui les énonce ; la force du texte vient de ses résonances collectives : tel souvenir autobiographique de Perec trouve – peut trouver – un écho chez celui qui le lit. Le livre est d'ailleurs sous-titré « Les choses communes I » et s'achève sur un *post-scriptum* révélateur quant aux enjeux du projet : « [...] tenter de retrouver un souvenir presque oublié, inessentiel, banal, commun, sinon à tous, du moins à beaucoup. »¹ L'écrivain réitérera et développera cette idée au cours d'un entretien :

Ce qui est le plus net pour moi dans le travail sur *Je me souviens*, c'est que je ne suis pas le seul à me souvenir. C'est un livre que je pourrais appeler « sympathique », je veux dire qu'il est en sympathie avec les lecteurs, que les lecteurs s'y retrouvent parfaitement. Ça fonctionne comme une sorte d'appel de mémoire parce que c'est une chose qui est partagée. C'est très différent de l'autobiographie, de l'exploration de ses propres souvenirs, marquants, occultés. C'est un travail qui part d'une mémoire commune, d'une mémoire collective.²

C'est ainsi qu'on a pu employer la formule *a priori* paradoxale d'« autobiographie collective »³ pour qualifier ce texte, dans la mesure où la mémoire s'y conçoit comme transpersonnelle. Reprenant la célébriissime référence proustienne, Philippe Lejeune a parlé pour sa part de « petite madeleine pour tous »⁴.

Or il nous semble que cette dimension simultanément intime et collective de *Je me souviens* a été, à plusieurs reprises, prolongée dans la littérature française à partir des années 1980 et jusqu'à aujourd'hui. Il y aurait une attention nouvelle donnée au versant collectif de la mémoire, que le XIX^e siècle a, pour partie, mis entre parenthèses. Laurent Demanze établit cette mise au point, à travers l'abandon progressif de la figure du conteur, repéré par Walter Benjamin :

On sait, depuis les travaux de Maurice Halbwachs, que la mémoire individuelle s'entrelace intimement à la mémoire collective, et que les expériences singulières s'enchevêtrent étroitement au récit des ancêtres. Mais le XIX^e siècle semble connaître un déclin de la mémoire collective, depuis que les traditions narratives qui sous-tendaient les communautés familiales et sociales s'effritent. Walter Benjamin a montré, dans « Le conteur », que la modernité a réduit à peu l'art ancien du récit, qui maintenait une unité organique aux sociétés traditionnelles.⁵

¹ Georges Perec, *Je me souviens*, Paris, Hachette Littératures – P.O.L, 1978, p. 5 et p. 119.

² « Le travail de la mémoire », propos recueillis par Franck Venaille, *Monsieur Bloom*, n° 3, « De mémoire », mars 1979, repris in Georges Perec, *Entretiens et conférences. Volume II (1979-1981)*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., 2003, p. 48.

³ Voir, par exemple, Manet Von Monfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, p. 253.

⁴ Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, 1991, p. 236.

⁵ Laurent Demanze, *Encres orphelines, op. cit.*, p. 28-29.

Soucieuse de raviver une telle mémoire collective, la littérature des dernières décennies tente, à défaut de reprendre la position socialisatrice du conteur telle que définie par Benjamin, de s'intéresser à nouveau à des expériences communes – ce que la parution de *Je me souviens* en 1978 nous paraît emblématiser. Les textes semblent reconnaître que, au-delà de ses déterminations singulières, chaque sujet est le produit d'une époque, d'une culture et de certains modes de vie. Sans forcément renvoyer directement à Perec, des textes aussi différents que les *Essais d'ego-histoire* dirigés par Pierre Nora¹, *Révolutions* de J.M.G. Le Clézio² ou, tout récemment, *Autobiographie des objets* de François Bon, cherchent à provoquer des effets similaires sur le lecteur. Comme nous l'avons déjà avancé, *Légendes* de Martin Winckler participe de ce mouvement – la filiation perecquienne étant cette fois-ci quasiment explicite – tout comme dans un chapitre d'un autre texte de Winckler, *Histoires en l'air*, qui rend hommage à Perec en pastichant *Je me souviens*³. Même si l'ensemble lui-même est *de facto* personnel, les nombreuses références énumérées tout au long du livre sont, de façon plus ou moins ponctuelle, potentiellement partageables et partagées ; elles peuvent également en rappeler d'autres, qui n'appartiennent pas en propre au texte mais que celui-ci a le pouvoir de faire lever.

1. *Je me souviens* du cinéma

Quelle est la spécificité du cinéma dans ce jeu référentiel que semble affectionner le texte contemporain ? En effet, dans *Je me souviens*, les multiples souvenirs sont de diverses natures : historiques, médiatiques, artistiques, sociétaux, etc. Néanmoins, au sein de cette structure énumérative, le cinéma tient une place considérable : près d'un souvenir sur cinq y renvoie d'une façon ou d'une autre, à travers l'évocation d'une salle, d'un film, d'un acteur ou d'une actrice⁴. Comment expliquer cette position privilégiée ?

¹ Pierre Nora (dir.), *Essais d'ego-histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1987.

² J.M.G. Le Clézio, *Révolutions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004 [2003]. Marina Salles voit dans ce texte l'exposition des « croisements entre mémoire collective et mémoire individuelle, à la manière de cette "tentative d'autobiographie" sans épanchement et sans regret que composent les "*Je me souviens*" de Georges Perec. » (*Le Clézio notre contemporain*, *op. cit.*, p. 156).

³ Il s'agit du chapitre intitulé, en synonymie, « Je n'ai pas oublié », qui est l'exhumation d'un hommage à Perec écrit par Winckler en 1983, à l'occasion d'une émission de radio à laquelle il allait participer. Le texte est composé de 44 courts paragraphes (parfois limités à une phrase) qui commencent tous par « Je me souviens » (*Histoires en l'air*, *op. cit.*, p. 151-157). Le dernier explicite la dette perecquienne : « Je me souviens de Georges Perec. Et je me souviens exactement de ce que je faisais au moment où j'ai appris sa mort. » (*Ibid.*, p. 157).

⁴ De la même façon, dans le très court chapitre d'hommage à Perec d'*Histoires en l'air* de Martin Winckler, neuf souvenirs sur quarante-quatre relèvent du cinéma. Au-delà du pastiche des champs thématiques

Tout d'abord, remarquons qu'une part non négligeable de ces références appartient à un registre populaire : la chanson, la variété, le jazz, le cirque, la publicité, le cinéma, etc. Le principe référentiel ne s'appuie pas (ou peu) sur une érudition savante, réservée à des groupes très limités. Plus généralement, il ne se superpose pas aux hiérarchies et aux systèmes de valeurs dominants de la « grande culture ». Le cinéma n'est donc pas exclu de cette liste : au contraire, en raison de son statut d'art populaire majoritaire au XX^e siècle, il jouit d'une audience très large. C'est ainsi que, par rapport à la littérature ou aux beaux-arts, les productions cinématographiques touchent plus massivement et plus rapidement, ne serait-ce qu'en raison de ses modalités d'élaboration et de diffusion – nous retrouvons ici l'une des conséquences de la reproductibilité selon Walter Benjamin. Corollairement, le cinéma présente également une différence notable par rapport à la photographie. Si cette dernière possède un rôle fondamental dans les processus mémoriels contemporains (ce que la littérature actuelle entérine en la convoquant en permanence), elle n'en reste pas moins – dans la majorité des cas – de l'ordre du privé. En effet, aux côtés des clichés très célèbres qui font le tour du monde, produits notamment dans le cadre de la photographie de reportage, les photographies sont aussi des objets intimes : elles sont prises par nous-mêmes ou par nos proches, et montrent ce que nous avons vécu et vu en propre : les lieux que nous ou nos proches avons parcourus, les événements auxquels nous avons assisté, les personnes que nous avons côtoyées ou encore celles qui nous ont précédés dans l'histoire familiale. Elles prennent le plus souvent leur place à l'intérieur du foyer, dans les albums familiaux et désormais sur les disques durs et les écrans de nos ordinateurs. Leur capacité mémorielle et émotionnelle – il est vrai capitale – est, dans ce cas, limitée à une sphère de quelques personnes¹. À de rares exceptions que nous étudierons ultérieurement dans le chapitre XII, le film de cinéma est, au contraire, un objet pensé pour une diffusion et une réception larges, qui transcendent les structures familiales et intimes pour toucher, si ce n'est les foules, du moins des milliers ou des dizaines de milliers de spectateurs. C'est un art public, vécu collectivement – ne serait-ce que par l'expérience de la séance de cinéma. Si nous revenons aux textes qui nous préoccupent, nous dirons en conséquence que le souvenir fondé sur une référence cinématographique est davantage susceptible, par

percequiens, on peut y lire la capacité de l'art cinématographique à s'imposer à la mémoire individuelle, mais aussi à animer une mémoire collective.

¹ Cette distinction entre privé et public a tendance à s'estomper à travers le phénomène récent des sites de partage sur Internet, sur lesquels une photographie privée peut être montrée – volontairement ou par erreur – à plusieurs centaines voire plusieurs milliers de personnes. Néanmoins, les nombreux appels à vigilance et autres mises en garde démontrent que la conscience du caractère privé de ces photographies se maintient.

définition, de créer chez les lecteurs cet effet de partage et de communication. Le cinéma construit, plus que tout autre art ou mode de représentation, des *références communes*. L'historienne Arlette Farge remarque que « les films vus permettent une "mise en échange" extrêmement forte des paroles, des émotions, des références, des gestes, des rites » et que le cinéma possède une « puissance d'interpellation collective »¹ presque sans équivalent depuis sa popularisation dans les premières années du XX^e siècle. De fait, il établit une narrativité et une iconicité en partage : des récits, des scènes, des figures et des répliques sont ainsi popularisés, connus et reconnus. Le cinéma crée du lien, dans sa ressaisie littéraire, et se voit investi d'enjeux communicationnels forts : « La référence a alors pour caractéristique de rassembler et relier entre elles un ensemble de significations. La rencontre avec le texte est facilitée par cet au-delà du texte, ce contexte de référence [qui] [...] enrichit la lecture et lui donne une dimension sentimentale qui ne pourrait exister en dehors de ce cadre : intimité, voire *communion* intellectuelle, ce qui est le propre de la notion de *communauté*. »²

Comme nous l'avions esquissé dans le chapitre V, la mémoire collective est ce sur quoi s'appuient les émissions télévisées de Paul Salvador dans *Les Grandes blondes* de Jean Echenoz³. Son projet de portraits de différentes « grandes blondes » repose sur l'existence d'un imaginaire commun, en grande partie forgé par le cinéma hollywoodien qui, de Grace Kelly à Doris Day, de Kim Novak à Anita Ekberg, en a fait une sorte de mythe. Le titre du roman joue sur cette appellation quasiment lexicalisée, qui fait presque immédiatement lever en nous une somme diverse d'images et de souvenirs filmiques. Certes Echenoz introduit un léger décalage avec l'utilisation du pluriel – alors qu'on parle davantage du mythe populaire de *la* grande blonde –, montrant que l'étiquette générale cache en réalité plusieurs subdivisions, voire des exceptions irréductibles et rétives à tout classement comme la fuyante Gloire Abgrall. Il n'en reste pas moins que, par cette expression placée au seuil symbolique du roman qu'est le titre, l'écrivain fait appel à un imaginaire cinématographique largement partagé chez ses lecteurs⁴. De façon plus systématisé et plus explicitement cinéphilique, un passage d'*Hitchcock*, par exemple de

¹ « Le cinéma est la langue maternelle du siècle. Entretien avec Arlette Farge », in Antoine de Baecque (éd.), *Feu sur le quartier général !*, op. cit., p. 140.

² Laurence Ellena, *Sociologie et littérature. La référence à l'œuvre*, op. cit., p. 121-122.

³ Jean Echenoz, *Les Grandes blondes*, op. cit., p. 29.

⁴ Nous rappelons que *Les Grandes blondes* provient à l'origine d'un projet de texte, destiné à la revue *Trafic* de Serge Daney, sur les personnages féminins chez Hitchcock et sur l'existence éventuelle du « type » de la grande blonde. N'ayant pu le mener à bien, Echenoz a en quelque sorte mis en scène sa propre enquête en la déléguant au personnage de Salvador et en bâtissant ce récit de fuite et de poursuite qui littéralise cette recherche acharnée (voir « Attrape-moi si tu peux », *entr. cit.*, p. 30).

Tanguy Viel fait la démonstration, de façon presque performative, du pouvoir de communion intellectuelle de la référence filmique dans le texte. Nous nous souvenons que, commençant à réfléchir au *top ten* de ses films favoris, le narrateur décrit la scène mythique de *La Mort aux trousses* dans laquelle Cary Grant est attaqué par un avion. Tout lecteur un tant soit peu amateur de cinéma reconnaît aisément le film, avant même qu'en soit précisé le titre. Or, dans le discours du narrateur, l'exemple hitchcockien en appelle d'autres :

[...] j'ai vu tout de suite et comme instinctivement apparaître devant mes yeux certains titres et certaines actrices et certains réalisateurs qui avaient l'air de postuler sans hésiter à leur inscription sur ma liste. Par exemple, j'ai vu tout de suite Ingrid Bergman qui se promenait sur un volcan italien. Sauf que j'ai vu tout de suite aussi, en même temps pour ainsi dire, un landau en noir et blanc qui dévalait un escalier. Sauf qu'au même instant encore, j'ai vu Robert de Niro en train de s'énerver tout seul devant un miroir, tandis qu'à peine plus tard, je voyais déjà James Dean se jeter de sa voiture et Charlie Chaplin avec un globe terrestre et Gene Kelly sous un parapluie et aussitôt encore Clint Eastwood a craché une allumette à l'entrée d'un saloon tandis que Brigitte Bardot gisait morte dans une Alfa Roméo. J'ai même vu Louis de Funès en Rabbi Jacob.¹

Stromboli, Le Cuirassé Potemkine, Taxi Driver, La Fureur de vivre, Le Dictateur, Chantons sous la pluie, Le Mépris, Les Aventures de Rabbi Jacob : si ces références filmiques allusives font l'économie des titres des œuvres en question, c'est parce que, malgré leur absence, le lecteur fait l'expérience de leur reconnaissance immédiate. « Sollicitant sa mémoire et sa participation active, sa collaboration », ces références cinématographiques implicites sont à l'origine d'un véritable « échange discursif »². À travers ce court paragraphe, qui pourtant ne donne à lire que de fort brèves notations descriptives, parfois même vierges de tout nom propre (« un landau en noir et blanc dévalait un escalier »), nous éprouvons la dimension mythologique du septième art : le fait que certains récits et certaines images soient aujourd'hui devenus des repères collectifs. Bernard Vouilloux met l'accent sur cette création de mémoire qui accompagne généralement l'énoncé culturel référentiel en régime littéraire :

À travers [l'énoncé référentiel], ce que la lecture reconnaît, c'est la typologie sous-jacente à toute référence, en tant que celle-ci est structurée par le système culturel : lire correctement la référence, c'est aussi être en mesure de la réassumer dans une mémoire dont la littérature, comme acte de communication, postule le plein exercice.³

La référence cinématographique en régime littéraire possède donc le pouvoir de renvoyer à une temporalité particulière, se présentant parfois comme le signe privilégié d'une époque donnée. De la même façon que les souvenirs perecquiens affichaient

¹ Tanguy Viel, *Hitchcock, par exemple, op. cit.*, p. 20-21.

² Liliane Louvel, *L'Œil du texte, op. cit.*, p. 169.

³ Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte, op. cit.*, p. 69-70.

fortement leur ancrage temporel (« Ces souvenirs s'échelonnent pour la plupart entre ma 10^e et ma 25^e année, c'est-à-dire entre 1946 et 1961. »¹), les récits de visions de tel ou tel film opèrent comme des *marqueurs générationnels*. Dans sa résurrection littéraire des années 1980², qui procède par la nomination obsessionnelle d'objets, de marques et de personnalités typiques de cette époque, Gaëlle Bantégnie ne manque pas de se référer plusieurs fois à des films, en tant que jalons emblématiques de cette décennie : *Terminator*, *Recherche Susan désespérément*, *Le Dernier métro*, *Out of Africa*, *37°2 le matin*, *Le Grand chemin*, *Le Nom de la rose*, *Manon des sources*, etc. Quand, dans *Le Livre pour enfants*, il évoque brièvement ses années universitaires à Rennes dans la période 1989-1994, Christophe Honoré procède à une énumération de titres de films – énumération qui a le pouvoir de susciter chez le lecteur un ensemble d'images ; la simple liste, dépouillée de tout développement narratif, vaut comme un ensemble de désignateurs temporels fondés sur le partage culturel cinématographique :

[...] *Camille Claudel*, *L'Étudiante*, *La Bande des quatre*, *Zanzibar*, *Faux semblants*, *Trop belle pour toi*, *Batman*, *J'ai pas sommeil*, *Twin Peaks*, *Qui a tué Roger Rabbit*, *Tucker*, *La Loi du désir*, *Sexe, mensonges et vidéo*, *Les Baisers de secours*, *My Own Private Idaho*, *Les Amants du Pont-Neuf*.³

Ces énumérations de références permettent de reconnaître que la mémoire cinéphilique, au sens large du terme, est une mémoire partagée, sur le mode de la connivence. Ce qu'écrit Jean-Bernard Vray au sujet de la chanson, elle aussi fortement convoquée dans la littérature contemporaine, est pleinement valable pour le cinéma :

Odeur du temps : la chanson, liée à la mémoire du sujet, renvoie à une expérience temporelle individuelle. Les romans ne cessent d'en jouer. Mais aussi odeur du temps partagé, sur quoi se fonde la mémoire commune de ce qu'on appelle une génération. Nous ne reviendrons pas sur le fait que la chanson, comme les objets, sert à historiciser, à dater.⁴

La différence avec la chanson réside dans le fait que l'historicisation cinématographique s'effectue à travers du verbal, du sonore, mais également du narratif et de l'iconique. Sans doute moins simple et moins direct dans ses effets que les ritournelles

¹ Georges Perec, *Je me souviens*, *op. cit.*, p. 119.

² Gaëlle Bantégnie, *France 80*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète », 2010.

³ Christophe Honoré, *Le Livre pour enfants*, *op. cit.*, p. 164. Notons que la mémoire a ses imperfections : la référence titulaire *Qui a tué Roger Rabbit* est légèrement inexacte, puisqu'il s'agit en fait de *Qui veut la peau de Roger Rabbit* ? Néanmoins, cela n'empêche pas le lecteur de reconnaître le film en question, preuve s'il en est de la puissance de la mémoire collective cinématographique.

⁴ Jean-Bernard Vray, « Le roman connaît la chanson », in Matteo Majorano (dir.), *Le Jeu des arts*, *op. cit.*, p. 159. L'expression « odeur du temps » vient du poème « L'adieu » de Guillaume Apollinaire, dans le recueil *Alcools*.

et les refrains de la chanson populaire¹, le film présente néanmoins d'autant plus de points d'accroche. Il faut considérer cela sur deux plans : d'une part, le film désigne une époque en fonction de son moment et de ses conditions de vision ; d'autre part – et de façon plus prégnante – c'est son contenu même qui, volontairement ou non, renvoie à une époque, par le biais de figures, de récits ou d'objets médiateurs. Dans les deux cas, le film devient alors, aux yeux du sujet qui l'évoque dans le texte comme à ceux de ses destinataires, une sorte de témoignage ; c'est ce que souligne le sociologue des publics Emmanuel Ethis : « À l'évidence, le cinéma s'inscrit comme un profond témoignage culturel des générations de spectateurs qu'il accompagne. »² L'auteur ajoute, quelques pages plus loin, le propos suivant : « On assimile souvent le cinéma à une fabrique de souvenirs. Il faut préciser : une fabrique de souvenirs que l'on pourra évoquer avec ceux de notre génération. »³

2. Cinéma et autobiographies collectives : Annie Ernaux et Leslie Kaplan

Deux ouvrages récents travaillent cette question de la mémoire collective, en réservant significativement une place importante au septième art. Il s'agit des *Années* d'Annie Ernaux et de *Mon Amérique commence en Pologne* de Leslie Kaplan. Les deux écrivaines appartiennent à la même génération (elles sont nées, respectivement, en 1940 et en 1943) et ont inscrit leur livre dans la même filiation de *Je me souviens* – bien que leurs récits obéissent davantage à un mouvement chronologique et historique que le livre de Perec⁴. Dans la seconde partie du texte de Kaplan, qui comprend près de quatre-vingts pages, nous constatons la présence d'une succession de paragraphes brefs, parfois limités à une phrase voire à des groupes nominaux, qui sont autant d'éclats de mémoire issus généralement des années 1960 et appartenant à des sphères diverses : intimes comme culturelles, historiques ou politiques. On ne peut pas ne pas penser au modèle scriptural à l'œuvre chez Georges Perec, même si la formule « je me souviens » est absente ;

¹ Jean-Bernard Vray parle à ce propos du « rapport au lieu commun, à "l'élémentaire de la pensée" (Duras) » de la chanson populaire (*Ibid.*, p. 161). Le cinéma n'est pas exempt de cette immédiateté signifiante, mais son codage est davantage polymorphe. Celui-ci passe par des *topoi* narratifs et des éléments de généricité.

² Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, *op. cit.*, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ Sur ce point, nous renvoyons à l'article de Véronique Montémont : « Perec/Ernaux : biographes de la société de consommation » (in Maryline Heck (dir.), *Filiations perecquiennes*, *op. cit.*, p. 74-75). En effet, les souvenirs de *Je me souviens* mêlent les années et les époques, sans suivre une trajectoire chronologique précise, mais selon une logique kaléidoscopique et fragmentée, là où Kaplan et Ernaux mettent l'accent sur le déroulement continu des « années ».

néanmoins, l'écrivain est discrètement convoqué par le biais d'une phrase des *Choses*, qui est reprise dans le texte par le biais de son plagiat par Godard dans *Masculin Féminin*¹. Outre deux références explicites à l'ouvrage de Perec², *Les Années* est également structuré selon une suite de paragraphes (de longueur plus variable néanmoins) qui dessinent un parcours de près de soixante années, de la décennie 1940 à la décennie 2000 : ce cheminement est là encore un trajet mémoriel qui excède la seule figure de la narratrice. Dans les deux cas, et ce en dépit de leur différence énonciative (le texte de Kaplan reste à la première personne du singulier, celui d'Ernaux utilise la troisième personne du singulier, la première du pluriel, ainsi que le pronom indéfini « on »), le souvenir personnel – et plus précisément autobiographique – s'inscrit dans une perspective collective et générationnelle. Reprenant, en la modifiant légèrement, l'expression d'« autobiographie collective » qui sert souvent à décrire *Je me souviens*, Annie Ernaux n'hésite pas à qualifier son récit d'« autobiographie impersonnelle » :

Aucun « je » dans ce qu'elle voit comme une sorte d'autobiographie impersonnelle – mais « on » et « nous » – comme si, à son tour, elle faisait le récit des jours d'avant.³

Les événements, objets et figures convoqués appartiennent à tout un groupe, relativement homogène par l'âge, les affinités politiques, artistiques et intellectuelles de celles et ceux qui le composent. Ils forment ainsi « une *constellation* culturelle anticipée par l'émetteur comme "communauté culturelle". »⁴ Or, dans cet ensemble de souvenirs, le cinéma est un élément capital, particulièrement propice à l'établissement d'une proximité, voire à la construction d'une connivence entre narrateurs et lecteurs. D'une part, cela démontre l'importance des cercles cinéphiles dans le milieu étudiant parisien dans les années 1950-1960, dans le moment qui voit l'émergence de la Nouvelle Vague et la promotion de « classiques » repris dans les salles du Quartier Latin. Annie Ernaux se rappelle ces tropismes cinéphiliques : « On allait voir *Cléo de cinq à sept*, *L'Année*

¹ La phrase en question est significativement celle qui clôt le célèbre chapitre sur le rapport au cinéma de Jérôme et Sylvie : « [...] "ce n'était pas le film qu'on aurait voulu voir, ou, plus secrètement, vivre" [...] ». (*Mon Amérique commence en Pologne*, *op. cit.*, p. 119). Kaplan cite Godard, *stricto sensu*, mais il nous paraît peu probable qu'elle ignore le fait que cette citation est elle-même, à l'origine, un emprunt à Perec.

² « Qu'y a-t-il en elle comme savoir sur le monde, en dehors des connaissances accumulées jusque dans cette classe de quatrième, quelles traces des événements et faits divers qui font dire plus tard "je me souviens" quand une phrase entendue par hasard les évoque ? » (Annie Ernaux, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008, p. 56 ; voir également p. 224).

³ *Ibid.*, p. 240. Signalons enfin, comme un possible et ultime renvoi à Perec, et comme dans *Légendes* de Winckler, la présence de six pages blanches à la fin du récit, même s'il s'agit moins d'un espace laissé au lecteur que d'une marge dévolue à la continuation de la saisie scripturale des années présentes et à venir. Sur d'autres liens encore entre Perec et le récit d'Annie Ernaux, nous renvoyons à nouveau à l'article de Véronique Montémont : « Perec/Ernaux : biographes de la société de consommation » (*art. cit.*, p. 73-84).

⁴ Laurence Ellena, *Sociologie et littérature. La référence à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 118.

dernière à *Marienbad*, Bergman, Buñuel et le cinéma italien. »¹ Leslie Kaplan évoque aussi la double polarisation de cette jeunesse cinéphile, soucieuse des nouveaux cinémas et curieuse des grands anciens :

Lola. La grande voiture américaine blanche qui roule le long de la Loire, à Nantes. Le chapeau de *cow-boy*, les marins américains, Frankie. Le café de Suzanne. Le cabaret, « C'est moi, Lola ». Le rire gêné, heureux, d'Anouk Aimée, sa taille de guêpe.²

La rétrospective Chaplin, à la cinémathèque rue d'Ulm, du matin au soir pendant une semaine.³

Mais, au-delà de la seule allusion aux pratiques cinéphiliques, la dimension référentielle de l'écriture institue, *a posteriori*, les films comme des « marqueurs d'époque » :

Et l'on avait en soi une grande mémoire vague du monde. De presque tout on ne gardait que des paroles, des détails, des noms, tout ce qui faisait dire à la suite de Georges Perec « je me souviens » [...]. Mais ce n'était pas de vrais souvenirs, on continuait d'appeler ainsi quelque chose d'autre : des marqueurs d'époque.⁴

Si ces « marqueurs » ne sont pas « de vrais souvenirs » aux yeux d'Annie Ernaux, c'est sans doute parce qu'ils ne renvoient pas systématiquement, de façon précise, à un événement spécifique et daté du passé (intime comme historique) correspondant à une temporalité définie. Ce sont davantage des éléments qui connotent une époque et qui accompagnent – sans datation précise – ces événements saillants, à la manière des notes d'une basse continue. Ils dessinent un arrière-plan, une atmosphère, participent à l'historicisation globale du texte. Les titres de films ont le pouvoir, par leur seule inscription textuelle, d'activer la mémoire et de rappeler des images, des situations, des fragments d'histoire, ainsi que de contribuer à cette « odeur du temps » précédemment évoquée. Aux côtés d'autres manifestations culturelles et médiatiques, les références filmiques, par leur nature même de phénomènes partagés, permettent aux formes autobiographiques « d'investir le monde extérieur et d'être investi par lui, d'accorder à l'intime le pouvoir transpersonnalisant de cristalliser une mémoire collective. »⁵ Elles fonctionnent comme des catalyseurs pour toute une classe d'âge en indiquant les contours d'une mémoire partagée. Dans *Les Années* et *Mon Amérique commence en Pologne*, l'impatience de la jeunesse pendant la décennie 1960, qui aboutira aux événements de mai 1968, trouve son expression dans certains films. Le premier film de Jean-Luc Godard,

¹ *Ibid.*, 81.

² Leslie Kaplan, *Mon Amérique commence en Pologne*, *op. cit.*, p. 76.

³ *Ibid.*, p. 86.

⁴ Annie Ernaux, *Les Années*, *op. cit.*, p. 224.

⁵ Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, p. 93.

datant de 1960, est considéré dans le récit d'Ernaux comme l'une des premières étapes dans cette prise de conscience politique :

Les discours et les institutions étaient en retard sur nos désirs mais le fossé entre le dicible de la société et notre indicible nous paraissait normal et irrémédiable, ce n'était même pas quelque chose qu'on pouvait penser, seulement ressentir chacun dans son for intérieur en regardant *À bout de souffle*.¹

Par un parallèle étonnant, le tout premier souvenir convoqué dans *Mon Amérique commence en Pologne* se polarise sur le même film, preuve s'il en est d'une certaine cohérence d'esprit qui « fait génération » :

On est en mars 1960, j'ai seize ans, je suis en Terminale, j'ai une chambre à Paris, mes parents sont en Allemagne. Je traverse la ville, j'ai rendez-vous au Palais-Royal. Un garçon m'a écrit une lettre longue et savante, j'ai répondu Pourquoi pas. On va voir *À bout de souffle*.²

Après cette notation laconique, la référence fait retour à plusieurs reprises dans le texte :

Je rencontre François à une fête chez une amie, il m'envoie une lettre avec le dessin d'un animal-machine, un chien, selon Descartes. On va voir *À bout de souffle*.

« Tu connais William Faulkner », demande Patricia. « Non, qui c'est, tu as couché avec lui ? » demande Michel.

À bout de souffle. On vit et on pense sur tous les plans en même temps, amour, sexe, politique, ville, découverte, idées, en même temps et sans hiérarchie, comme dans l'enfance.³

Il faut comprendre une telle utilisation de la référence cinématographique sur deux plans temporels. D'une part, dans le temps diégétique, le film de Godard est symptomatique d'un « air du temps ». Il se fait le miroir d'une génération impatiente, réfutant les conformismes et la France gaullienne. Avec d'autres films de la Nouvelle Vague et des nouveaux cinémas européens (dans les deux récits sont citées des œuvres de Varda, Antonioni, Truffaut, Rozier, d'autres films de Godard, etc.), il est tout à la fois l'émanation et la figuration des sentiments de cette jeunesse en ébullition – là où, *a contrario*, la littérature, à quelques exceptions près, prolongeait les écritures d'avant-guerre ou se désengageait, en elle-même, des préoccupations sociales et politiques⁴. D'autre part,

¹ Annie Ernaux, *Les Années*, *op. cit.*, p. 79.

² Leslie Kaplan, *Mon Amérique commence en Pologne*, *op. cit.*, p. 55.

³ *Ibid.*, p. 61. On retrouve ensuite plusieurs autres références au film de Godard (p. 62, 63, 65 et 66).

⁴ Il faut bien sûr distinguer les écrivains de leurs œuvres : si les néo-romanciers et les textualistes Tel-Queliens ont eu, pour certains, de la sympathie pour le mouvement qui conduira à mai 1968 (voire l'ont soutenu clairement), leurs œuvres n'en portent que peu la trace. Ce n'est pas un hasard non plus si les événements de 1968 ont eu, parmi leurs phénomènes déclencheurs, l'éviction d'Henri Langlois de la direction de la Cinémathèque française par le ministre Malraux. D'autre part, des figures comme Truffaut, Léaud, Godard ou Lelouch ont eu une audience très importante dans ces moments. On se souvient notamment de la tonitruante annulation du Festival de Cannes 1968.

dans le temps de l'énonciation, il devient l'une des cibles du regard rétrospectif, jouant un rôle d'évocation du passé ; il est – comme nous le verrons ultérieurement – un vecteur de nostalgie ou de mélancolie. Plus que d'autres formes artistiques, le film semble ainsi inscrire du temps et s'inscrire dans le temps, comme l'évoque Leslie Kaplan à travers la référence à deux films qui montrent les deux faces d'une société, partagée entre avancées, rénovations et conservatismes :

Adieu Philippine, le film sort, il a été tourné pendant la guerre d'Algérie. Comment les filles marchent dans la rue, les jupes et les jeans. Les visages. Le charme. Le début de la télévision, la frime, « je travaille à la télévision ». Le producteur ridicule, la pub ratée. Le Club Med. Michel va partir en Algérie, on ne parle pas de la guerre, surtout pas pendant le repas de famille le dimanche. Mais il part. Fin suspendue, légère, pas si légère.

Muriel. La ville de Boulogne, le port, la reconstruction. La France gaulliste, la sensation précise, physique, de cette France. Ce qu'on voit, ce qu'on connaît, les façades des immeubles, normales, les bistros, habituels, les repas, arrosés, tout est inquiétant. [...] Redoublement d'une guerre à l'autre, guerre mondiale, guerre coloniale, l'esprit fasciste qui cohabite avec l'esprit bourgeois.¹

Les références successives aux films de Rozier et de Resnais, sortis en 1962 et 1963, sont précises et rapportent des bribes du contenu des œuvres ; mais, dans le même temps, les phrases nominales, le travail de généralisation par les articles définis (« les filles » et « les visages », non « ces filles » et « leurs visages ») et l'utilisation du pronom indéfini « on », ouvrent les éléments diégétiques filmiques à l'ordinaire partagé d'une époque². Cela est confirmé par l'accent mis sur le phénomène de reconnaissance à l'œuvre chez la narratrice-spectatrice. Chez Annie Ernaux, au fur et à mesure que le récit se poursuit et progresse chronologiquement, d'autres films viennent emblématiser la conscience d'une période :

On allait voir *Hair*. Dans l'avion emportant au Vietnam le héros du film, c'était nous et nos illusions de 68 qu'on envoyait mourir.³

La réélection de François Mitterrand nous rendait à la tranquillité. Il valait mieux vivre sans rien attendre sous la gauche que s'énerver continuellement sous la droite. Dans l'irréversibilité des jours, cette élection présidentielle ne serait pas un repère bouleversant, juste la toile de fond d'un printemps, où l'on avait appris la mort de Pierre Desproges d'un cancer et ri comme jamais depuis longtemps avec les Groseille et les Duquesnoy, dans un film qui semblait fait exprès pour voter Mitterrand.⁴

Le film de Milos Forman date de 1979 ; le second, *La Vie est un long fleuve tranquille*, de 1988. Le récit cite ces deux titres en en faisant des symptômes de l'évolution des espoirs nés à l'orée des années 1960 : le désenchantement des années 1970 se lit à

¹ Leslie Kaplan, *Mon Amérique commence en Pologne*, op. cit., p. 101-103.

² Cela fait écho aux caractéristiques de la référence en littérature que met en exergue Laurence Ellena : le travail de schématisation, de modélisation, de simplification, la constitution de modèles et de types (*Sociologie et littérature. La référence à l'œuvre*, op. cit., p. 48).

³ Annie Ernaux, *Les Années*, op. cit., p. 129.

⁴ *Ibid.*, p. 166.

travers le mélodrame musical américain, tout comme apparaît, dans la comédie satirique de Chatiliez, l'abandon de toute remise en cause des classes sociales (la critique ne venant pas à bout des désillusions), dans la relative insouciance de la fin des années 1980. Un autre exemple, dans *Les Années* à nouveau, révèle l'évolution historique : il s'agit du film de Jacques Rivette, *La Religieuse*, tourné en 1966. Annie Ernaux lui donne une certaine importance dans la mesure où il cristallise particulièrement l'aspiration à l'émancipation et à la liberté sexuelles. Victime de la censure, mettant en scène une femme qui lutte pour le maintien de son libre-arbitre, le film semble suivre les mutations sociétales sur cette question de la libération des mœurs (et ce en dépit de la sobriété et de la grande retenue du film) :

La Religieuse était interdite, les livres érotiques s'achetaient par correspondance au Terrain Vague. Sartre et Beauvoir refusaient d'aller à la télévision (mais tout le monde s'en fichait). [...]

[Les étudiants] renvoyaient au pouvoir, à notre place, ses années de censure et de répression, le matage violent des manifestations contre la guerre en Algérie, les ratonnades, *La Religieuse* interdite et les DS noires des officiels. [...]

La mode était à la légèreté, au « clin d'œil ». L'indignation morale ne se faisait plus. On s'amusait de lire que les panneaux de cinéma *Les Suceuses* et *La Petite culotte mouillée*, on ne ratait aucune apparition de Jean-Louis Bory en « folle » de service. L'interdiction naguère de *La Religieuse* semblait inconcevable.¹

Alors que, dans l'exemple précédent, l'évolution du positionnement politique de cette génération était figurée à travers une succession de films différents (d'*À bout de souffle* à *La Vie est un long fleuve tranquille*), chacun reflétant l'état d'esprit d'un moment, c'est ici le regard porté sur un même long-métrage qui change. La question de la sensualité et de l'érotisme passe d'une semi-clandestinité contrainte à une sorte de débordement sans entraves, d'un conformisme à un autre². Les trois discrètes références à *La Religieuse*, par leur insertion au sein d'une liste elle-même évolutive (connotant respectivement l'étouffement, la libération éruptive et la monstration), rendent palpables cette transformation des discours. Pour ces deux récits contemporains qui cherchent à construire une mémoire collective, le cinéma offre un ensemble d'images qui, concomitamment, figurent et rappellent. C'est ce qui conduit par exemple la narratrice de *Mon Amérique commence en Pologne* à faire d'une partie de la filmographie de Jean-Luc Godard (entre 1960 et 1966-1967) une sorte de fil rouge dans l'évocation de ces bribes de mémoire issues

¹ *Ibid.*, respectivement p. 91, 103 et 125.

² La narratrice note : « Le discours du plaisir gagnait tout. » (*Ibid.*, p. 110) Toutefois, cette multiplication des représentations et des discours sur la sexualité n'annihile pas le trouble face à certains films plus déstabilisants comme *Le Dernier tango à Paris* de Bertolucci et *Les Valseuses* de Blier (respectivement p. 110 et p. 125).

de la décennie 1960. Le récit est en effet rythmé régulièrement par la succession chronologique des titres de ces films, à la manière de bornes temporelles ; par les références régulières qui lui sont faites, le cinéma de Godard devient, pour la narratrice, un reflet particulièrement probant de l'effervescence de l'époque. Sont ainsi convoquées et brièvement décrites des images et des répliques d'*À bout de souffle*, d'*Une femme est une femme*, de *Vivre sa vie*, du *Petit soldat*, du *Mépris*, de *Bande à part*, d'*Alphaville*, de *Masculin Féminin*, de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* et de *Pierrot le fou*. À travers ces films, c'est une part importante de la société française et de son histoire qui se dégage. La liberté sexuelle, la frénésie de la pensée, l'insouciance, la condition des femmes, la guerre d'Algérie et la torture, la Guerre Froide, l'époque yéyé, les enquêtes d'opinion et l'émergence de la société de consommation, les banlieues, la prostitution, la guerre du Vietnam, etc. : autant d'événements et de phénomènes sociétaux que la narratrice relève à partir de la liste godardienne¹. L'exemple de *Pierrot le fou* est particulièrement révélateur dans la mesure où lui est consacré un long paragraphe rythmé comme une profération, dont nous reproduisons un extrait :

Les jeans ultra-serrés d'Anna Karina dans *Pierrot le fou*. Belmondo qui parle après avoir été torturé dans la baignoire dans *Pierrot le fou*. [...] Le Vietnam le Vietnam le Vietnam dans *Pierrot le fou*. Les allumettes, la flamme, le bruit de la guerre, le bruit des avions, dans *Pierrot le fou*. La couleur jaune sur le visage de la petite Vietnamiennne jouée par Anna Karina dans *Pierrot le fou*. Comment Anna Karina s'appelle Marianne comme la France dans *Pierrot le fou*.²

L'épiphore « dans *Pierrot le fou* » érige le film au rang de mythologie personnelle et collective. L'œuvre de Godard devient une sorte de précipité dans lequel se cristallise tout l'esprit de l'époque. Chacun des éléments mis en exergue par la narratrice acquiert une valeur exemplaire et signifiante ; il est alors investi par une dimension connotative qui indique – voire qui rappelle – aux lecteurs une réalité extratextuelle qui a pu être aussi la leur. Ce sont les œuvres filmiques elles-mêmes qui portent cette dimension, mais c'est le regard posé sur elles et l'écriture qui s'en fait le relais qui mettent en exergue, rétrospectivement, une telle fonction de révélation dévolue aux images :

¹ « *Masculin Féminin*. La musique yéyé, vendre des disques au Japon, les élections présidentielles, de Gaulle ou Mitterrand, les sondages d'opinion, les questions fausses, faussées, faussantes. [...] la dureté des relations sociales [...]. » (Leslie Kaplan, *Mon Amérique commence en Pologne*, op. cit., p. 119). C'est aussi dans *Masculin Féminin* qu'est reprise, sous la forme d'un carton, une phrase célèbre de Merleau-Ponty tirée du *Cinéma et la nouvelle psychologie* : « [...] le cinéaste et le philosophe ont en commun une certaine manière d'être, une certaine vue du monde qui est celle d'une génération. » (Repris in *Sens et Non-sens*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1996, p. 75). L'écrivain, à travers ses récits rétrospectifs, vient se joindre à ce couple, dans la mesure où il peut travailler tout autant à la description d'une génération, notamment par le biais de ces notations référentielles.

² p. 116-117.

Tout se passe comme si le code culturel venait doubler et renforcer le code linguistique : la référence multiplie les points de contact entre l'émetteur et le récepteur (en ce sens, elle a une fonction phatique), elle témoigne de manière explicite que leur relation prend place dans un univers commun, la relation s'établissant toujours entre deux pôles de même niveau [...]. La référence picturale (culturelle en général) vient donc révéler ce que la langue ne fait que désigner le plus souvent de manière implicite : elle manifeste le lien communicatif.¹

De fait, dans la quête mémorielle, à la fois singulière et impersonnelle, de la narratrice, les références aux films de la Nouvelle Vague – et à ceux de Godard au premier chef – semblent concentrer cette singulière capacité d'évocation et de mise en rapport. Elles contribuent avec une remarquable efficacité à cette « fraternité des esprits » entre auteur et lecteurs dont parlait Michel Leiris² au sujet de ces étranges autobiographies que sont *Biffures* et *Fourbis*, à la différence près que cette fraternité s'établit aussi, aujourd'hui, à travers l'utilisation d'éléments référentiels ponctuels et circonscrits, qui viennent soutenir la relation d'expériences plus strictement existentielles.

À la suite des analyses de Serge Daney, Antoine de Baecque écrit sur ce point : « [...] le cinéma a *tout* enregistré avec des corps et des fictions pour que le monde réponde un jour et de son innocence et de ses fautes, comme si un art s'était mué en une "mémoire universelle de pellicule", en une "boîte noire" de la morale du temps, sur lesquelles, un jour, les survivants pourront lire le monde comme sur une sorte de grand "livre du jugement". »³ C'est pour cela que « parler du cinéma c'est parler du monde. »⁴ En évoquant tous ces films et ce qu'ils charrient avec leurs images, Ernaux et Kaplan s'adressent à une communauté de spectateurs qui est, plus largement, un groupe générationnel unis par le même capital culturel, les mêmes regards et les mêmes savoirs, désormais mis en partage par les textes. *Les Années* et *Mon Amérique en Pologne* se présentent comme des textes de « sauvetage », qui cherchent à retenir ce qui est appelé à disparaître – notamment cette mémoire banale, cette mémoire de détails et « d'atmosphères », qui préoccupait déjà Perec⁵. *Les Années* s'ouvre sur une prédiction en forme de jugement inéluctable : « Toutes les images disparaîtront »⁶, mais se clôt sur une injonction presque vitale : « Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais. »⁷ Cet explicite rappelle l'une des

¹ Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte*, *op. cit.*, p. 138.

² L'expression est reprise par Michel Butor, « Une autobiographie dialectique » (1955), in *Répertoire I*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1960, p. 270.

³ Antoine de Baecque (éd.), *Critique et cinéphilie*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2001, p. 176.

⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁵ Voir, sur ce point, Dominique Rabaté, « Perec et le paradigme de la disparition », *art. cit.*, p. 33-41.

⁶ Annie Ernaux, *Les Années*, *op. cit.*, p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 242.

réflexions de Serge Daney, au sujet de cette cinéfiliation collective qui se construit à travers les films : « C'est ce qui est en train de se passer avec le cinéma, grâce à lui on n'oublie pas de ne pas oublier. »¹ Les « images » du cinéma sont ces fragments publics qui contiennent une part de la mémoire du monde et dont le sujet littéraire se souvient pour ranimer son passé et les racines de son imaginaire.

De ce point de vue, le cinéma est bel et bien partie prenante de ce que Philippe Ortel a nommé, dans un article sur les rapports entre photographie et littérature contemporaine, une « littérature de la restauration » c'est-à-dire une littérature qui met en avant la faculté mémorielle et dans laquelle « la question de l'origine compte davantage que celle de l'apparence immédiate des objets. »² Tout comme la photographie, et en dépit de son caractère majoritairement public, le film *inscrit* des temporalités, individuelles comme collectives. Il n'est pas une simple fiction divertissante, hétérogène par rapport au vécu intime du sujet, mais au contraire désigne et ravive des époques, des objets, des événements et des personnes, à travers les canaux mystérieux et parfois improbables de la mémoire. Qu'il s'agisse d'anthologies personnelles ou partagées, la référence cinématographique dans les textes s'insère fréquemment dans les nouvelles écritures du sujet, car « se référer est en somme une pratique véhiculant tout un réseau de *filiations* et d'*affiliations* [...] »³. Attentive aux traces et aux généalogies, soucieuse de replacer les individus dans des formes d'historicité tour à tour personnelle et collective, la littérature contemporaine envisage les œuvres filmiques sous l'angle de leur inscription au sein d'une trajectoire subjective. Au sein de la grande variété des sollicitations culturelles, le cinéma semble se signaler par sa capacité à susciter de telles formes d'appropriation. En cela, il participe à sa manière aux différentes modalités des écritures rétrospectives ; mais, dans ce cadre, son rôle est différent de celui que revêt la photographie dans les textes. Cette dernière, par son caractère intime et, en soi, a-narratif, appartient matériellement au foyer du sujet (dans un album, un cadre, oubliée dans un grenier, dans une boîte à chaussures, etc.) ; elle nécessite alors une ressaisie scripturale, partagée entre la quête généalogique et la fabulation ; elle apparaît « [...] tendue entre le désir de représentation d'une infigurable scène primitive et le souci de constituer un reliquaire des trépassés. »⁴ Les films ne

¹ Cité par Antoine de Baecque, *Critique et cinéphilie*, op. cit., p. 177.

² Philippe Ortel, « La mémoire en noir et blanc », in *Esprit*, n° 206, novembre 1994, p. 129.

³ Laurence Ellena, *Sociologie et littérature. La référence à l'œuvre*, op. cit., p. 125.

⁴ Laurent Demanze, *Encres orphelines*, op. cit., p. 259.

fonctionnent pas strictement de la même manière : objets à la fois collectifs et impalpables, porteurs de fictions multiples et d'images à fort potentiel mythologisant, ils n'impliquent pas le même positionnement de la part du sujet qui les convoque. Il s'agit moins de fabuler à partir d'un point noir et absent, que d'accompagner des images et des fictions, voire se glisser fantasmatiquement en elles. C'est pourquoi nous parlons volontiers, au sujet des passages textuels qui évoquent le cinéma dans une telle optique, de l'établissement d'une « cinéfiliation », en nous appuyant sur les propos de Serge Daney cités au seuil de ce chapitre. Ils semblent faire écho à ce que nous avons pu repérer chez Viel, Winckler, Ernaux, Kaplan et d'autres ; plus largement, nous retrouvons chez Serge Daney cet intérêt fondamental, fortement présent dans de très nombreux textes contemporains, pour la question de la filiation posée comme un rapport à retracer, à recomposer, à réinventer, etc. En dépit de son caractère public, le cinéma devient pour nos auteurs un miroir dans lequel ils réfléchissent leur individualité et questionnent le rapport complexe entre singularité et collectivité, culture populaire et exigence artistique. Les émotions qu'il véhicule, les bribes d'histoire que, volontairement ou non, il capte sont autant de points d'accroche au sein d'une existence :

La puissance d'enchantement réside précisément dans ce rendez-vous : comment l'auteur invite le spectateur à entrer dans son film, le prend par la main, le promène, comment l'histoire de tous devient « mon histoire » pour chacun.¹

L'enchantement et la fascination exercés par les films construisent des repères qui marquent l'histoire de chacun. Dans la plupart des textes de notre corpus, l'écriture vient en accuser réception et, pour reprendre les mots de Jean Louis Schefer, transforme ces « objets de plaisir » que sont les films et les acteurs en « objets de savoir »², sur nous-mêmes et sur le monde. C'est dans cette mesure que les références cinématographiques viennent désormais, naturellement, s'intégrer aux divers récits de filiation, récits de famille et variations autobiographiques qui occupent une grande place dans le panorama littéraire contemporain. Mais la fiction hétérodiégétique n'est pas nécessairement exclue de ce phénomène. Nous suivons volontiers Bruno Blanckeman lorsqu'il décèle, dans les références cinéphiliques qui ponctuent les récits échenozziens, autant de vues personnelles obliques :

[...] de façon plus discrète, il ouvre aussi quelques perspectives fuyantes sur lui-même, en composant depuis une mémoire et un imaginaire du cinéma personnels. Sur fond de beautés

¹ Antoine de Baecque, *La Cinéphilie*, op. cit., p. 370.

² Jean Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, op. cit., quatrième de couverture. Voir aussi, sur la même idée, *Images mobiles*, op. cit., p. 146-147.

blondes évaporées, de seconds couteaux neurasthéniques et de présences masculines occises par esseulement, entre une expérience de spectateur fixatrice d'affects et des projections romanesques qui en divertissent les impressions élémentaires, l'écrivain développe quelque autofiction cinéphile.¹

Que ce soit en régime autobiographique, autofictionnel voire fictionnel, les références cinématographiques sélectionnées dans la trame de l'écriture désignent presque toujours une ligne d'affects et de pensées. Elles démontrent que le sujet est un être de fictions, qui se construit, se réfléchit et se comprend à travers elles. À côté de la généalogie familiale, biologique et sociale, la question de la filiation, si prégnante pour la littérature contemporaine, doit donc être envisagée sous un angle imaginaire et symbolique : sans qu'il s'agisse d'une simple métaphore, il est possible de se penser, de se dire et de s'écrire comme étant fille et fils de textes, de sons et d'images.

Les éclats cinématographiques tiennent une place importante dans les nouvelles écritures du sujet. Mais quelles sont les implications d'une telle « survivance des images »² chez le sujet qui fait le choix de les convoquer dans son récit ? De quoi ces images sont-elles porteuses ? Quel est ce poids de passé et d'affects que la littérature contemporaine met en jeu à travers elles ? Poser de telles questions nous invite à étudier la manière dont le cinéma participe à ces fragmentaires et problématiques saisies de soi. Quels reflets ces jeux de lumière renvoient-ils au sujet qui tente de mettre au jour une part de lui-même ?

¹ Bruno Blanckeman, « Jean Echenoz ou le roman comme ciné/cure », *art. cit.*, p. 178.

² C'est Georges Didi-Huberman qui, à la suite d'Aby Warburg, propose cette expression (voir *L'image survivante*, *op. cit.* et *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009).

CHAPITRE XI. SE FAIRE SON CINÉMA : FONCTION HEURISTIQUE DU CINÉMA ET QUÊTE IDENTITAIRE

Si nous choisissons d'intituler ce chapitre par l'expression courante et familière « se faire son cinéma », c'est parce qu'elle nous paraît décrire une posture récurrente du sujet littéraire contemporain par rapport aux diverses convocations du motif cinématographique dans les textes. Le cinéma, qu'il soit envisagé sous un angle référentiel ou sous un angle technique et schématique, représente un miroir privilégié pour le sujet qui tente de se saisir. « Se faire son cinéma » revient d'une part à s'approprier ce modèle artistique et technique et, d'autre part, à partir de là, à s'inventer une vie qui double la nôtre. Bien qu'il semble proposer des mondes qui, *a priori*, leur sont hétérogènes, le cinéma semble réfléchir étonnamment nos propres existences. En cela l'intersémiotique cinématographique en littérature est peu ou prou une affaire de réception, pour reprendre une expression de Serge Daney :

Le cinéma n'est pas une technique d'exposition des images, c'est un *art de montrer*. Et montrer est un geste, un geste qui oblige à voir, à regarder. Sans ce geste, il n'y a que de l'imagerie. Mais si quelque chose a été montré, *il faut* que quelqu'un accuse réception.¹

Nous avons déjà effleuré cette question dans les chapitres précédents. Qu'il s'agisse des phénomènes de mises en abyme filmiques dans le récit littéraire ou des constitutions de mythologies personnelles dessinant des imaginaires singuliers, nous voyons dans la plupart des cas se développer des relations spéculaires avec l'objet cinématographique. Le texte littéraire devient le lieu de leur émergence, précisément parce qu'il met en relation des mondes hétérogènes et confronte le sujet à des altérités fictionnelles. L'évocation textuelle d'un film implique l'établissement d'une connexion entre ce dernier et l'individu qui en est à l'origine. Il est question d'une rencontre entre une subjectivité et ce complexe narratif et iconique qui lui est initialement extérieur mais avec lequel s'instaure un dialogue. On pourrait penser qu'un tel art de masse, vécu collectivement, ne résonne pas intimement dans chaque singularité. Or il apparaît que le cinéma a profondément réactivé les questions de la projection et de l'identification, certes déjà bien présentes dans la littérature en elle-même, mais avec une intensité particulière. Il semble que ce soit à nouveau les propriétés

¹ Serge Daney, *Persévérance*, *op. cit.*, p. 79.

intrinsèques de la technique cinématographique qui favorisent ces phénomènes de réception ; l'effet de réel et la dimension analogique, le sentiment de présence et l'expression de la durée : tout semble concourir à un tel mécanisme d'immersion et d'appropriation. La littérature contemporaine en prend acte mais resitue la chose dans ses perspectives et préoccupations propres. La dimension fictionnelle que le cinéma véhicule emblématiquement depuis plus d'un siècle l'intéresse dans la mesure où elle entre désormais dans des stratégies détournées de définition du sujet. Au sein des nouvelles écritures de soi, ce dernier se positionne en effet par rapport à de multiples sollicitations extérieures, qui viennent à lui autant que lui se dirige vers elles. On se cherche à travers des mythes, des récits, des figures réelles ou imaginaires, qui nous ressemblent ou nous dissemblent. Des formes littéraires comme l'autofiction ou les fictions biographiques montrent précisément que « le sujet contemporain se comprend désormais dans sa relation constituante à autrui »¹. Nous comprenons cet « autrui » au sens large, c'est-à-dire comme une « extimité » qui vient rompre avec les illusions solipsistes et autopoïétiques d'une conscience close sur elle-même. Or le cinéma, en tant que grand pourvoyeur de fictions, de figures et de récits, peut participer à ces mouvements de réflexivité. C'est pourquoi le cinéma se présente comme un objet de pensée à travers lequel s'éprouve le sujet littéraire.

A. MONTAGE ET RÉTROPROJECTION MÉMORIELS

Avant d'étudier la manière dont des phénomènes comme l'identification s'incarnent dans le récit contemporain, nous voudrions débiter ce chapitre par le cas de figure le plus évident parmi les différentes « cinématographisations » de soi. Il s'agit de la récurrente métaphore de la vie et de la conscience comme film qui se déroule. Nous nous plaçons ici moins sur un plan référentiel que sur un plan schématico-représentationnel. Il serait dommageable de faire l'impasse sur les implications littéraires de cette image très fréquemment employée dans le langage commun et devenue une sorte de cliché, dans la mesure où le texte contemporain la reprend souvent à son compte, sous diverses formes². Il

¹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 102.

² Si le langage courant l'a adoptée et la ressasse à l'envi, on la retrouve également sous la plume des philosophes, comme Vladimir Jankélévitch qui parle de la « lanterne magique des souvenirs » à propos du fonctionnement de la mémoire (*L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1974, p. 253).

nous faut justement nous demander ce que révèle et entraîne cette expression, volontiers utilisée par nos auteurs, au-delà de son caractère quasi lexicalisé.

Si l'on a souvent évoqué le caractère photographique de la mémoire afin d'en souligner la précision et la capacité de saisissement¹, qualifier la mémoire de filmique est tout aussi pertinent car cela permet d'insister sur sa mobilité, ses enchaînements et sa variété « sémiotique ». L'expression du « film de la vie » et ses différentes déclinaisons sont, de fait, les manifestations les plus immédiates de l'influence capitale des logiques représentationnelles du cinéma dans l'appréhension de notre vie. Convoquant *L'Évolution créatrice* de Bergson et ce que le philosophe nomme « le mécanisme cinématographique de la pensée », Jacqueline Nacache décrit les mutations de l'appréhension et de l'aperception du monde engendrées par le septième art :

Le cinéma, en somme, a très tôt fourni un filtre au travers duquel regarder le monde, selon des lois, des rythmes, des perspectives que l'on ignorait ou croyait ignorer avant lui. Les changements d'échelle et de perception créés par la machine cinématographique font exploser les limites.²

Cet ensemble métaphorique repose sur le constat d'une homologie profonde entre le processus filmique et nos existences empiriques. Cette homologie s'appuie, dans un premier temps, sur la question du déroulement : le film de cinéma comme notre vie auraient en partage une structure mobile et continue, à la manière d'un flux. Tout comme, dans des sens propre et figuré, le film se déroule pendant sa projection, notre existence se déroule à la façon d'un flux de conscience qui monte des moments de passé tout en s'inscrivant dans un présent continu. C'est ainsi que Pier Paolo Pasolini a pu parler de la vie comme d'un gigantesque « plan-séquence continu et infini », reprenant en quelque sorte le mythe du « cinéma total » rêvé par André Bazin³. À cela néanmoins s'ajoute l'idée d'une narrativité fondamentale, fût-elle minimale : le déroulement filmique et le déroulement « existentiel » suivent un mouvement globalement linéaire fait d'enchaînements et de successions. D'après le *Dictionnaire culturel de la langue française*, c'est Paul Morand qui, en 1922, a le premier parlé métaphoriquement du « film

¹ Voir, par exemple, ce qu'en dit Philippe Dubois : « [...] toute photo [est] l'exact équivalent visuel du souvenir. Une photo est toujours une image mentale. Ou, pour le dire autrement, notre mémoire n'est faite que de photographies. » (*L'Acte photographique*, op. cit., p. 266).

² Jacqueline Nacache, « Le cinéma imaginaire », in Jacqueline Nacache et Jean-Loup Bourget (dir.), *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma*, Berne, Peter Lang, coll. « Film Cultures », 2012, repris sur le site de l'éditeur Peter Lang, URL : http://www.peterlang.com/download/extract/61913/extract_430671.pdf.

³ André Bazin, « Le mythe du cinéma total », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 19-24. La thèse de Pasolini est énoncée dans « Le cinéma de poésie » (*Cahiers du cinéma*, n° 171, octobre 1965, p. 55) et se trouve reprise dans *L'Expérience hérétique* (Paris, Payot, 1976 pour la traduction française [1972]).

de la semaine » pour désigner rétrospectivement un enchaînement d'événements qui ont constitué au final un ensemble sur lequel l'on revient.

Mais le succès de la métaphore tient également au fait que le film de cinéma est un flux combiné et complexe d'images et de sons qui joue précisément de sa ressemblance partielle avec la perception humaine et qui, de plus, se présente en *coïncidence* avec sa propre perception. Il y a alors une profonde consubstantialité qui s'instaure : le temps du film et le temps de sa vision sont homogènes et, plus largement, ont des structures analogues : Bernard Stiegler note ainsi que « la conscience fonctionne comme un cinéma, ce qui permet au cinéma [...] d'avoir prise sur elle. »¹ Le philosophe et sémiologue fait partie de ceux qui ont insisté sur cette homologie entre notre conscience et le processus cinématographique ; il s'agit pour lui de « *mettre en évidence une structure essentiellement cinématographique de la conscience en général*, comme si elle avait "toujours fait du cinéma sans le savoir". »² En tant qu'objet temporel qui nous fait prendre conscience du déploiement d'une durée, le film de cinéma peut schématiser exemplairement notre propre sentiment de la durée et notre manière concrète d'investir le monde. L'individu serait une sorte de super-caméra qui capterait en permanence son environnement et son interaction avec celui-ci, et qui procéderait à des jeux de montage permanents, comme autant de négociations faites entre l'individu et le réel. C'est pourquoi nous dirons, en suivant Bernard Stiegler, que « la conscience est de part en part cinématographique, si l'on appelle cinématographique en général ce qui procède par *montage d'objets temporels*. »³

Si l'on comprend donc les raisons profondes qui sous-tendent le réseau métaphorique du « film de la vie » et du « film de la conscience », il nous faut réfléchir à sa portée dans les récits qui nous retiennent, eux qui l'emploient régulièrement. Il va de soi que la littérature annexe et adapte les nouvelles techniques qui apparaissent et qui modifient en profondeur nos manières de percevoir et nos représentations. Que dit spécifiquement cette métaphore cinématographique du sujet auquel elle se rapporte ? Il nous semble que l'on peut en dégager deux emplois majeurs. Soit elle désigne la conscience présente d'un individu, dans le moment même de sa saisie, soit – plus massivement – elle est utilisée dans une perspective mémorielle, tournée vers le passé : le film que l'on tourne ou le film que l'on (se) repasse.

¹ Bernard Stiegler, *La Technique et le temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée, 2001, p. 122.

² Bernard Stiegler, « De cinq à sept », *art. cit.*, p. 272.

³ *Ibid.*, p. 284.

1. Conscience cinématographique

Nous nous souvenons des analyses d'Anne Barrère et de Danilo Martuccelli dans *Le Roman comme laboratoire* ; les deux auteurs remarquaient que l'individu contemporain agissait fréquemment comme s'il était filmé, reproduisant des attitudes, des gestes et des réactions dont il a eu connaissance par le cinéma et la télévision. Ils proposaient la notion de « caméras imaginaires » pour désigner cela et démontraient qu'une certaine part de la littérature contemporaine relayait ce phénomène. Ces caméras imaginaires ne sont pas seulement « extérieures » aux individus, à la manière de caméras de vidéosurveillance ; elles peuvent loger dans l'esprit même des sujets. C'est alors la somme des perceptions et du flux de conscience – y compris l'imagination et les fantasmes – qui s'apparente à film qui se tourne et se déroule, dans une quasi simultanéité. Filant la métaphore de la régie cinématographique qui se déploie tout au long de *L'Avenir*, Camille Laurens avance la réflexion suivante :

[...] les images réelles nous appartiennent, tandis que nous n'avons aucune prise sur la réalité que nous imaginons, et que le tournage mental qui double en continu celui qu'effectuent nos yeux laisse en nous des impressions beaucoup plus fortes, car nous sommes des cinéastes autrement plus inventifs que la réalité.¹

Camille Laurens affirme ici que, lorsque nous évoluons dans le monde, nous procédons virtuellement à un double tournage – un double « cinéma direct » : un « film » qui correspond à notre perception sensorielle du réel et un « film » intérieur, procédant de l'imagination, des pulsions, des désirs, etc. Le texte insiste sur le fait que le sujet n'a presque pas d'autorité sur le déroulement de ces deux films, de la même façon qu'un véritable spectateur de cinéma, assis dans la salle, est dans une position globalement passive par rapport au défilement des images. En figurant l'individu comme le spectateur d'un film, l'écrivaine souligne sa position problématique : c'est en effet pour Camille Laurens une manière de métaphoriser, par le biais de l'art cinématographique, la destitution moderne du sujet, qui n'est plus cette conscience unifiée et maîtresse d'elle-même : nous sommes des cinéastes paradoxaux qui ne maîtrisons pas les images que nous créons. La métaphore indique que le sujet est sans cesse débordé, à la fois par la réalité et par les produits de son imagination ; s'il est source et foyer de ses perceptions et de ses

¹ Camille Laurens, *L'Avenir*, *op. cit.*, p. 65.

constructions mentales, il n'en contrôle pas pour autant le fonctionnement ni le déploiement.

Plus largement, nous pouvons nous demander ce qu'apporte sur ce point l'emploi des schèmes filmiques dans le récit contemporain. Prolongeant dans le langage son élément diégétique principal (le tournage d'un film), *L'Avenir* est un roman qui travaille ces schèmes en ce sens, sous toutes leurs facettes. La disparition d'un personnage est souvent décrite comme une « sortie de champ » : « Elle voit aussi que Jacques n'est plus dans le champ – il a disparu, elle ne le situe plus. », « [...] je m'arrangeais aussi pour glisser peu à peu vers le mur gauche, pour sortir du champ avec lui [...]. »¹ Ailleurs, Laurence achève le récit de son premier contact avec Jacques sur l'éloquente expression : « La scène était finie. »² Ensuite, c'est le personnage de Camille, dévorée par la jalousie, qui saisit un rapprochement physique entre Jacques et la narratrice sous la forme d'un arrêt sur image : « [...] mais non, elle a bien vu, l'image est fixe : Jacques a posé sa main sur celle de la journaliste [...]. »³ Dans ce moment dramatique, la conscience de Camille construit une aperception subjective du temps, bien éloignée du temps pur et objectif de l'horloge : « Le plan suivant a lieu dans un ralenti inversement proportionnel aux battements du cœur de Camille. »⁴ Le cinéma a, dès ses débuts, expérimenté les phénomènes de distorsion temporelle qu'il pouvait créer par la modification du nombre d'images captées/projetées par seconde : images en vitesse accélérée, ralentis, etc. Il a ainsi contribué à une figuration élastique du temps. Camille Laurens utilise cette malléabilité temporelle propre au cinéma pour refléter l'état de conscience de son personnage, qui distend la scène quasi traumatique à laquelle elle assiste. La narration littéraire renvoie donc à la plasticité du *medium* cinématographique pour décrire la spécificité de cette impression. Dans la présentation de son roman *Merle*, Anne-Marie Garat écrit, au sujet de son personnage éponyme, monteuse de son état : « Elle coupe et colle des séquences pour parvenir à un montage ordonné des images : elle aimerait bien que sa vie soit de même, qu'elle ait un sens : une ligne générale [...]. Mais la vie n'est que faux raccords, collisions d'histoires disparates sur les écrans nocturnes de sa table de montage. »⁵ La littérature a montré, depuis Proust au moins, que la conscience individuelle n'est pas une machinerie au mouvement régulier, mécanique et immuable. Sa « cinématographisation » vient rappeler

¹ *Ibid.*, respectivement p. 65 et p. 115.

² *Ibid.*, p. 122.

³ *Ibid.*, p. 136.

⁴ *Ibid.*, p. 137.

⁵ Anne-Marie Garat, *Merle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999 [1996], quatrième de couverture.

cette évidence, en insistant plus particulièrement sur les anomalies et les bizarreries qu'elle peut subir, les montages aberrants et les coupes franches qui l'affectent. Dans le même ordre d'idée, Patrick Deville évoque, au sujet de la conscience des sujets modernes, un « film amateur qui saute », voulant par là désigner une vie « stochastique et saccadée »¹.

Dans tous les cas, le réel qui se déploie est vécu comme la projection d'un film, de laquelle ressort principalement les anomalies ou les manques. En effet, à la différence d'une perception complète des choses, rappelons que l'image cinématographique est une vue doublement partielle : dans l'espace (elle est cadrée) comme dans le temps (elle est montée et rythmée). Présenter la perception et la conscience d'un sujet sous les aspects d'une telle image revient à mettre l'accent sur la dimension parcellaire de nos existences contemporaines : des choses nous échappent, d'autres s'imposent sans que nous le voulons. Ce sont les paradoxes ou les limites intrinsèques de l'outil cinématographique qui semblent intéresser les écrivains dans leur travail littéraire de métaphorisation de l'être-au-monde contemporain.

2. La mémoire en images

Gloire était cependant repartie dans la voiture de Lagrange, sur la route elle soliloquait. Les phares de l'Opel perforaient coniquement la nuit tombée, projetant le film de la journée sur le double rideau de peupliers.²

La mémoire a partie liée avec l'image : non seulement l'on se souvient d'images, mais surtout l'on se souvient par le biais d'images ; ces dernières sont ce par quoi l'on se figure et l'on convoque les moments, situations, objets et êtres qui ne sont plus présents, car « très souvent, l'image mémorielle acquiert une précision photographique [...] »³. Dans son travail de découplage de l'imagination-fiction et de la mémoire, Paul Ricœur insistait sur la configuration du souvenir comme image :

La présence en laquelle semble consister la représentation du passé paraît bien être celle d'une image. On dit indistinctement qu'on se représente un événement passé ou qu'on en a une image, laquelle peut être quasi visuelle ou auditive. Par-delà le langage ordinaire, une longue tradition philosophique, qui conjoint de façon surprenante l'influence de l'empirisme de langue anglaise et le grand rationalisme de facture cartésienne, fait de la mémoire une province de l'imagination [...]. Il semble bien que le retour du souvenir ne puisse se faire que sur le mode du devenir-image.⁴

¹ « Entretien », in *Patrick Deville*, Poitiers, Office du Livre de Poitou-Charentes, 1991, p. 28.

² Jean Echenoz, *Les Grandes blondes*, *op. cit.*, p. 230.

³ Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte*, *op. cit.*, p. 111.

⁴ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2003 [2000], p. 5-7. Le philosophe revient sur cette idée dans la première partie de son essai : « Or, si le souvenir est une image en ce

Il n'est donc pas surprenant que la métaphore de la conscience individuelle comme film soit utilisée majoritairement selon une perspective mémorielle : le « film de la vie » est alors une sorte de rétrospection mentale par laquelle l'individu visionne un montage de moments qu'il a vécus. Se remémorer revient alors à « lancer la projection lumineuse d'une vieille machine de cinéma »¹ ainsi que l'écrit Alain Fleischer. Les souvenirs se présentent comme une succession d'images filmiques qui font retour dans la conscience de l'individu. Ce dernier assiste donc à une sorte de séance privée au cours de laquelle il s'observe, selon une logique de dédoublement et distanciation – dans lequel le « vécu » se superpose au « perçu »². La métaphore est révélatrice dans la mesure où elle démontre l'emprise du cinéma dans nos représentations ; le septième art est venu schématiser exemplairement nos modalités du ressouvenir : le passé personnel d'un sujet se configure à la manière d'un film qui défile, puisqu'il est moins archive objective et stable que « fait en mouvement » qui « vient nous frapper »³.

La littérature contemporaine use régulièrement de ce schème représentationnel car il fait du passé un objet duel, partagé entre factualité et ressaisie subjective : le « film de la vie » met en effet à distance tout en obéissant à un montage spécifique – que l'individu élabore autant qu'il subit. De fait, le récit littéraire emploie cette métaphore pour sa plasticité et pour ce qu'elle semble dire du sujet contemporain : en quête mémorielle, celui-ci considère son passé moins comme une continuité exhaustive entièrement connaissable que comme une juxtaposition et une articulation de moments – c'est-à-dire comme un montage dont il n'est que partiellement le maître. Le film mental est une remémoration personnelle, pour partie choisie, pour partie subie, balançant entre monstration, révélation, illusion et frustration⁴. Dominique Rabaté a relevé et analysé des exemples de ce type dans la vaste entreprise autobiographique de Jacques Borel, dès les années 1970 ; dans l'incipit du *Retour*, l'écrivain parle de ses souvenirs comme d'« images » constituant un « film incohérent, ralenti ou précipité, qui se déchire, qui s'interrompt », et poursuit la métaphore

sens, il comporte une dimension positionnelle qui le rapproche de ce point de vue de la perception. » (*Ibid.*, p. 58).

¹ Alain Fleischer, *Les Trapézistes et le rat*, *op. cit.*, p. 378.

² *Ibid.*, p. 378.

³ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 103.

⁴ Cela rejoint les analyses de Marina Salles sur Le Clézio, chez qui il arrive que « [...] la séance de cinéma résume la vie de chaque homme dans sa brièveté, son intensité, sa finitude [...] ». Par opposition à cela, elle relève dans *L'Extase matérielle* un passage où se dessine le rêve d'un cinéma permanent, dans lequel le film recommencerait automatiquement après le mot FIN – manière de souligner métaphoriquement le désir d'éternité qui peut nous habiter (*Le Clézio, notre contemporain*, *op. cit.*, p. 159).

quelques pages plus loin avec l'expression « Vieux film lacéré, déchiré »¹. Le critique commente alors : « Dérouler autour des images centrales et récurrentes le film de sa vie, voici la tâche de l'autobiographie. Rêver d'une continuité parfaite, tout en sachant que le vide s'infiltré, que les blancs perdurent. »² Les textes contemporains semblent systématiser cette position poétique : l'écriture de la mémoire par le biais de l'image filmique vient précisément témoigner de la difficulté du travail de réminiscence, de ses heurts, de ses obstacles et de ce qui lui « fait écran ». Par le biais de cette métaphore, le souvenir devient ainsi « souvenir-écran », pour reprendre une célèbre expression freudienne, dans le double sens du terme d'« écran », dévoilement et occultation partiels : « On y projette le monde, il en modifie la perception. En retour le monde se lit comme un tableau, et l'esthétique modifie l'esthésique [...]. »³ Nous nous rappelons que le recueil de textes sur le cinéma de Claude Ollier est précisément intitulé *Souvenirs écran*. Plus près de nous, dans cette longue recomposition mémorielle qu'est *Légendes*, Martin Winckler n'hésite pas non plus à revenir sur le double sens de l'expression, en filant le schème cinématographique : « Rêves et souvenirs sont toujours des trompe-l'œil : nés dans une chambre noire, ils se projettent hors de soi, ils montrent et ils cachent – ne parle-t-on pas, en psychanalyse, de souvenirs-écran ? »⁴ La métaphore du « film du souvenir », telle que l'emploie le récit contemporain, insiste sur les dysfonctionnements de la mémoire. Elle figure le besoin irrépressible de rétrospection chez le sujet, tout en soulignant les lacunes et les illusions, comme le montre cet extrait ironique de *Romance* de Camille Laurens : « Que garder de l'amour alors [...] ? Rien que des images, à peine des sons [...], quelques paroles et des milliers d'images, mouvements, mimiques, gestes qu'un flou croissant fait trembler aux gros yeux myopes de la mémoire sur l'écran brouillé par l'oubli. Lise a reniflé. »⁵ En proie au mal d'amour, Lise ne voit dans ses souvenirs qu'un film incohérent et confus, qui ne parvient pas à donner à son passé une « netteté » qui en permettrait l'intelligibilité.

Grand utilisateur de ce type de schèmes représentationnels dans son œuvre écrite, Alain Fleischer en a proposé une version « littéralisée » dans *Courts-circuits*, dans lequel un personnage nommé Rodanski se rend sur les rives des Chutes du Niagara avec une caméra vidéo afin, semble-t-il, de filmer sa rencontre avec une femme, croisée dans le

¹ Ces extraits sont cités par Dominique Rabaté (*Le Chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2006, p. 141-142). *Le Retour* de Jacques Borel a été publié chez Gallimard en 1970.

² *Ibid.*, p. 141.

³ Liliane Louvel, *Texte/Image, op. cit.*, p. 207.

⁴ Martin Winckler, *Légendes, op. cit.*, p. 18.

⁵ Camille Laurens, *Romance, op. cit.*, p. 46-47.

même lieu un an auparavant, et à laquelle il a donné rendez-vous une année plus tard, jour pour jour. Nous le voyons donc l'œil rivé à l'objectif de sa caméra, filmant dans une sorte de plan-séquence absolument continu les paysages, la rivière, sa chambre d'hôtel, etc. Mais le narrateur nous apprend *in fine* que, en réalité, Rodanski n'est pas en train de filmer, mais de visionner dans l'ocilleton de son appareil les images qu'il a tournées l'année précédente, « à la recherche de cette jeune femme dans les différents sites possibles du rendez-vous, et n'y trouvant, dans son viseur, que des images anciennes, périmées. »¹ La caméra devient alors un « rétroviseur »² ; les images qu'elle diffuse lui tiennent lieu de mémoire et vont même jusqu'à se substituer au présent actuellement vécu par le personnage : il « regard[e] le présent dans la lumière des images du passé »³. La mémoire de Rodanski n'est littéralement plus qu'un film, qu'il répète en boucle et qu'il superpose à sa perception directe, et ce jusqu'à manquer l'essentiel de la présence : trop captivé par le visionnage du film, « désormais perdu dans ses images »⁴, il ne voit pas que la femme de son souvenir passe réellement, à nouveau, à ses côtés.

Il n'en demeure pas moins que, dans la majorité des cas, le « film de la mémoire » est avant tout une métaphore prise pour sa richesse signifiante et pour sa capacité à exprimer les mouvements de l'anamnèse individuelle. En effet, le souvenir figuré selon une logique cinématographique implique une certaine conception de la mémoire : sujette aux apparitions et aux disparitions, comme l'image sur l'écran, relevant d'un montage qui donne sa part à l'oubli. Nous pensons par exemple, à nouveau, aux *Années* d'Annie Ernaux, qui s'ouvre sur la phrase suivante déjà citée : « Toutes les images disparaîtront. »⁵ Le terme d'« images » employé ici, au seuil d'un livre qui déroule le fil de soixante années d'une vie, n'est pas à comprendre dans son sens strict d'artefact iconique ; bien que, parmi ces « images », il y ait bon nombre d'images photographiques, filmiques ou télévisuelles, il s'agit avant tout de désigner les souvenirs en général, configurés comme des micro-narrations ou des micro-descriptions. L'expression « elle voit »⁶ apparaît à plusieurs reprises pour amorcer des séries rétrospectives ; l'utilisation du présent de l'indicatif correspond à l'actualisation des souvenirs passés. Ces flashes mémoriels sont montés et articulés selon une chronologie qui n'exclut pas la fragmentation :

¹ Alain Fleischer, *Courts-circuits*, *op. cit.*, p. 205.

² *Ibid.*, p. 206.

³ *Ibid.*, p. 205.

⁴ *Ibid.*, p. 207.

⁵ Annie Ernaux, *Les Années*, *op. cit.*, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 68.

[...] les images réelles ou imaginaires, celles qui suivent jusque dans le sommeil

les images d'un moment baignées d'une lumière qui n'appartient qu'à elles

Elles s'évanouiront toutes d'un seul coup comme l'ont fait les millions d'images qui étaient derrière les fronts des grands-parents morts il y a un demi-siècle, des parents morts aussi. [...] Et l'on sera un jour dans le souvenir de nos enfants au milieu de petits-enfants et de gens qui ne sont pas encore nés. Comme le désir sexuel, la mémoire ne s'arrête jamais. Elle apparie les morts aux vivants, les êtres réels aux imaginaires, le rêve à l'histoire.¹

Il nous semble que c'est le double modèle des instantanés photographiques et du cinéma qui, alternativement, sous-tend en partie cette structure narrative en éclats : il est tantôt question d'images fixes qui surgissent, tantôt de brèves scènes ou épisodes, affichant une narrativité minimale. Dans l'exemple ci-dessus, en l'occurrence, l'étonnante métaphore spatiale et organique – les images « derrière les fronts » – nous paraît renvoyer à une sorte de projection intime, le front devenant un écran sur lequel sont diffusés les objets de notre mémoire. Le schème cinématographique est confirmé à quelques reprises au cours du récit :

Dans la pauvreté de mémoire nécessaire à seize ans pour agir et exister, elle voit son enfance comme une espèce de film muet en couleurs, où surgissent et se mêlent des images de tanks et de décombres, de vieilles gens disparus, de compliment écrit et décoré pour la fête des mères, les albums de Bécassine, la retraite de communion et des jeux de balle au mur.²

Le schème cinématographique n'a rien d'un simple artifice métaphorique ; il est proposé avec prudence et modalisation, pour décrire une mémoire qui tente de ressaisir les fragments épars qui se juxtaposent sans cohérence particulière, alternant le minuscule, l'intime et l'historique. Annie Ernaux a déjà fait appel à ce modèle dans des textes antérieurs, comme par exemple dans *La Vie extérieure* :

Souvenirs en noir et blanc de l'enfance, de toutes les années, jusqu'en 1968. Souvenirs en couleurs, ensuite. Est-ce que la mémoire n'a pas suivi le passage du cinéma et de la télévision du noir et blanc à la couleur ?³

L'écrivaine s'interroge frontalement sur l'influence des techniques de l'image sur nos représentations les plus intimes. Mais, au-delà, la partition entre le noir et blanc et la couleur renvoie à une césure symbolique, autant individuelle que collective, entre l'ancien monde – associé chez Ernaux à son enfance à Yvetot – et un monde moderne qui se libère des préjugés et des mœurs corsetés, pour éprouver une liberté politique, intellectuelle et corporelle. Le modèle du cinéma vient figurer, avec une grande économie de moyens, le sens que, dans sa remémoration, une conscience individuelle peut donner *a posteriori* à un trajet vécu. Néanmoins, nous ne devons pas perdre de vue que la toute première phrase des

¹ *Ibid.*, p. 14-15.

² *Ibid.*, p. 67.

³ Annie Ernaux, *La Vie extérieure. 1993-1999*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [2000], p. 105.

Années souligne dans le même temps le caractère problématique de la mémoire contemporaine, à savoir la disparition inéluctable de ces instants discrets qui n'ont pas forcément la résonance d'un fait historique. Mais il faut être plus précis : ce sont justement les « images » qui « disparaîtront » ; cela signifie que le modèle cinématographique est employé pour sa faillibilité même – toute image filmique, prise dans le flux d'un déroulement général, disparaissant aussitôt qu'elle est vue. Par conséquent, c'est le texte écrit qui cherche à contrecarrer la perte programmée des images mémorielles héritées d'une vie entière – qui cherche à les « sauver » pour reprendre le mot de la narratrice :

Alors, le livre à faire représentait un instrument de lutte. [...] elle n'a pas abandonné cette ambition mais plus que tout, maintenant, elle voudrait saisir la lumière qui baigne des visages désormais invisibles, des nappes chargées de nourriture évanouies [...]. Sauver [...].

Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais.¹

Nous sommes tentés de lire *Les Années* comme le lieu d'un conflit entre deux formes de mémoire : une mémoire modélisée par le déroulement cinématographique, intense mais condamnée à l'oubli (les « visages » deviennent peu à peu « invisibles »), et une mémoire textuelle qui veut retenir et inscrire durablement, là où le schème du défilement repose en soi sur la fuite et la labilité. Sans qu'il y ait pour autant une croyance et une confiance absolues dans les mots², ceux-ci paraissent mieux à même d'échapper à ce mouvement global d'évanouissement. Dans *Les Années*, modèle cinématographique et modèle scriptural entrent en tension sur la question précise de l'inscription et de la rétention du passé, ainsi que celle de la stabilité de ses signes.

D'autres textes récents ont pareillement recours à la métaphore du « film de la mémoire » sous un angle critique, en insistant sur les dysfonctionnements du montage mémoriel. Nous pensons par exemple à un extrait de *L'Incident* de Christian Gailly ; il s'agit du moment où deux policiers viennent informer Georges de la plainte que Marguerite Muir a adressée contre lui, tout en lui rappelant implicitement ses mystérieux ennuis judiciaires passés. C'est pour Georges un moment très pénible ; il semble à cette occasion voir ressurgir et revivre une partie de ses douleurs :

Il se mit à chouiner vaguement. Juste les yeux. Comme ça. Sans bouger. Bouche pincée. La mâchoire inférieure serrant la supérieure à des milliers de kilos par centimètre carré. Puis, après cette sorte de silence qui paraît infini tant il semble devoir supporter le déroulement

¹ Annie Ernaux, *Les Années*, op. cit., p. 241-242.

² « S'annuleront subitement les milliers de mots qui ont servi à nommer les choses, les visages des gens, les actes et les sentiments, ordonné le monde, fait battre le cœur et mouiller le sexe. » (*Ibid.*, p. 15).

interminable d'une file d'images très mal dans le cadre, mal composées, le style mal vues, mal vécues, une belle suite de ratages : Je ne lui voulais pas de mal, dit-il.¹

Bien que la remémoration elle-même reste du domaine de l'ellipse, le visage de Georges devient une sorte d'écran à travers lequel filtre le film de son passé. Or ce film mental reçoit une caractérisation négative qui ne souffre pas d'ambiguïté : l'anaphore de l'adverbe « mal » insiste sur son aspect défectueux, synonyme d'une vie d'échecs au cours de laquelle Georges n'a jamais vraiment connu le bonheur – ce dont le parallélisme « mal vues, mal vécues » vient témoigner en associant deux moments, celui du vécu effectif des événements et celui de leur remémoration/rétroprojection, tous deux également pénibles. La métaphore du film de la vie est remotivée par un double développement technique (la nature des images de ce film) et axiologique (l'ensemble constituant un « ratag[e] »). Les plans mal cadrés des souvenirs correspondent à un vécu lui-même décevant ; le visionnage intime fonctionne chez Georges comme la prise de conscience de son inadéquation au monde. Le montage qui s'impose à lui vient douloureusement synthétiser sa trajectoire à travers le prisme de l'échec et de la désillusion.

Le fait de se repasser le film de sa vie prend souvent place à des moments-clefs du récit, qui déclenchent la nécessité de procéder à des bilans, notamment à l'occasion de moments menaçants, lorsque le sujet est acculé à une situation dangereuse, voire dans l'imminence de la mort². Cela se vérifie pour Georges dans *L'Incident*, puisque la remémoration a lieu à l'occasion de la visite de policiers qui viennent le mettre en garde et qui lui rappellent l'épée de Damoclès placée au-dessus de sa tête. C'est également le cas, dans un autre registre, parodique et désabusé, pour Pexoto, le protagoniste des *Atomiques* d'Éric Laurent. Tenu en joue au bord d'une falaise, sur l'île d'Ouessant, avec une mer déchaînée à ses pieds, Pexoto voit malgré lui se dérouler le film de sa vie. Ce dernier est présenté ironiquement comme une sorte de lieu commun propre à toute scène de « derniers instants » :

Pexoto perçut nettement le déblocage de la sécurité de l'arme. C'est, dit-on, l'instant où l'on voit défiler sa vie ; la qualité de l'image n'est pas très bonne, on oscille entre la soirée diaporama (genre retour de vacances) et le film familial (mariage d'une cousine). Un écran poussiéreux s'éclaire d'une dizaine de visages dont les premiers sont si anciens qu'ils nous sont inconnus – on en viendrait presque à se demander si ça n'est pas une autre vie qui défile, s'il n'y a pas eu inversion de bobine avec quelqu'un qui casse sa pipe en même

¹ Christian Gailly, *L'Incident*, *op. cit.*, p. 138.

² Il en va de même lorsque c'est le cinéma lui-même qui traite le flash mémoriel comme un *flash-back* ; l'exemple le plus célèbre est celui des *Choses de la vie* de Claude Sautet, dans lequel le ressouvenir a lieu pendant l'accident de voiture dont est victime le personnage joué par Michel Piccoli. Le film joue sur le contraste des temporalités : la longue remémoration s'inscrivant dans le moment très court de l'accident, suivant le principe d'une distension temporelle.

temps que nous, de l'autre côté de la planète –, une quinzaine de faits marquants, une obsession majeure qui, en une fraction de seconde, foule au sol vingt ans d'analyse, deux ou trois idées directrices, puis plus rien, on n'aura donc vécu que pour cela ?¹

De la même façon que chez Gailly, Laurent s'approprie ce motif stéréotypé en le remotivant par un jeu sur sa littéralité : le « film de la vie » se signale par ses défauts techniques et son peu d'éclat artistique ; il est incohérent et en partie incompréhensible. Comme pour la plupart des éléments diégétiques du roman, le traitement de la métaphore est marqué par la dérision ; sa brièveté et sa paradoxale impersonnalité révèlent, rétrospectivement, la vacuité de l'existence de Pexoto – vacuité d'autant plus étonnante qu'elle est pourtant le fait d'un agent secret à la vie tumultueuse. Le visionnage intime aboutit donc à une douloureuse prise de conscience : celle d'un passé rongé par l'oubli, dont il ne reste que des bribes indifférentes et interchangeable. Le narrateur du *Monde à peu près* de Jean Rouaud souhaiterait avoir, à son tour, ce type d'expérience au moment même où son vélomoteur verse piteusement dans un fossé humide : « J'ai attendu jusqu'au moment de reprendre contact avec la terre que mon cerveau profite de cette envolée pour me diffuser en accéléré le film de ma vie, un florilège de ses moments-clés »². Mais, comble de la déchéance, ce souhait reste lettre morte et le héros ne peut que constater « ce vol blanc dans la nuit, ce trait d'amnésie »³. Nous y voyons la preuve que ce fameux « film de la vie » qui défile au moment où l'on frôle la mort est devenu un véritable *topos*, souvent investi d'une grande charge dramaturgique et romanesque – comme dans *Les Choses de la vie* de Sautet. Mais dans ce roman où le protagoniste accumule les déceptions et les humiliations, il est logique que cette nouvelle faveur lui soit refusée : par un trait d'ironie désabusée – repérable par la dimension héroïcomique du passage –, l'écran intérieur demeure désespérément blanc et il ne reste plus au narrateur qu'à chuter prosaïquement dans le fossé boueux, sans le moindre sursaut de sa mémoire.

Un danger de mort, cette fois bien réel, plane au-dessus de Breughel dans les premières pages du *Port intérieur* d'Antoine Volodine et entraîne le déclenchement de sa mémoire. Néanmoins, cette dernière, pour douloureuse et fragmentaire qu'elle soit, apparaît moins impersonnelle que celle de l'agent secret des *Atomiques* et plus consistante que celle du narrateur du *Monde à peu près*. Alors qu'il se trouve dans son taudis à Macau, le personnage est brusquement mis en joue par un tueur, Kotter, qui commence à l'interroger brutalement. C'est dans ce moment précis que surgit la remémoration,

¹ Éric Laurent, *Les Atomiques*, op. cit., p. 197-198.

² Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, op. cit., p. 251.

³ *Ibid.*, p. 252.

modélisée par le schème cinématographique : « La sueur sur ces flancs devint froide, et. Déjà il commençait à hoqueter des pensées ultimes. »¹ Le défilé cinématographique mémoriel se présente comme l'équivalent intime et imagé des *ultima verba*, prononcés avant la mort. La projection mentale qui suit se présente sous un ordre chronologique :

Sous son crâne scintillaient maintenant des courts métrages [sic], des petits films hâtifs et muets. Les photographies se succédaient, en superposition constante. À la vitesse de la lumière défilèrent les bonheurs de son enfance, plusieurs chiens, des chats, des adultes, des marionnettes, de vastes et somptueux pugilats avec son petit frère, la couleur résineuse des cadeaux sous le sapin de Noël, et, aussitôt après, car le temps pressait, il sauta quarante ans et un mariage pour aborder la période la plus récente de son existence, au cours de laquelle il avait aimé Gloria Vancouver.

Maintenant, sur cet écran surchargé, Gloria apparaissait.²

Le film mémoriel manifeste une variété de rythmes dans son montage, qui correspond aux degrés d'intérêt portés à chaque événement. L'enfance heureuse est ainsi évoquée à travers un maelström kaléidoscopique, sans véritable hiérarchie dans les images qui surgissent (les « adultes » étant cernés par les animaux et les « marionnettes », comme si les uns n'avaient pas plus d'importance que les autres), alors que les quarante années suivantes sont effacées. La rapidité de l'ensemble conduit à une impression d'abstraction et de généralisation (aucun prénom, aucune allusion précise aux père et mère, aucun lieu défini). La mémoire se projette en surimpressionnant les moments, jusqu'à l'arrivée du personnage de Gloria, qui surgit majestueusement, en accord avec les connotations religieuses et mystiques de son prénom. Le film mental ralentit brusquement et passe d'un montage confus à la projection d'une succession de scènes plus précises, plus complètes et plus logiquement ordonnées :

Il la revoyait sur une plage de Méditerranée, s'approchant de lui pour le séduire, conformément aux ordres qu'on lui avait donnés, puis le lendemain de leur première nuit, sur la même plage, elle s'enduisait d'ambre solaire et elle lui parlait, et, sans transition [...] elle se trouvait déjà avec lui à l'autre bout du monde, devant le vert bouleversant du port de Hong Kong, et il se taisaient tous deux, bouleversés [...], et il la revoyait plus tard dans une ambiance d'aéroport, Manille, peut-être, ou Taipei, ou Bangkok, et elle tendait nonchalamment ses faux papiers portugais à une fonctionnaire de la frontière, et plus tard encore il assistait à la séquence finale et il y jouait un rôle de figurant, au second plan, c'était en Corée, un après-midi de printemps en Corée, elle était séparée de lui par une centaine de mètres et il l'observait de loin, dans la foule, sans se mettre à courir vers elle, il la fixait, l'esprit vide, et elle était allongée sur l'asphalte d'une avenue centrale de Séoul, comme endormie au milieu de la circulation, entourée de Coréens et de sang. Entourée de sang.³

La vie avec Gloria est résumée dans ses moments les plus décisifs, l'ensemble dessinant une trajectoire globale : la rencontre, la fuite à deux, la mort de Gloria. Le film

¹ Antoine Volodine, *Le Port intérieur*, op. cit., p. 24.

² *Ibid.*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 24-25.

rétroprojeté fait varier les ambiances et les tonalités à la manière d'un véritable film de cinéma : la rencontre est présentée comme un moment solaire, qui n'est pas loin des clichés romantiques et érotiques (la plage, le corps enduit de crème) ; suit une sorte de film d'espionnage cosmopolite (avec ses lieux exotiques, ses décors d'aéroport, ses fausses identités, etc.) puis la scène finale, terrifiante, où Breughel se voit lui-même, dans une double distance (dans la scène même et par rapport à sa remémoration), comme un « figurant » impuissant. À travers le travail sur les rythmes du montage mental de Breughel, le lecteur saisit la logique psychique du personnage, à savoir sa fixation sur la femme aimée et disparue. Le schème cinématographique figure le travail de sélection de la mémoire, tantôt arbitraire (les images de l'enfance), tantôt affective (la focalisation sur Gloria). Il démontre le mécanisme d'une mémoire qui s'attarde sur ce qu'elle ressasse et qu'elle veut retenir à tout prix, ce que le texte exprime par la suite : « Cette dernière scène s'incrusta en lui avec une telle intensité qu'elle annula Kotter, la chaise, le pistolet en matière synthétique. Il flottait entre néant et amour, désincarné, hors de toute durée, transpirant à peine. »¹ Le film mémoriel annule la réalité empirique dans laquelle il s'est déclenché ; Breughel devient le spectateur fasciné de sa mémoire, oubliant son propre corps et substituant à son présent la présentification du souvenir – à la manière d'un spectateur de cinéma particulièrement captivé par le film qui oublie la distance qui le sépare de l'écran. Cette déprise et cette fixation conduisent à la répétition de la scène amoureuse initiale, projetée une seconde fois : « Gloria s'enduisait le ventre d'ambre solaire, les jambes, et il lui parlait. Le souvenir était privé de son, rien n'était restitué de cette conversation. On devait se contenter du paysage, des circonstances. Peut-être, comme souvent dès les premiers jours, se racontaient-ils des rêves. »² L'absence de son peut être interprétée de deux façons, qui ne sont pas contradictoires : il y a sans doute, d'une part, un processus de mythification de ce moment rappelé, qu'il s'agit d'essentialiser et de magnifier, en excluant la trivialité d'une conversation ; mais, il est possible que ce soit l'oubli qui commence à faire son œuvre, ne retenant que quelques traits saillants du passé et ne pouvant pas, malgré tout, revivifier ni incarner pleinement ce dernier – puisque « la mémoire ne nous donne pas de revivre le vécu dans sa vérité sensible et sa réalité charnelle »³. Dans *Songes de Mevlido*, la mémoire du protagoniste est, elle aussi, problématique : Mevlido ne parvient pas toujours à séparer ses souvenirs réels de ses

¹ *Ibid.*, p. 25.

² *Ibid.*, p. 25-26.

³ Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, *op. cit.*, p. 253.

songes et autres reconstitutions oniriques¹ ; il peine à dégager sens et continuité dans son travail de remémoration. Or c'est à nouveau le schème métaphorique filmique qui permet de figurer ce mécanisme mental peu lisible, comme le montre le passage suivant, lorsque surgit de façon incontrôlée et imprévue une image dont la nature (rêve, souvenir ?) lui échappe :

[...] Mevlido sentit qu'un rêve remontait vers la surface de sa mémoire. Quelque chose bougeait, venu des vases profondes, avec des dialogues, des décors, des épisodes, toute une histoire dont il eut immédiatement l'intuition qu'elle pouvait avoir pour lui une importance fondamentale. Le film onirique se rapprocha, mais, comme fréquemment cela arrive, il se déchira au dernier moment et se bloqua sur une unique vision qui ne révélait ni un avant, ni un après. Une femme nue, à l'intérieur d'un camion de l'armée, était sur le point de mourir. Le contexte manquait. De la trame du songe, de ses rebonds dramatiques, il ne restait rien.²

C'est bien le modèle cinématographique qui formalise cette mystérieuse remontée psychique ; néanmoins, on s'aperçoit que le « film onirique » est profondément lacunaire : de lui ne subsiste qu'une image en mouvement, mais déconnectée de toute inscription dans une linéarité narrative qui en expliquerait les enjeux et la signification. Si cette femme mourante rappelle l'une des figures du roman (Verena Becker, l'ancienne compagne de Mevlido, morte depuis des années), elle ne s'identifie pas strictement à elle. Le schème filmique est convoqué parce qu'il peut apparaître comme défectueux, et cela pour souligner davantage les failles de cette remémoration pour partie onirique : alors qu'on attendrait une certaine continuité, un déroulement, la focalisation sur un « plan » unique ne fait que mieux sentir cette absence de sens global – l'intensité de la vision l'emporte sur toute forme d'intellection. La mémoire et le psychisme construisent des images formalisées par le cinéma, mais celles-ci, précisément, dysfonctionnent. Dans un univers fictionnel où règnent l'amnésie des survivants comme la volonté politique d'effacement du passé, Volodine met l'accent sur la fragile mais tenace dimension visuelle du souvenir, qui tend vers la présentification sans l'atteindre. Le film mémoriel est cette bobine mentale trouée et parcellaire à laquelle tentent de s'accrocher les personnages. Nous retrouvons la même idée dans *Les Angles morts* d'Alain Fleischer. Au cours de l'une de ses longues prises de parole, le personnage de Jakub considère que ses camarades et lui-même sont des survivants de la destruction des Juifs d'Europe, et à ce titre porteur d'une mémoire que les générations suivantes ne peuvent posséder. De façon surprenante, il se métaphorise alors en projecteur de cinéma :

¹ « Il se concentre. Deplane n'est plus qu'une tache brouillée parmi d'autres archives confuses, dans le capharnaüm où il remise en vrac vrais et faux souvenirs, images de films, élucubrations post-exotiques ou bribes de songes ou de vies antérieures. » (Antoine Volodine, *Songes de Mevlido*, op. cit., p. 50).

²*Ibid.*, p. 278.

Des images sont encore là, au fond de nos yeux qui regardent ce qui n'est plus. [...] Nous sommes donc les derniers à pouvoir reconvoquer les êtres et les choses et, tant que nous sommes là, tout existe encore, nous pouvons projeter sur les surfaces encore debout les images d'un film déroulé dans notre mémoire et traversé par une lumière qui n'est autre que celle de notre regard, projeté par nos yeux.¹

Le film mémoriel du sujet se projette littéralement sur un lieu et un temps qui ont *a priori* gommé leur passé. Cette projection fantasmatique redonne une épaisseur temporelle à un présent qui n'était plus, jusqu'alors, que pure surface. L'individu qui porte encore une mémoire parvient donc à ranimer, par surimpression, ce qui avait, semble-t-il, disparu. Il apparaît que, face aux puissances de l'oubli, le sujet cherche à sélectionner et recomposer son passé ; ce travail s'apparente métaphoriquement à une mise en scène, un montage, voire une projection. Loin d'être une donnée objective et organisée *sui generis*, la mémoire est souvent présentée comme un ensemble de rushes dans lesquels il s'agit de prélever et de trier.

Bien que le contexte ne soit pas du tout le même que chez Volodine et Fleischer, car sans dimension politique et historique, nous trouvons un exemple structurellement similaire dans *Ingrid Caven*, lorsque le personnage éponyme se remémore la venue de l'écrivain allemand Enzensberger – l'un de ses futurs paroliers ; elle devient alors la cinéaste de sa propre mémoire :

« Bonjour ! » Il lui présentait un petit bouquet de fleurs des champs et semblait s'en amuser, un peu sur la réserve quand même. C'était Hans-Magnus Enzensberger. Et aujourd'hui, un dimanche de novembre, allongée sur le divan, rideaux demi-tirés, tandis qu'elle visionne dans sa tête un bout du film de sa vie, c'est sur cette image qu'elle s'arrête. Elle la recadre en gros plan : son visage, l'œil étincelant de quelqu'un qui habite la maison des mots et y fait souvent le ménage, ça vous donne une fraîcheur, un air comme neuf. Elle plaque un son dessus, les mots d'une interview, ce qu'il avait dit une autre fois : « C'était juste une voix, celle-là et pas une autre, ça m'a donné envie de lui écrire des chansons... » Autre gros plan sur les fleurs du bouquet : anémones, pâquerettes, myosotis, quelques bleuets – Stop. Ça suffit. Hier c'est hier.²

L'actrice et chanteuse traite le souvenir de sa rencontre avec Enzensberger non de façon strictement réaliste, mais suivant un jeu de montage et de mixage qui en synthétise les étapes. La mémoire, traitée comme un film, devient ici un matériau malléable, qui s'organise plus ou moins volontairement dans l'esprit du personnage. Bernard Stiegler la décrit et l'analyse selon une perspective semblable :

[...] dans toute remémoration d'un objet temporel passé, il y a nécessairement un processus de dérushage, de montage, un jeu d'effets spéciaux, de ralenti, d'accélééré, etc. – et même d'arrêt sur image : c'est le temps de la réflexion, que Husserl analyse précisément comme tel, un moment d'analyse du souvenir, c'est-à-dire de décomposition du remémoré.³

¹ Alain Fleischer, *Les Angles morts*, op. cit., p. 75.

² Jean-Jacques Schuhl, *Ingrid Caven*, op.cit., p. 162-163.

³ Bernard Stiegler, *La Technique et le temps 3*, op. cit., p. 54.

Par son passage à travers le schème cinématographique, l'analepse narrative ainsi produite ne semble plus se caractériser par sa complétude et sa fonction explicative ; au contraire, elle est de l'ordre de l'éclat et du fragment, et se trouve recomposée selon des logiques complexes, procédant par ellipses et surimpressions. Elle se veut moins reconstitution dans le présent que trace surgie du passé, comme le jaillissement du faisceau lumineux d'un film dans une salle obscure ; moins récit plein et constitué que montage complexe et lacunaire que l'on peine à déchiffrer et à organiser. La mémoire du sujet actuel se ressaisit – se visionne – à partir d'un présent qui n'en restitue pas la totalité du sens. Le récit contemporain utilise en conséquence la métaphore lexicalisée du film de la vie en la remotivant et en l'envisageant sous son angle technique et représentationnel : le déroulement du film est sujet à l'imprévu ou à des ratés ; il est, de plus, fondamentalement montage et mixage. Par conséquent, la mémoire du sujet navigue entre choix et oubli, volonté et arbitraire ; elle éprouve et manifeste, plus que jamais, sa « finitude rétentionnelle »¹. En recourant à ce schème, les textes procèdent à des scénographies mémorielles ; mais ils présentent l'individu comme un cinéaste en partie impuissant et un spectateur insatisfait, face à la reconstitution de son propre passé. Ils mettent ainsi l'accent sur le caractère problématique voire déceptif de la mémoire, dans sa fragilité constitutive. Le sujet ne parvient pas à l'ordonner totalement et à lui conférer une trajectoire véritablement signifiante.

La cinématographisation du sujet contemporain se lit à travers de telles configurations représentationnelles – film de la conscience et de la mémoire –, ce dont la littérature rend compte à travers un ensemble de comparaisons et de métaphores reposant sur des schèmes filmiques. Mais le procédé comparatif peut également prendre pour comparant un élément filmique référentiel : le sujet voit alors dans tel ou tel personnage de film, voire plus largement dans tel ou tel acteur ou actrice, une sorte de double ou de modèle, à travers lequel il se réfléchit.

¹ *Ibid.*, p. 54.

B. PROJECTIONS ET IDENTIFICATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES

Les récentes expérimentations littéraires autour du sujet conduisent les écrivains à inventer des formes complexes. Mais, au-delà de cette variété de pratiques, une idée majeure se dégage, que souligne Dominique Rabaté : « Tentation autobiographique, autofiction, transposition plus classique, mise en scène manipulée ou perverse d'un narrateur presque équivalent à l'auteur sont donc les signes de ce retour au sujet, même si on comprend bien qu'il ne peut plus simplement se dire comme "je" unifié. »¹ Tout en étant considéré comme une donnée décisive et digne d'intérêt, l'individu n'est plus défini par son intériorité propre et l'unité de sa conscience réflexive. « La lumière trop crue de la raison » comme « l'autopsie trop méticuleuse de l'analyse »² ne sont plus les moyens privilégiés de sa saisie, dans la mesure où son identité est désormais considérée comme labile, mouvante, poreuse aux influences extérieures. L'essai de Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, paru en 1990, est symptomatique de l'évolution récente qui s'est jouée dans l'appréhension du sujet par lui-même, évolution que la littérature contemporaine exprime pleinement dans ses propres manifestations³. À rebours des postulations de l'autonomie de la conscience, il s'agit désormais de reconnaître que l'individu saisit sa propre identité en référence à autrui. La réflexivité du « soi-même » se définit ainsi à travers et par l'altérité. Le philosophe énonce clairement, au seuil de son ouvrage, l'abandon du présupposé idéaliste de l'*ego* clos sur lui-même : « Notre thèse constante sera que l'identité au sens d'*ipse* n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité. » Il poursuit en affirmant l'existence d'une « dialectique entre le *soi* et l'*autre que soi*. »⁴ Or la littérature contemporaine a pleinement exprimé un tel principe, notamment au travers des nouvelles formes qu'elle travaille : récits de filiation, fictions biographiques, autofictions, etc. Le sujet s'y dessine indirectement, invoque d'autres figures par rapport auxquelles il s'éprouve. Le récit de la vie des parents et des aïeux est la matière même des récits de filiation et constitue une interrogation des ascendances qui a pour point de fuite ultime le sujet scripteur. Les figures d'artistes et

¹ Dominique Rabaté, *Le Roman français depuis 1900*, op. cit., p. 105.

² Laurent Demanze, *Encres orphelines*, op. cit., p. 373.

³ Paul Ricœur n'est néanmoins pas le seul à avoir participé à cette « libération de la question subjective » (Dominique Viart, « "Sur le motif" : l'image prise au mot », art. cit., p. 52). D'autres essais, de Julia Kristeva (*Étrangers à nous-mêmes*), Tzvetan Todorov (*Nous et les autres*), etc., ont contribué à la réanimation de la problématique du sujet.

⁴ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 13.

d'écrivains sont aussi le centre de nombreux récits : là encore le sujet écrivain semble chercher chez ces créateurs de quoi penser sa propre pratique d'écriture¹. Dans tous les cas, l'important réside dans le principe poétique de médiation et de « décentrement »², qui rompt avec l'illusion de la pleine autonomie du sujet et maintient une dimension exploratoire et interrogative.

Nous avons déjà évoqué l'effet de réalité particulièrement fort que provoque le dispositif cinématographique. Comme l'écrit Daniel Serceau, « [...] le cinéma dispose seul de ce pouvoir particulier de nous placer dans l'illusion, *ou l'impression*, d'une situation réelle, de sorte que nous éprouvons une sensation suffisamment proche de celle que nous ressentirions dans un cas de réalité similaire pour que nous ayons le sentiment [...] de partager l'expérience dont la fiction semble la représentation. »³ Ce constat initial implique naturellement un effet, propre à presque toute forme artistique mais plus encore au cinéma : c'est ce que l'on nomme le complexe de projection et d'identification, l'un des phénomènes les plus connus de la réception spectatorielle cinématographique. La position du spectateur de cinéma n'est pas exclusivement passive, dans la mesure où il intervient et participe mentalement à la fiction qui se déroule devant lui. Le cinéma, en tant que dispositif projectif lui-même, semble particulièrement apte à stimuler la projection psychique du spectateur – processus technique et processus mental se répondant. Assistant à la représentation du film, ce dernier confère plus ou moins consciemment à la fiction projetée certaines de ses caractéristiques personnelles et, en retour, il s'identifie partiellement à l'un ou plusieurs des personnages. Il lui semble alors reconnaître des traits ou des virtualités d'être qui sont – qui seraient – les siennes propres. De fait, le film n'est pas, pour celui qui le reçoit, le déroulement purement extérieur d'une suite d'images : ce qui passe sur l'écran ne vaut que dans la mesure où il est ressaisi par une subjectivité. Le complexe de projection-identification fait participer le spectateur à ce qu'il voit : le film ne prend sens que dans la mesure où « ce qu'il y a de plus subjectif – le sentiment – s'est

¹ La belle collection « L'un et l'autre » dirigée par Jean-Bertrand Pontalis chez Gallimard est l'un des plus remarquables exemples de ce principe d'écriture. La très grande majorité des titres du catalogue prennent des créateurs pour figures centrales de ces biographies subjectives – et tout particulièrement des écrivains : Rimbaud, Nerval, Faulkner, Baudelaire, Stendhal, Verlaine, Verne, Fitzgerald, Gide, Sartre... Les figures cinématographiques y sont représentées avec les deux ouvrages de Didier Blonde, *Les Fantômes du muet* et *Un amour sans paroles*.

² Nous empruntons ce terme générique à un article de Dominique Viart : « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », in Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques. XIX^e – XXI^e siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2007, notamment p. 51-52.

³ Daniel Serceau, *Le Désir de fictions*, op. cit., p. 11-15.

infiltré dans ce qu'il y a de plus objectif : une image photographique, une machine. »¹ Le théoricien Youssef Ishaghpour, reprenant les expressions d'Edgar Morin dans *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, parle d'une « symbiose qui intègre le spectateur dans le flux du film et le flux du film dans le flux psychique du spectateur. »² Se met en place tout un jeu de contiguïtés et d'analogies entre le déroulement du film et la réalité empirique du spectateur : « si, au cinéma, l'homme "marche dans l'image", – il faudrait dire dans des images –, c'est parce qu'il y trouve des ressemblances, il y franchit aussi des seuils. Il s'égaré et se reconnaît. »³

Nous comprenons alors dans quelle mesure les figures cinématographiques peuvent participer aux processus obliques de quête de soi dans la littérature d'aujourd'hui, qui recourt de plus en plus systématiquement « à des formes narratives et des modes de représentation empruntés à l'univers de la fiction. »⁴ Le sujet contemporain s'appréhende ainsi par un « détour », selon l'expression de Laurent Demanze ; le critique évoque même un « triple détour : un détour généalogique, un détour fictionnel et un détour intertextuel »⁵. Nous sommes tentés d'élargir cette énumération avec un « détour intersémiotique », qui passe de plus en plus fréquemment par la référence cinématographique. En effet, même si cela représente sans doute la majorité des cas, le sujet littéraire contemporain ne s'éprouve pas seulement à travers des personnes « réelles » : parents ou aïeux, personnages historiques, artistes et écrivains appartenant au patrimoine culturel commun, etc. Des figures fictionnelles peuvent également opérer comme un « soi-même autre »⁶, jouer ce rôle d'altérités révélatrices – qu'elles soient des personnages littéraires, des héros mythiques ou légendaires, des personnages de tableaux⁷ ou de films, etc. À la vue d'un film s'enclenche un processus de confrontation et/ou de reconnaissance permis par la puissance immersive et analogique du spectacle cinématographique. Serge Daney ne disait pas autre chose lorsqu'il relatait le rôle fondateur qu'ont revêtu pour lui les personnages de John Mohune dans *Les Contrebandiers de Moonfleet* et de John Harper dans *La Nuit du*

¹ Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956, p. 119.

² Youssef Ishaghpour, *Le Cinéma, histoire et théorie*, op. cit., p. 120. Pour l'expression originale d'Edgar Morin, voir *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, op. cit., p. 107.

³ Jean-Louis Leutrat, *L'Autre visible*, Paris, Méridiens Klincksieck – Presses Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 128.

⁴ Bruno Blanckeman, « Figures intimes/Postures extimes », in Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen (dir.), *L'Intime, l'extime*, CRIN, n° 41, Amsterdam – New York, Rodopi, 2002, p. 45.

⁵ Laurent Demanze, *Encres Orphelines*, op. cit., p. 372.

⁶ L'expression est employée, quelques années avant que Ricœur n'en fasse le titre de son essai, par Jeanne-Marie Clerc (*Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, op. cit., p. 424).

⁷ On pense par exemple au rôle fondateur, pour Georges Perec, du Condottiere, le personnage portraituré par Antonello de Messine – que l'on retrouve dans *Un homme qui dort* et *W ou le souvenir d'enfance*.

*Chasseur*¹. L'écran est ainsi, parfois, un miroir – y compris un miroir déformant. Les mécanismes de projection et d'identification invitent le sujet à considérer le cinéma comme une réserve remarquable d'*alter ego* fictionnels ou, pour reprendre la célèbre expression de Milan Kundera concernant les personnages de roman, d'« ego expérimentaux »², si l'on entend l'adjectif dans son sens fort : mise en rapport, hypothèse et épreuve. Si Kundera se place sur un plan strictement romanesque et envisage avant tout la question des personnages fictifs en régime hétérodiégétique, son expression nous semble néanmoins fructueuse pour cerner le sujet littéraire contemporain tel qu'il s'élabore lui-même tout au long des textes. La particularité vient du fait que ce n'est plus seulement le personnage – ou le « je » – qui se propose comme une figure virtuelle de l'auteur : il est mis lui-même en rapport, *dans* le récit, avec d'autres figures extérieures, fictionnelles ou non, célèbres ou anonymes. Parmi ces figures se trouvent désormais les personnages filmiques et les acteurs qui les interprètent. À ce titre, tout film fonctionne, selon divers degrés de réussite, comme un « test projectif »³, pour reprendre un mot de Bernard Pingaud : proche de celui d'« expérimentation », le terme de « test » est particulièrement bienvenu dans la mesure où il souligne bien que l'identification ne relève pas, pour le spectateur, de l'assertion mais de l'interrogation, de l'évaluation. Le récit contemporain utilise précisément ce mécanisme spectral comme un vecteur de confrontation et de problématisation du sujet littéraire, non comme le support quelque peu artificiel d'un portrait déterministe et fixé d'avance.

1. Le personnage éclairé par ses doubles filmiques

Dans certains récits contemporains, la relation projective et identificatrice entre personnage d'une part et figure cinématographique d'autre part participe à la définition du premier. Nous pensons à la nouvelle d'Emmanuèle Bernheim intitulée *Stallone*⁴, dans laquelle l'héroïne est littéralement bouleversée par sa vision de *Rocky III*, dont le rôle-titre est interprété par Sylvester Stallone. Le film change littéralement sa vie, dans la mesure où elle s'identifie à ce personnage de perdant qui remonte la pente à force d'abnégation et de

¹ « Moi, si j'ai fait du petit garçon de *La Nuit du chasseur* l'un de mes alter ego préférés, l'autre étant John Mohune dans *Moonfleet*, c'est que cet enfant avait une dizaine d'années quand le film a été fait, en 1955, et qu'il s'agit donc d'un de mes contemporains exacts, mon frère "américain". » (Serge Daney, *Persévérance*, *op. cit.*, p. 63).

² Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 179.

³ « Il n'est guère de film, en vérité, qui n'agisse à la manière d'un test projectif. Nous nous révélons dans la façon dont nous le lisons [...]. » (Bernard Pingaud, « L'Aquarium », in *Inventaire*, *op. cit.*, p. 194).

⁴ Emmanuèle Bernheim, *Stallone*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004 [2002].

travail. Elle va n'avoir de cesse, par la suite, d'accompagner compulsivement la filmographie de l'acteur et réalisateur, liant son sort à celui de ce dernier – l'identification initiale surprenante (une jeune secrétaire médicale se reconnaissant dans un boxeur sur le retour) servant d'impulsion narrative à un récit de vie classique.

Louise et Robert de Niro

Plusieurs textes de Leslie Kaplan instituent également le cinéma comme point de comparaison dans l'exposition progressive de leurs actants. Dans *Le Psychanalyste*, « roman-choral » composé de nombreux chapitres consacrés à tout un groupe de personnages, nous pourrions citer le chapitre « Édouard vit sa vie » : Édouard se présente comme un être complexé physiquement et psychologiquement, célibataire timide souffrant de son embonpoint, ayant intériorisé interdits et contraintes morales. Néanmoins, le dernier chapitre dont il est le centre le montre à la sortie d'un cinéma :

Édouard se promenait avec nonchalance. Je me promène avec nonchalance, se disait Édouard, il avait cette phrase dans la tête, il sortait d'une salle de cinéma, lui qui n'allait jamais au cinéma l'après-midi, et non seulement il avait adoré le film mais en plus le héros, celui par qui les choses arrivaient, avançaient, se dénouaient, et qui disait cette phrase à son amoureuse – [...] Je me promène avec nonchalance –, eh bien le héros n'était pas gros, non, on n'aurait pas pu dire qu'il était gros, mais quand même un peu enveloppé. En tout cas c'est ce qu'Édouard avait pensé, assis au premier rang, tendu, captivé, les yeux grands [sic] ouverts.¹

Le film et son personnage principal ont fonctionné comme une révélation pour Édouard. Le texte relève la connexion qui a initialement présidé au mécanisme d'identification (l'embonpoint) et qui a permis l'adhésion ultérieure à la fiction. Le héros filmique apparaît à la fois comme un double minimal (un homme enveloppé qui courtise une femme, tout comme Édouard tente de se rapprocher de la jeune Samia dans le livre) et comme un modèle à suivre – une potentialité désirée. Le mot de « nonchalance » cristallise cette révélation ; prononcé dans le film, il vient désormais résonner dans l'esprit du personnage-spectateur comme la clef qui lui désigne les barrières qu'il doit faire sauter : « J'ai mon temps, oui je l'ai, en fait, se disait Édouard, j'ai toujours eu l'impression que je n'avais pas le temps [...] »² La nonchalance est précisément cette attitude d'insouciance, d'indifférence et de lenteur qu'Édouard – pressé par le temps, les complexes et les conventions – n'a jamais adoptée. La simple locution adverbiale « en fait » explicite le trajet et la prise de conscience que le film lui a fait faire. Dans *Mon Amérique commence*

¹ Leslie Kaplan, *Le Psychanalyste*, op. cit., p. 587.

² *Ibid.*, p. 587 (nous soulignons).

en Pologne, nous repérons un semblable procédé d'identification, mais formulé moins explicitement. La narratrice converse avec Louise, la fille de son amie Anne, comme elle native des États-Unis mais élevée à Paris. Louise, que l'on rencontre ailleurs dans l'œuvre de Kaplan¹, est un personnage insaisissable, qui semble sans cesse frayer avec la folie. Au cours d'un dialogue sur les émigrés qui ont le mal du pays, Louise en vient à évoquer des films qui choisissent pour cadre New York, particulièrement les trois premiers films de Martin Scorsese prenant Robert De Niro pour acteur principal : *Mean Streets* (1973), *Taxi Driver* (1976) et *New York New York* (1977). Louise semble fascinée par l'acteur, à tel point qu'elle lui a envoyé une lettre. Elle tente de formuler les raisons de son intérêt :

– Il est tout le temps... au bord de l'explosion. On se demande tout le temps ce qu'il va faire. Il est imprévisible. Quand il court sur les toits, quand il est dans son taxi... quand il marche dans les rues...²

Au-delà de la confusion qu'elle opère entre l'acteur et ses rôles (confusion récurrente au sens où l'acteur existe pour le public à travers ses incarnations à l'écran), Louise se focalise significativement sur des personnages situés à la lisière de la folie. Sans que soient explicitées les raisons de cet intérêt pour ces trois figures, le lecteur comprend que, en dépit de l'écart *a priori* qu'elles entretiennent avec la jeune femme (trois hommes, d'un milieu très modeste, s'inscrivant dans des schémas et des codes d'honneur virilistes, etc.), elles se présentent pour elle comme des supports d'identification. Louise est en effet, elle-même, absolument imprévisible ; son comportement est sujet à des variations brusques et inopinées, ce qu'Anne comme la narratrice soulignent fréquemment. Le basculement dans la folie et la tentation de la violence qui guettent le personnage rappellent Travis Bickle dans *Taxi Driver* : « En fait on avait le sentiment que quelque chose allait exploser »³, comme le note la narratrice au sujet de Louise, reprenant significativement le terme d'« explosion » employé par la jeune femme dans la description citée précédemment. L'un comme l'autre semblent en proie à une révolte perpétuelle mais brouillonne contre la société, jugée laide et décadente⁴. L'identification est prolongée dans la suite du récit : Louise s'éprend d'une vendeuse de fruits, Esther ; celle-ci est approchée par « Johnny Boy »⁵, un étranger charmeur qui cherche à la mettre sous sa coupe et à en

¹ Voir Leslie Kaplan, *Louise, elle est folle*, Paris, P.O.L, 2011.

² Leslie Kaplan, *Mon Amérique commence en Pologne*, *op. cit.*, p. 168.

³ *Ibid.*, p. 186.

⁴ En témoigne le passage où Louise se met à critiquer violemment et confusément l'architecture urbaine, l'envahissement commercial et publicitaire, la mauvaise nourriture, etc. (*Ibid.*, p. 154-155).

⁵ L'identification aux films de Scorsese va ici très loin : c'est Louise qui baptise cet homme « Johnny Boy ». Or c'est le nom du personnage joué par De Niro dans *Mean Streets* : un jeune homme criblé de dettes qui

faire une prostituée. La référence identificatrice à *Taxi Driver* fait que nous sommes conduit à penser à nouveau au film, dans lequel le personnage joué par De Niro prend sous sa protection une prostituée mineure et jure de tuer son souteneur. De la même façon, pour protéger Esther, Louise se met à formuler le même projet vis-à-vis de Johnny Boy, puisqu'elle envisage de « le descend[re] »¹. De plus, alors que Bickle cherche à entrer en contact avec le sénateur de New York en campagne, afin de lui transmettre son message politique, Louise se met à écrire de violentes lettres xénophobes à plusieurs ministres², afin de dénoncer le péril que représente l'invasion des étrangers en France. Nous nous apercevons que l'identification implicite initiale aux figures scorsesiennes jouées par Robert De Niro – dont prioritairement Travis Bickle – fonctionne là encore en deux temps, de manière souterraine : il y a d'abord un processus de reconnaissance et d'affinités entre Louise et le héros filmique, puis une sorte de mimétisme comportemental par lequel elle reproduit à son échelle et dans son propre univers les actes et les attitudes vus dans la fiction. Il nous faut apporter une précision : il ne s'agit pas des mêmes phénomènes mimétiques que ceux que nous avons relevés dans le chapitre VIII. Il était auparavant question de personnages qui copiaient volontairement des gestes vus au cinéma, sous le double coup d'un envahissement des images et d'un déficit identitaire propre. Dans les cas d'identification qui nous retiennent ici, nous sommes confrontés au nouement d'une relation profonde, en grande partie inconsciente, entre un personnage du récit et une figure filmique précise. Travis Bickle est moins un modèle à copier – donc un écart à combler – qu'une figure que le sujet littéraire s'approprie partiellement, parce qu'elle l'exprime et qu'elle vient affirmer *in fictione* certains de ses traits identitaires actuels comme virtuels.

Le récit contemporain fait ainsi en sorte que les sujets littéraires n'apparaissent pas comme des blocs préconstitués et unifiés. Ils sont éclairés par un ensemble en mouvement de faisceaux extérieurs. Régine Robin insiste sur ce caractère dynamique :

Configurations et reconfigurations balisent un trajet, des transformations, des rectifications, un trouble de l'identité, une aptitude à habiter des mondes étrangers à nous-mêmes. L'identité narrative est le carrefour d'une tension qui est constitutive des autobiographies/autofictions, montages artistiques narratifs d'aujourd'hui.³

L'identité est alors moins un donné *a priori* qu'un complexe prismatique progressivement élaboré. La convocation du phénomène d'identification filmique dans le

veut s'insérer dans le milieu mafieux. Si Louise s'identifie principalement au héros de *Taxi Driver*, elle identifie également des figures de son entourage à d'autres personnages scorsesiens.

¹ Louise répète à deux reprises : « [...] quand je l'aurai descendu. » (*Ibid.*, p. 205).

² *Ibid.*, p. 197-204.

³ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, op. cit., p. 40-41. Nous soulignons.

récit contemporain permet d'insister plus largement sur le fait que l'individu « se projette » : il se définit non comme un être stable et autonome mais comme un être de désirs, de fantasmes, d'aspirations. Dominique Viart a souligné ce changement de point de vue décisif propre aux poétiques contemporaines :

Ce faisant, la littérature contemporaine se rend attentive à une dimension du psychisme existentiel jusque-là peu visitée par les textes – et que la psychanalyse plus que les autres disciplines a su identifier : que les actes des uns et des autres ne se décident qu'en fonction d'une projection de soi dans le fantasme d'un désir. Tout *projet* existentiel, selon la formule de Sartre, est une *projection*. Le mot le dit bien. Or, cette projection passe par *l'image* que le sujet voudrait donner de soi, ou simplement avoir de lui-même.¹

La référence cinématographique est particulièrement apte à traduire cette projectabilité du sujet littéraire, par la nature projective du *medium* lui-même comme par sa capacité à susciter l'identification et la reconnaissance. Elle se présente comme un élément figural qui permet d'« approcher un peu de cette vérité psychique, consciente ou inconsciente, qui *agit* le sujet. »² Aussi éloignée fût-elle *a priori* de Travis Bickle, Louise ne manque pas de s'y projeter, car il y a dans cet autre fictionnel une image de sa propre vérité. Le sujet s'éprouvant à travers mais aussi par autrui, il est difficile de faire la part entre ce qui relève de la reconnaissance et ce qui relève de l'emprunt. Mais, dans les deux cas, c'est parce qu'il y a un noyau commun entre les deux entités que la rencontre projective peut avoir lieu.

Christian Gailly : de *Broken Flowers* aux *Fleurs coupées*

La récente nouvelle de Christian Gailly, *Les Fleurs coupées*³, qui clôt son recueil *La Roue et autres nouvelles*, fait également reposer sa narration sur l'identification cinématographique. Le titre est une traduction française du film *Broken Flowers* de Jim Jarmusch (2005), qui est intimement lié au destin des deux personnages principaux de la nouvelle : Georges, un chirurgien, et Susan, une enseignante, qui formaient autrefois un couple. Se retrouvant par hasard dans un restaurant en pleine nuit, la femme apprend à son ancien conjoint qu'elle a accouché de jumelles après leur séparation, alors qu'elle était déterminée à avorter. Leur séparation était d'ailleurs due à un désaccord sur cette décision initiale. Le héros de *Broken Flowers*, Don Johnston, joué par Bill Murray, est un célibataire d'âge mûr qui apprend par hasard, par un message anonyme, qu'il a un fils ; il

¹ Dominique Viart, « "Sur le motif" : l'image prise au mot », *art. cit.*, p. 50-51.

² *Ibid.*, p. 51.

³ Christian Gailly, *Les Fleurs coupées*, in *La Roue et autres nouvelles*, Paris, Minit, 2012, p. 97-123. La nouvelle est dédiée à Jim Jarmusch.

entreprend de le retrouver en recontactant toutes ses anciennes maîtresses. Or il se trouve que ce film a été déterminant dans la relation entre Georges et Susan : c'est dans la file d'attente d'un cinéma, alors qu'ils allaient le voir, qu'ils ont décidé de se séparer. C'est à la suite d'une diffusion télévisuelle du même film que les deux personnages décident de sortir dans la nuit, ce qui détermine leur nouvelle rencontre. Le personnage joué par Murray apparaît à Georges comme une sorte de double exact, alors même qu'il ne sait pas encore que la fiction cinématographique va rejoindre sa propre vie. La scène initiale est significative :

Ce soir-là, Georges était seul chez lui, installé dans le milieu d'un sofa spongieux, buvant un verre, regardant la télévision, s'assoupissant un peu.

Sur l'écran, il ne se passait rien. On n'entendait rien. [...]

On voyait un homme seul, sans doute chez lui, habillé comme on l'est le soir chez soi, impeccablement négligé et, assis sur son canapé de cuir capitonné, il regardait sa télévision, le poste était éteint. [...]

[Georges] observait sur son propre écran la figure immobile de l'homme, il avait le temps, le plan fixe n'en finissait pas, rien n'est plus énervant, ça lui donnait envie de rire, le rire le secouait déjà [...].¹

Georges regarde sur sa télévision un plan de Bill Murray regardant lui-même un écran de télévision éteint : l'effet de miroir entre les deux personnages est ainsi concrétisé. Georges semble absolument fasciné, comme si ce film – qu'il ne se souvient pourtant pas d'avoir vu – revêtait pour lui une forme de nécessité absolue. Il se met ainsi à commenter avidement ce qu'il voit sur l'écran quand le personnage joué par Murray se met en quête de ses maîtresses passées : « Il cherche quelqu'un, pensa Georges, ça se voit, il n'arrête pas de baisser la tête pour voir sous le bord supérieur du pare-brise, il cherche une maison, un numéro, une porte, j'aurais bien aimé savoir. »² De même, devant s'absenter pour une opération en urgence, il programme l'enregistrement du film, mais il constate, à son retour, que cela n'a pas fonctionné ; sa réaction est significativement démesurée : « Il en aurait pleuré, Georges. »³ Tous les indices désignent ce film comme un objet capital, qui outrepassa son simple statut de fiction cinématographique. Au-delà du sentiment de « déjà-vu » qui doit affecter inconsciemment Georges, c'est la résonance profonde qui se tisse entre le trajet du personnage de fiction et le sien propre qui explique cette fascination. L'expression « j'aurais bien aimé savoir » citée auparavant prend rétrospectivement une dimension particulière : elle manifeste moins une simple curiosité narrative qu'un questionnement heuristique sur sa propre identité, envisagée à travers celle de son altérité

¹ *Ibid.*, p. 101-102.

² *Ibid.*, p. 104.

³ *Ibid.*, p. 105.

fictionnelle : savoir pour l'autre conduit à savoir pour soi. Dès la première vision au cinéma, le film de Jarmusch s'est imposé comme un étonnant miroir pour ce couple en pleine séparation : « La querelle débuta comme ça et se poursuivit jusqu'à la caisse numéro 4, il restait de la place : deux *Broken*, dit Susan [...]. »¹ L'adjectif anglais symbolise évidemment l'état de Georges et Susan, en pleine rupture. Le narrateur souligne lui-même avec ironie la coïncidence entre le film et les personnages de son récit : « Au crédit de Georges, il faut dire que Susan aurait pu choisir un autre moment pour le lui annoncer, [...] et même un autre film car on ne peut pas dire que de ce point de vue *Broken Flowers* soit très positif [...]. »² La solitude et la paternité problématique, au cœur de l'œuvre de Jarmusch, désignent le propre trouble de Georges. Si Susan distingue complètement les deux figures³, la fin du récit montre que Georges se met dans les pas de son *alter ego* filmique : il vient offrir un bouquet de fleurs blanches – *broken flowers* – à la patiente qu'il vient d'opérer en pleine nuit⁴. Comme il l'avait esquissé dans *Lily et Braine*, avec la référence diégétisée à *Comme un torrent* de Minnelli, Christian Gailly interroge sa propre fiction par le biais d'un film existant. Si Lily était déjà bouleversée par le personnage de Ginnie, joué par Shirley MacLaine, la question de la projection-identification est ici plus directement mise en jeu, bien que les personnages n'en aient pas pleinement conscience. La fiction cinématographique, par son efficacité figurative et narrative, pointe les lacunes identitaires du personnage ; elle est pour lui « une approche de l'intime par imaginaire interposé »⁵. Le cinéma s'impose désormais, pour la littérature elle-même, comme une réserve de doubles – moins « copies » que « propositions figurales » – qui participent à la fabrique du personnage littéraire contemporain.

¹ *Ibid.*, p. 115.

² *Ibid.*, p. 114.

³ Quand Georges lui demande ce qui l'a poussée à sortir dans la nuit, le film ou le souvenir de leur relation, Susan répond : « [...] Le film, le film, si ce soir je ne t'avais pas inopinément rencontré, je n'aurais même pas pensé à toi ni à nos filles [...]. » (*Ibid.*, p. 121). Gailly souligne ici que le processus de projection/identification est éminemment subjectif et n'obéit à aucune règle prévisible.

⁴ Ce dénouement poursuit le schéma identificatoire : croyant recevoir une forme de reconnaissance de la part de cette patiente, Georges assiste au contraire à une réaction violente de rejet, qui l'oblige à se faire passer pour un simple porteur et non comme le véritable destinataire du bouquet. De la même façon que le personnage joué par Murray, Georges reste fondamentalement seul, ne comprenant jamais l'attitude des femmes qu'il veut approcher. Susan dit d'ailleurs de Don Johnston, le héros du film, qu'il est rempli de « chagrin » et qu'« il ne comprend rien à rien » (*ibid.*, p. 121), anticipant ainsi l'échec final de Georges vis-à-vis de sa patiente.

⁵ Bruno Blanckeman, « Retours critiques et interrogations postmodernes », *art. cit.*, p. 481.

2. Jeux identificatoires et récits personnels

Si l'identification cinématographique peut être le pivot narratif de récits fictionnels à la troisième personne, elle intervient également dans des récits à la première personne, en particulier des textes possédant une dimension autofictionnelle ou autobiographique. Le phénomène est assez courant, comme si le recours à ou le détour par autrui, de plus en plus fréquent dans les élaborations scripturales de soi, incluait naturellement les altérités semi-fictionnelles que sont les personnages de cinéma, interprétés par des acteurs et pris dans des séquences narratives. Le narrateur du *Cinéma des familles* de Pierre Alferi en fait la joyeuse expérience au cours de ses premières projections cinématographiques : « [...] cela raconte, puisque je m'y retrouve. [...] à peine étais-je capable de comprendre une intrigue que je constatai qu'une très large proportion des films racontaient mon histoire. »¹ Les récits filmiques, portés par ces « intercesseurs divins estafettes ailées modernes »² que sont les acteurs, se greffent ou se superposent au récit du sujet, en l'occurrence le récit d'une enfance. Comme nous avons commencé à le voir dans le chapitre précédent, nous en relevons de nombreux exemples dans *Légendes* de Martin Winckler, où l'écrivain énumère volontiers des films qu'il projette sur son histoire familiale (comme *Exodus* d'Otto Preminger, « parce qu'il catalyse toute l'amertume et toute l'ambiguïté de notre mésaventure en Israël »³), mais aussi les modèles de son adolescence, personnellement admirés et visés (Cary Grant, Jean Marais, Gary Cooper, James Stewart, voire John Wayne dans certains de ses rôles) ou attribués par son entourage (Jerry Lewis, lorsque l'enfant faisait le clown). Ces figures auxquelles l'enfant timide s'identifiait sont décrites dans deux chapitres intitulés « Des hommes » et « Des hommes, suite et fin »⁴. En choisissant cette dénomination générique très large, Winckler fait le choix significatif de gommer en partie la distance imposée par la fiction cinématographique : « J'aime les westerns, évidemment. [...] Mais le western n'est qu'un cadre. Un cadre pour des figures d'homme. »⁵ Il décide de ne pas voir dans ces personnages des acteurs, des stars, ni même des rôles, mais des figures humanisées et intimes, et donc douées de caractères offerts en partage. La barrière entre le comédien et l'individu est sciemment levée pour permettre le rapprochement avec soi et le dialogue. Les deux chapitres en question sont d'ailleurs classés par l'écrivain dans

¹ Pierre Alferi, *Le Cinéma des familles*, op. cit., p. 326-327.

² *Ibid.*, p. 327.

³ Martin Winckler, *Légendes*, op. cit., p. 114.

⁴ *Ibid.*, p. 242-247.

⁵ *Ibid.*, p. 242.

la catégorie « *Reflets* », qui indique clairement la mise en tension qui s'instaure entre le sujet et ces figures filmiques admirées. Les journaux d'Annie Ernaux décrivent un mouvement d'appropriation similaire entre la fiction cinématographique et la réalité vécue par le sujet :

Regardé *Un été 42*. Tous les films parlent d'amour. Je pleure. « Je ne devais jamais la revoir », dit la voix *off* du narrateur, à la fin. Toujours la même histoire. Peut-être la mienne aussi.¹

Vu *Trop belle pour toi*, rien n'est semblable à mon histoire et tout l'est. En sortant, je sais qu'il s'agit de moi, de la vie ordinaire, des rapports contradictoires entre les hommes et les femmes. [...] Raccourci de l'art. Phrases du film pour moi : « C'est beau d'attendre un homme. » Et à propos des rencontres dans les motels, à midi : « Il y a des gens qui n'ont pas besoin de déjeuner. » Et puis, « Je suis une femme qui vit. Je suis une femme qui continue de vivre » [Josiane Balasko, en pleurant].²

Le sujet note ce qui, des films, entre en résonance avec sa propre sensibilité et sa propre trajectoire. Au même titre que les autres œuvres artistiques, le film devient parfois relais vers soi et synthèse signifiante (« Raccourci de l'art »), sans qu'il y ait pour autant un strict rapport analogique entre réalité individuelle et fiction cinématographique – ce qu'exprime la formule paradoxale « rien n'est semblable à mon histoire et tout l'est. » C'est sans doute même en raison d'un différentiel initial entre le film et la narratrice-spectatrice qu'un véritable dialogue s'instaure, dans le texte même, dans la mesure où le sujet contemporain tend à s'éprouver davantage dans l'altérité et la déformation que dans la stricte ressemblance : dans tous les cas, le film demande au sujet qui s'écrit un questionnement et un positionnement. L'écrivain contemporain qui élit dans ses textes des figures filmiques qui l'interpellent dispose ainsi de minuscules miroirs déformants. Dans *Romance* de Camille Laurens, le cinéaste Max Grangier livre la réflexion suivante dans la dernière page du roman : « Faire un film, c'est se regarder dans une glace : c'est vous que vous voyez dans le reflet, et en même temps c'est un autre, l'image renversée de vous-même. Tout se retourne, tout se réfléchit. »³ On quitte ici la place du spectateur pour celle du metteur en scène, mais le mouvement de confrontation avec une figure fictionnelle reste semblable. Par transposition évidente, la remarque du cinéaste vaut pour la pratique de l'écrivain : dans les deux cas, le créateur se cherche à travers celles et ceux qu'il met en scène. Mais l'on remarque que la métaphore de la glace n'implique pas de superposition exacte entre le sujet filmant/écrivain et son *alter ego* filmique : il y a inversion et, donc, différence voire mystère. Cette citation, qui n'est pas loin de valoir pour art poétique,

¹ Annie Ernaux, *Se perdre*, op. cit., p. 203. *Un été 42* fait aussi partie des films qui déclenchent chez Winckler des processus d'identification.

² *Ibid.*, p. 186. Nous soulignons.

³ Camille Laurens, *Romance*, op. cit., p. 283.

insiste enfin sur la dimension réflexive *en actes* de la fiction. Pour le récit littéraire contemporain à la première personne, les figures cinématographiques ont une fonction heuristique et critique qui rompt avec l'illusion de la transparence immédiate à soi-même, qui peut être celle d'une certaine autobiographie traditionnelle. Elles appartiennent à cet ensemble des « voies obliques de la dissimulation, du jeu, de la projection »¹ que la littérature affectionne depuis près de trois décennies.

Patrick Modiano et l'ombre de Françoise Dorléac

Nous nous arrêterons davantage sur le texte de Patrick Modiano consacré à Françoise Dorléac, déjà cité au chapitre IX, *Le 21 mars, le premier jour du printemps*, qui se situe à mi-chemin du texte d'hommage, du tombeau et de la nouvelle autobiographique. Le récit entrelace profondément le « moi » de l'auteur et l'« autre » de l'actrice, objet premier du récit. La catégorisation de « fiction biographique » est ici globalement pertinente, dans la mesure où le texte se structure à partir de la vie de la comédienne, délivre informations biographiques, anecdotes, jugements sur son travail et sa renommée, sans pour autant se présenter comme une œuvre méthodique, reposant sur des protocoles raisonnés, une somme de documents et de témoignages, etc. La « relation biographique » que l'écrivain instaure, ainsi que la nomme Martine Boyer-Weinmann², aboutit avant tout au récit d'une *sympathie* entre Françoise Dorléac et lui-même. Cela vient du fait que, en marge des processus biographiques les plus traditionnels, Modiano fait le choix d'un récit biographique à la structure lâche, rêveuse, au sein de laquelle la composante véridictionnelle, sans être absente, n'est pas l'essentiel. En conséquence, le processus d'identification est ici une « vérité littéraire » qui dépasse « la véridicité strictement biographique »³. Dans *Le 21 mars, le premier jour du printemps*, Modiano se pose en permanence comme l'unique référent et le foyer de toute perspective, retrouvant dans la biographie de l'autre une matière à laquelle il se confronte explicitement et dans laquelle il se réfléchit, allant parfois jusqu'à l'agencer suivant ses propres préoccupations. Dominique Viart écrit, au sujet de ces « biographies électives », qu'« il y a toujours quelque chose de *pro domo* dans leur élaboration. »⁴ À ce titre, elles se tiennent en équilibre entre fidélité à la matière biographique et réappropriation subjective. Nous savons que le « modèle »

¹ Dominique Rabaté, *Le Chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, op. cit., p. 123.

² Dans les fictions biographiques, cette relation prend la forme d'une véritable « relation dialoguée » (Martine Boyer-Weinmann, *La Relation biographique*, op. cit., p. 124).

³ *Ibid.*, p. 124.

⁴ Bruno Vercier et Dominique Viart, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 103.

choisi est assez souvent une figure de créateur – écrivain, peintre, musicien –, dont on imagine bien l'ensemble de connexions qu'elle peut apporter à l'auteur pour penser sa propre situation. Cinéastes, mais surtout acteurs et actrices sont, à leur tour, de plus en plus considérés comme des figures d'élection. À la différence des écrivains ou des musiciens, les acteurs ont principalement, par définition, une image publique qu'ils renvoient à travers leurs différents rôles, non sans ambiguïté : leur statut oscille entre leurs reflets fictionnels et leur personnalité réelle. Ils ne se présentent pas directement comme des créateurs : le miroir qu'ils tendent aux narrateurs est en cela moins clairement métaréflexif. Néanmoins, ils s'imposent comme des figures de proximité et de compagnonnage : on suit les différents visages d'un acteur au gré de ses rôles, son image nous est régulièrement accessible et offerte. Le mécanisme d'identification porté par le cinéma accentue cette impression de « connaissance intime » de l'acteur. Cette intimité imaginaire est au cœur du récit de Modiano, qui n'a de cesse de la souligner tout en n'en démêlant pas les raisons exactes. Certes favorisée par ses rencontres réelles avec l'actrice (à l'occasion d'une pièce qu'elle jouait au théâtre du Palais-Royal, puis lors du tournage de *La Peau douce* entr'aperçu par Modiano à l'aéroport d'Orly, enfin dans un restaurant), cette intimité se tisse surtout à travers un faisceau de conjonctions, de fantasmes et de coïncidences qui font que le narrateur l'investit comme une sorte de double, de reflet jumeau¹. Avant même d'évoquer l'actrice, le récit met en place sa logique d'identification à travers une référence aux *Quatre cents coups* (1959), le premier film de Truffaut, qui dirigera Françoise Dorléac par la suite :

Je suis allé seul, ce printemps de cinquante-neuf, voir *Les Quatre cents coups*, à sa sortie, au Colisée. Je ne savais pas que les scènes du panier à salade et de la fugue finale étaient pour moi prémonitoires. Au début de l'année suivante, je me suis échappé d'un collège-caserne de Seine-et-Oise où j'étais enfermé depuis quatre ans. J'ai éprouvé cette sensation particulière à la fugue : l'ivresse de rompre brusquement avec tout – ivresse sans avenir et que Truffaut a laissée en suspens par un plan fixe, la dernière image de son film – avant qu'elle ne soit brisée dans son élan. Le panier à salade, je l'ai connu quelques temps plus tard dans des circonstances à peu près semblables à celles du film et que Truffaut a vécues, lui aussi.²

Le film de Truffaut présente une double coïncidence, narrative (l'histoire d'une fugue) et figurale (en tant qu'expression plastique de la sensation d'ivresse ressentie à cette

¹ L'image du frère et de la sœur, implicite, est néanmoins motivée par les trajets respectifs des deux individus : perte du frère Rudy pour Modiano, relation fusionnelle entre Catherine et Françoise Dorléac, emblématisée par Jacques Demy dans *Les Demoiselles de Rochefort*. Précisons également que le récit de Modiano prend place dans un ouvrage plus général, *Elle s'appelait Françoise...*, qui est à l'initiative de Catherine Deneuve. Le projet prend sous cet angle l'aspect d'une troublante rencontre entre l'actrice et l'écrivain, unis par le deuil du frère et de la sœur.

² Patrick Modiano, *Le 21 mars, le premier jour du printemps*, op. cit., p. 17.

occasion), avec deux moments fondateurs de la jeunesse de l'écrivain – moments dont on connaît la récurrence dans son œuvre. C'est l'évocation du film qui autorise et permet celle de l'intime, à travers un jeu de miroir rétrospectivement constitué. Cette première identification lui permet d'introduire la figure de Françoise Dorléac, qui s'impose à son tour comme un reflet de lui-même. Chaque élément que Modiano avance dans le frêle récit de la vie de l'actrice renvoie ensuite à son propre cas :

Peut-être me suis-je senti proche de Françoise Dorléac parce qu'elle était la fille d'un comédien. Les endroits qui auront beaucoup marqué mon enfance et mon adolescence sont les dortoirs des pensionnats et les loges des théâtres. [...] Moi aussi, au même âge, j'avais accompagné ma mère dans ce studio et dans celui d'Épinay.¹

Nous pourrions citer également son amour pour les animaux et particulièrement pour les chiens, que Modiano partage². Françoise Dorléac est pour l'auteur un modèle d'élection sur deux plans complémentaires : comme personne réelle, « à peine plus âgée que [lui] »³, mais aussi comme masque fictionnel, passant de rôle en rôle : « [...] je voyais le visage de Françoise Dorléac, sur l'affiche d'un film – Balzac, Helder, Scala, Vivienne – dont le titre était à l'unisson de mon état d'esprit de cette époque : *La gamberge*. »⁴ L'acteur de cinéma permet cette double identification, car il est à la fois personne et personnage(s), les deux facettes se confondant plus ou moins. Dans tous les cas, par ses rôles comme par sa vie privée, la figure de Françoise Dorléac vient cristalliser ce qu'a été Modiano à cette époque :

J'ai tout oublié de la tristesse et de la pesanteur de l'hiver 1963. Seule demeure la voix de Françoise Dorléac que l'on entend, à travers le grand hall d'Orly, appeler un certain monsieur Lachenay. Elle marche, le visage enveloppé d'un foulard léger, et je retrouve au cœur du film *La peau douce*, l'air que je respirais, les nuages, le gris du ciel, la neige sur le parking, tout un morceau du passé saisi par la caméra et qui sera pour toujours au présent.⁵

La particularité du mécanisme identificateur ici à l'œuvre réside dans le fait qu'il s'applique davantage à l'homme que Modiano fut dans ces années 1960 plutôt qu'à celui qu'il est au moment de l'écriture. L'actrice et ses masques suscitent et incarnent une époque révolue que Modiano n'a de cesse de rechercher dans la plupart de ses livres. Elle représente pour lui un trait d'union entre le présent de la remémoration, de l'écriture, et son propre passé : le verbe « retrouver » témoigne du pouvoir figural de la star de cinéma. Par

¹ *Ibid.*, p. 20.

² *Ibid.*, p. 31-32. Ces traits rejoignent ce que Martine Boyer-Weinmann écrit sur la relation qui s'instaure entre « biographié » et « biographant » dans les fictions biographiques : « [...] c'est la circulation littéraire des signes, leur réversibilité, l'attention au détail singulier, le biographème bien sûr, l'effet de double qui sont au cœur de la relation (liaison, récit de cette liaison). » (*La Relation biographique, op. cit.*, p. 125).

³ Patrick Modiano, *Le 21 mars, le premier jour du printemps, op. cit.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

son rayonnement qui défie les lois du temps, elle éclaire la trajectoire de l'écrivain qui cherche à regagner les traces de sa propre histoire. Dans ce court texte, Modiano va jusqu'à faire de son identification avec l'actrice une « surimpression »¹, comme il l'écrit dans le dernier paragraphe. Pour cet auteur avide de signes, la surimpression s'avère troublante, car elle se termine sur une sorte de passage de témoin symbolique. En effet, sa naissance en tant qu'écrivain – l'annonce de la publication de son premier livre, le 24 juin 1967 – a eu lieu deux jours avant l'accident de voiture fatal de l'actrice : « C'était, de nouveau, un rappel à l'ordre, me confirmant d'une manière définitive, la cruauté de la vie. »² À présent écrivain reconnu, Modiano convoque celle qui a figuré indirectement, par identification et superposition, le jeune homme qu'il fut avant sa venue à l'écriture. Sans se départir de stratégies d'oblicité et de médiation, mais sans sacrifier non plus son objet, Modiano est donc présent en permanence, véritable point de fuite du récit, et cela de façon beaucoup plus affirmée et explicite que dans d'autres fictions biographiques (Didier Blonde, Nathalie Léger) ou biographies littéraires récentes (Simon Liberati, Adrien Gombeaud) portant sur des actrices et des acteurs. C'est pourquoi, plus encore que de « fiction biographique », nous parlerions presque d'« altro-biographie », pour reprendre un terme proposé par Dominique Viart ; celle-ci se donne comme un « détour de l'autobiographie [...], c'est-à-dire une méthode pour ressaisir ce qui de l'autre entre dans la constitution du moi »³. La figure d'élection de Modiano apparaît moins comme un objet à connaître et à cerner que comme une véritable *hantise* ; sans n'être qu'un vulgaire prétexte, l'évocation de l'actrice se double sans cesse de celle du « je » de l'écrivain. Cette « prédomin[ance] [de] l'effet-miroir » conduit Martine Boyer-Weinmann à parler de « texte projectif »⁴ pour définir ce type particulier d'œuvre biographique, ce qui nous ramène d'une certaine façon au vocabulaire cinématographique.

Enfin, nous mettrions volontiers en parallèle *Le 21 mars, le premier jour du printemps* et *Dora Bruder*. Les deux œuvres cherchent à retracer la destinée brève et tragique de deux figures féminines qui, bien que l'une fût célèbre et l'autre absolument anonyme, furent toutes deux frondeuses et fugueuses. Elles cristallisent et ressuscitent chacune une époque obsessionnelle pour Modiano : l'Occupation qu'il n'a pas connue et les années d'émancipation progressive de la décennie 1960. Dans les deux cas, nous

¹ *Ibid.*, p. 36.

² *Ibid.*, p. 36.

³ Dominique Viart, « Dis-moi *qui* te hante, paradoxes du biographique », Dossier « *Paradoxes du biographique* », *Revue des Sciences Humaines*, n° 263, juin-septembre 2001, p. 16-17.

⁴ Martine Boyer-Weinmann, *La Relation biographique*, *op. cit.*, p. 199.

observons que le récit de Modiano a besoin de cette altérité pour retrouver son propre passé. S'agissant de Dora Bruder, cela passe par une enquête minutieuse, en grande partie documentaire ; en ce qui concerne Françoise Dorléac, cela se joue à travers un ensemble de souvenirs personnels et écraniques. Les deux textes sont en tout cas symptomatiques de cette pratique propre aux écritures contemporaines du « je » : pratique du détour par autrui, de la médiation et de la reconnaissance réflexive de soi en l'autre.

Olivia Rosenthal : King Kong théorie et complexe de la féline

Un exemple plus récent et particulièrement frappant se lit dans le récit d'Olivia Rosenthal intitulé *Que font les rennes après Noël ?* Nombre des textes de l'auteur, de *Viande froide* à *On n'est pas là pour disparaître*, semblent fonctionner sur ce principe d'oblicité par lequel l'évocation d'un thème (la maladie d'Alzheimer, l'organisation des anciennes pompes funèbres de Paris ou encore, dans le texte qui nous retient, les rapports entre les hommes et les animaux) ramène peu à peu vers l'intime. Structurés à partir de dispositifs polyphoniques, résultant d'enquêtes et d'entretiens, les livres les plus récents d'Olivia Rosenthal se positionnent ainsi sur une double logique, à la fois littérale – leur intérêt documentaire – et figurale. Dans *Que font les rennes après Noël ?*, le sujet des rapports entre animalité et humanité interroge, au fur et à mesure du déroulement du récit, l'itinéraire de la narratrice, depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte. Sa relation personnelle aux animaux – désirés, possédés, observés – la met face à sa part de sauvagerie, ainsi qu'à sa propre impression de vie en captivité, au sein d'une famille et d'un ordre moral qui l'oppressent. Parmi ces nombreux miroirs qui désignent indirectement son rapport personnel au monde, le cinéma tient une place importante. Deux films marquent considérablement la narratrice : *King Kong* de Schoedsack et Cooper (1933) et *La Féline* de Jacques Tourneur (1942). Les « personnages » principaux de ces deux œuvres, le gorille géant épris de la blonde et gracile héroïne et la jeune femme se transformant en panthère, la fascinent. La notion d'identification est clairement posée par le texte ; mais le phénomène est précisément interrogé en lui-même, car de sa signification dépend la réponse à un questionnement intime :

Le problème avec *King Kong*, c'est que vous ne savez pas si vous devez vous identifier à la jeune fille blonde, qui, soit dit en passant, est lors d'une scène mémorable patiemment effeuillée par la bête jusqu'à quasi nudité, au jeune amoureux qui la sauve des mains énormes du gorille ou au gorille lui-même transformé en animal de foire et attaché par d'énormes chaînes à une potence plus grande que lui. Vous n'osez pas interroger votre mère sur la fonction de l'identification dans l'art cinématographique.

[...] On peut déduire beaucoup de choses sur soi et son identité sexuelle du personnage – blonde, amoureux ou gorille ravisseur de femmes – auquel, dans *King Kong* et sans vraiment se l'avouer à soi-même, on s'identifie.¹

L'interrogation sur l'identité sexuelle est en effet l'une des lignes majeures du roman – la narratrice devant admettre au fur et à mesure du récit, alors qu'elle obéit sagement aux codes hétérosexuels majoritaires, son attirance pour les femmes. Le support identificateur élu dans *King Kong* est pour elle – alors adolescente à ce moment du récit – un premier élément conduisant vers la conscience de cette attirance homosexuelle. Si l'on pense l'identification au cinéma selon une stricte logique mimétique, la narratrice devrait s'identifier naturellement à la jeune femme. Le fait même qu'elle manifeste une hésitation entre cette dernière et, d'autre part, ses deux soupirants masculins – l'amoureux, le gorille – fonctionne pour elle comme l'amorce d'une prise de conscience, encore en partie occultée (« vous n'osez pas interroger votre mère sur la fonction de l'identification dans l'art cinématographique », « sans vraiment se l'avouer à soi-même »). Nous devinons d'ailleurs que, plus encore qu'au jeune premier, c'est au gorille qu'elle s'identifie – en témoigne notamment la relation de la scène de l'effeuillage, jugée « mémorable » et, donc, fondatrice d'une attirance érotique pour le corps féminin. Se reconnaître dans le jeune homme impliquerait le retour d'une relation basée sur la dualité sexuelle homme-femme, en dépit d'une inversion des rôles ambiguë ; le gorille, par son statut de marginal et de monstre exhibé à la curiosité malsaine et à la vindicte populaire (« animal de foire [...] attaché à une potence plus grande que lui »), provoque davantage la sympathie, au sens fort du terme, chez la narratrice. Celle-ci finit par l'admettre : « Malgré le caractère rudimentaire des effets spéciaux utilisés dans les années 30 pour représenter la bête, vous vous identifiez au gorille. Vous n'en dites rien à votre mère. »² À nouveau, la projection-identification décrite par le récit n'obéit pas à un mécanisme mimétique fondé sur la vraisemblance et l'analogie ; il s'agit plus exactement d'un rapport *figural* entretenu entre un sujet et une figure cinématographiée, la reconnaissance en l'image d'autrui d'une virtualité de soi-même, en dépit de l'*écart figuratif* et narratif *a priori* qui se présentait au départ. Le cas de *La Féline* est plus développé et fait franchir à la narratrice un stade supplémentaire dans la connaissance de soi :

Ce n'est que beaucoup plus tard que vous voyez un film qui vous éclaire définitivement sur votre sexualité, un film en noir et blanc, mystérieux, fulgurant, intrigant et pathétique.³

¹ Olivia Rosenthal, *Que font les rennes après Noël ?*, Paris, Verticales, 2011, p. 90-91.

² *Ibid.*, p. 91.

³ *Ibid.*, p. 119.

Le verbe « éclairer », qui joue sur la nature lumineuse de la projection cinématographique, fait de la vision du film une forme de maïeutique. La narratrice se reconnaît dans ce personnage de femme terrifiée par la sexualité – plus spécialement par la pénétration masculine – et qui se transforme en panthère pour exorciser cette peur. Le livre se met alors à relater minutieusement le récit du film et l'expérience de sa vision par la narratrice-spectatrice, afin de montrer l'évolution complexe qui se joue en elle. Le déroulement de *La Féline* entraîne un mouvement de conscience significatif :

Vous êtes plongée dans la perplexité, vous n'arrivez pas à savoir si vous souhaitez qu'Irena Doubrovna consomme son mariage avec Mister Reed ou si vous préféreriez qu'elle lui échappe et se métamorphose en bête fauve. Votre incertitude vous inquiète. Vous avez peur de ne pas être suffisamment conditionnée. Vous essayez de vous maîtriser. [...] Après avoir espéré assister à des scènes torrides entre Reed et Irena, vous espérez que la métamorphose dont Irena a si peur aura lieu avant la fin du film. Votre attente, vos espoirs, vos désirs ont changé, sans que vous n'ayez une conscience claire de cette révolution en cours. Vous vous préparez.¹

Le désir de la narratrice vis-à-vis des possibles narratifs évolue, passant du souhait d'une relation traditionnelle entre une femme et son mari à celui d'une émancipation violente du personnage féminin, figurée par sa métamorphose en panthère noire. Cette bifurcation correspond à son propre trajet identitaire, à ses hésitations relationnelles et sexuelles, ainsi qu'à sa position par rapport aux normes sociales. La narratrice comprend que sa participation affective au film relève précisément d'un phénomène de projection-identification :

« Les félins me tourmentent. [...] ils sont en moi. » Vous vous répétez inlassablement cette phrase, prononcée par Irena Doubrovna dans *La Féline*. Ils sont en moi. Et vous savez que chaque spectateur peut projeter sur ce pronom « ils » les forces diverses qui le pressent, le complimentent, le conditionnent, et dont, malgré ses résistances ou ses tentatives d'émancipation, il dépend.²

Dans *La Féline* de Jacques Tourneur, vous êtes, non avec Mister Reed, le mari déçu et frustré, mais avec Irena, vous pensez à sa peur à elle [...]. Vous pleurez avec elle.³

« Pleurer avec », « être avec » : la préposition rend compte du mouvement de sympathie qui se joue entre le personnage de fiction et le sujet-spectateur. La « féline » représente une projection virtuelle de la narratrice. Elle trace son propre récit à travers cette figure, pense ses aliénations et son émancipation en fonction d'elle. Néanmoins, l'identification ne consiste pas en une stricte reproduction de l'*alter ego* fictionnel : c'est ainsi que la narratrice choisira consciemment de ne pas suivre le destin tragique d'Irena (tuée lors d'une métamorphose) : « Vous pensez à la féline, vous ne voulez pas finir

¹ *Ibid.*, p. 145-146.

² *Ibid.*, p. 151.

³ *Ibid.*, p. 161-162.

comme elle. »¹ Sa libération affective et sociale correspond symboliquement, aussi, à sa libération du cercle de l'identification, comme si le texte faisait finalement advenir le sujet en l'affranchissant de ses altérités de tutelle :

Vous n'êtes pas une panthère. Vous ne vous métamorphosez pas en bête. Vous cessez de vous identifier. Vous cessez de vous retenir. Vous cessez de vous domestiquer. Vous acceptez les pulsions qui vous traversent. [...] Votre trahison est imminente. Vous êtes prête.²

Il ne faut pas lire cela comme une autonomie reconquise face à des entités qui menaçaient le sujet de dispersion, mais plutôt comme un trajet heuristique nécessaire qui ne pouvait se définir que par le truchement de ces figures extérieures : « On ne revient pas en arrière. [...] Grâce à l'art cinématographique, vous acceptez cette idée, vous en profitez, vous trouvez même que c'est une très bonne nouvelle. Vous vous émancipez. »³ Le récit d'Olivia Rosenthal montre précisément le rôle désormais décisif du cinéma dans les nouvelles écritures personnelles ; c'est un catalyseur particulièrement actif qui donne à voir au sujet des expressions de lui-même, entre reconnaissance et différence. Le « je » littéraire contemporain est pris dans un étoilement identitaire qui, loin de manifester sa dispersion irréductible comme l'aurait postulé une certaine avant-garde, reflète sa complexité et sa porosité à autrui. Olivia Rosenthal poursuit d'ailleurs cette réflexion sur la confrontation entre sujet et film à travers un récent petit ouvrage intitulé *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*. Ce livre est une succession de douze témoignages de spectateurs, désignés simplement par leur prénom, qui évoquent chacun le « film qui a changé [leur] vie »⁴. Ces témoignages sont par ailleurs entourés par un prologue et un épilogue, fondés sur le principe similaire d'une rencontre entre un film et un sujet, dans lesquels s'exprime une narratrice qui semble être un double d'Olivia Rosenthal⁵. Au fil des témoignages rapportés et recomposés par l'écrivaine, on s'aperçoit que le cinéma est une forme artistique qui se prête particulièrement et intensément à la projection-identification : tantôt le film vient figurer *a posteriori* la parcelle d'une existence, tantôt il fonctionne, à la suite du choc qu'il provoque chez son spectateur, comme une sorte de voie à suivre : « J'ai utilisé *Le Dernier tango à Paris* comme modèle et ligne de vie, je me suis jetée dans des histoires d'amour

¹ *Ibid.*, p. 195.

² *Ibid.*, p. 196.

³ *Ibid.*, p. 202.

⁴ Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Verticales, coll. « Minimales », 2012, quatrième de couverture.

⁵ Le texte inaugural s'intitule « *Le Vertige* (prologue) » et le dernier « *Les Larmes* (épilogue) » ; ils se fondent sur *Vertigo* d'Hitchcock et *Les Parapluies de Cherbourg* de Demy. Ces deux textes sont issus de deux performances réalisées par Olivia Rosenthal. *Les Larmes* est même devenu un court-métrage réalisé par Laurent Larivière, dans lequel joue l'écrivaine.

très destructrices. », confie « Béatrice », qui « aurai[t] voulu être Maria Schneider. »¹ Chaque témoignage, qui fait alterner remémoration familiale et discours sur le film élu, construit implicitement un réseau de sens entre la sphère intime et l'œuvre cinématographique collectivement partagée. Si « Isabelle » a été tant marquée par *Le Retour* d'Andréï Zviaguintsev, qui traite des rapports entre un père dur, sans pitié, et ses deux enfants, c'est qu'elle-même dit de son père qu'il « est un homme violent », « antipathique », qui « ne supporte pas la vie [et] préfère les morts. »² « Christine » a été bouleversée par *L'Arbre aux sabots* d'Ermanno Olmi, qui l'a confrontée à son propre statut de fille de paysans³. De même, « Angélique » confie son attachement mystérieux mais puissant à *La Nuit américaine* de François Truffaut, vu à l'âge de douze ans, qui repose sur une étonnante identification avec le personnage de la scripte joué par Nathalie Baye :

Je ne sais pas pourquoi je me suis identifiée à Nathalie Baye, elle ne me ressemble pas, elle ne ressemble pas à ma mère, elle ne ressemble à aucune femme de ma famille, je crois que je voulais être scripte pour construire quelque chose avec une équipe quand tout autour de moi était en train de se défaire.⁴

On retrouve ici, comme dans les exemples précédents, le principe selon lequel l'identification ne se calque pas sur une stricte similarité entre narration personnelle et narration cinématographique. Elle obéit à des glissements obliques, des rapports figuraux, qui sont descriptibles sans pour autant reposer sur un mimétisme simple. Le lien entre un noyau familial qui « se déf[ait] » (ses parents étaient en plein divorce lorsqu'elle a vu le film) et le récit de tournage truffaldien n'est pas évident, mais la parole du sujet et le texte qui la rapporte parviennent à établir un écho entre les deux éléments ; c'est que « le cinéma atteint les consciences par petites touches »⁵. La même relation est à l'œuvre dans le prologue du livre : la narratrice évoque le suicide par chute de sa sœur (déjà rapidement évoqué dans *On n'est pas là pour disparaître*) et le vertige qu'elle éprouve depuis. *Vertigo* d'Hitchcock vient alors figurer et cristalliser cette peur, bien que les deux histoires n'aient *a priori* rien à voir dans leur déroulement. Mais, à nouveau, c'est le texte qui fait le lien en tissant les deux histoires :

Dans *Vertigo*, celle qui tombe et celui qui a le vertige sont bien distincts, l'un tombe quand l'autre à le vertige, l'un tombe parce que l'autre a le vertige.⁶

¹ *Ibid.*, respectivement p. 58 et 56.

² *Ibid.*, respectivement p. 63 et p. 65.

³ *Ibid.*, p. 46.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶ *Ibid.*, p. 17.

Le film et le récit personnel viennent malgré tout se répondre, à travers le *montage* auquel procède l'énonciation. Le cinéma offre une caisse de résonance à l'histoire individuelle. Le sujet contemporain en fait un interlocuteur, une expression figurale de sa propre trajectoire. À travers le motif du vertige et la question de la répartition des rôles, la narratrice *se reconnaît* dans *Vertigo* ; elle constitue cette fiction en un champ de signes évocateur par lequel elle saisit sa propre situation, en l'occurrence le traumatisme latent du suicide de sa sœur et les hantises qui en découlent.

Le texte littéraire met en œuvre, ponctuellement ou systématiquement, une forme d'expérimentation projectionnelle. Il aime à tramer sa propre narration d'un ensemble de fables, parmi lesquelles les fables cinématographiques – un ensemble qui « permet d'exprimer [les états latents de la vie psychique] en les projetant dans quelque histoire analogique »¹, ainsi que l'écrit Bruno Blanckeman au sujet de ce qu'il nomme les « autofabulations ». Le récit contemporain a précisément pour but, par ce biais, de mettre en présence le sujet avec des miroirs, de primes abords déformants ou surprenants – miroirs animaux et monstrueux en l'occurrence chez Olivia Rosenthal –, qui placent le sujet contemporain dans un réseau référentiel complexe : véritable toile culturelle qui dessine indirectement son portrait et sans laquelle, ne sachant à quoi se rattacher, il serait menacé par le néant. En prenant pour objets les productions photographiques ou vidéographiques de l'art contemporain, le critique Jean-Max Colard a proposé la notion de « filmographie » pour désigner les existences mouvantes des personnages mis en scène dans ces œuvres, qui connaissent des variations identitaires, sur le modèle de la filmographie d'un acteur, c'est-à-dire de la succession de ses rôles. Il nous semble que le concept pourrait être repris pour décrire les exemples littéraires précédents :

[...] la filmographie peut nous apparaître au sens propre du terme comme une forme, une écriture, la plus à même sans doute d'épouser les contours flottants, les configurations diachroniques de ce nouveau personnage. Car son existence ressemble très exactement à la filmographie d'une actrice : soit un parcours, discontinu, irrégulier, d'apparitions, constitué de métamorphoses diverses, de revirements existentiels, – soit un *montage* de situations qui

¹ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, *op. cit.*, p. 145. Le critique précise que le recours à des fables « offre une architecture logique, des supports de figuration, des liaisons narratives, des modules symboliques à une identité intime en partie mobile et ombrée, qui manque d'assise autant que de transparence. [Il] permet de construire des hypothèses de connaissance en reformulant des données existentielles. » (*Ibid.*, p. 144). Dans notre cas, la particularité réside dans le fait que la fable préexiste au récit et se présente comme une réalité extérieure, non créée par l'écrivain. Celui-ci l'importe dans le texte et la « monte » avec le récit personnel, afin de produire un précipité inédit et signifiant.

mises bout à bout comme autant d'épisodes, constituent au final une existence, mais qui n'a plus rien de strictement linéaire.¹

La « filmographie » ne vide pas le sujet de toute profondeur ni de toute permanence, mais elle a le mérite d'insister sur les fluctuations de nos existences et sur notre porosité identitaire par rapport aux autres individus et aux éléments extérieurs, qui « bris[ent] la linéarité propre aux récits de vie »². Là où l'autobiographie, dans le sens le plus traditionnel du terme, se fonde sur une ligne directrice globalement cohérente, suivant une perspective d'ensemble spécifique, la « filmographie » contemporaine accumule les lignes brisées et ne cherche pas à réunir la somme des événements sous un artificiel principe unificateur ; elle conserve explicitement la dynamique plurielle de l'existence, en en faisant un mouvement complexe plus qu'une ligne claire. Le recours aux références filmiques dans les textes vient en quelque sorte littéraliser cette notion de « filmographie » et en donner l'acception la plus immédiate.

D'autre part, nous apercevons à nouveau, à travers ces exemples, la question de la figurabilité : le cinéma propose aux personnages et narrateurs des figures qui ne sont pas les exacts reflets d'eux-mêmes, traits pour traits, à la manière de superpositions parfaites ; il propose davantage des images indirectes, des portraits en creux, des virtualités figurales. Pour reprendre les mots qu'emploie Georges Didi-Huberman au sujet de l'art chrétien, nous dirons que le personnage de cinéma « "fait figure" » pour le sujet littéraire contemporain, c'est-à-dire que l'écriture l'institue comme une sorte de « *détour visuel* »³ qui désigne en creux une énergétique identitaire. Les *alter ego* filmiques qui se construisent lors de ces processus d'identification sont moins des figurations de soi que des complexes figuraux qui nous réfléchissent à distance⁴. Mais c'est précisément cette distance qui intéresse les écrivains contemporains, car elle est nécessaire à la quête oblique et détournée du sujet. Glosant le nom de la fameuse collection de J.B. Pontalis chez Gallimard, Dominique Rabaté insiste sur le différentiel qui demeure entre le sujet écrivain et les figures qu'il prend pour prismes expérimentaux : « Entre l'un et l'autre, se maintient donc l'écart de la coordination, qui ne se résout surtout pas en copule. L'un et l'autre, et

¹ Jean-Max Colard, « Filmographies », in Magali Nachtergaele (dir.), *Lectures de l'art contemporain, Textuel*, n° 52, mai 2007, repris sur le site personnel du critique, URL : http://jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/filmographies_fzpg.pdf.

² *Ibid.*

³ Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, *op. cit.*, p. 195. La « figuralité » se loge précisément dans ce « détour visuel ».

⁴ Cette distance tient bien entendu au dispositif cinématographique lui-même ; le spectateur y est un « observateur séparé », dont les actes perceptifs sont « bisensoriels, non-anticipateurs, discontinus, excluant la co-présence du perçu et du percevant » (Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, *op. cit.*, p. 423-424).

non : l'un est l'autre. »¹ C'est cette distance maintenue qui donne à l'objet extérieur – acteur, personnage, fiction, etc. – sa dimension heuristique. De fait, la mise en scène littéraire de l'identification filmique s'écarte des schémas identificatoires illusionnistes, tels qu'on les comprend communément, dans lesquels la figure écranique représente un idéal – inatteignable – pour le sujet. Dans les récits contemporains, ce dernier ne voit pas dans le personnage cinématographié un exemple édifiant et rêvé ; au contraire, il engage tout ou partie de son récit dans l'invention d'une relation interrogative et critique, ou du moins dans une tension dynamique.

Comme nous avons pu le voir, ce n'est plus seulement le lecteur qui se donne comme un « carrefour projectionnel »², mais également celui qui dit « je » dans le texte. La figure cinématographique, par l'engouement et les mécanismes projectifs et identificateurs qu'elle suscite, affirme sa puissance évocatrice et interprétante dans les trajets identitaires ou autoréflexifs de la littérature des dernières décennies. Au sein du large et divers mouvement de « fictionnalisation » du sujet qui touche la littérature contemporaine (autofiction(s), roman biographique, fiction biographique, etc.), la référence au processus d'identification filmique tient une place non négligeable et originale. La fictionnalisation s'affiche ouvertement, à travers l'énoncé d'une référence ; le rapport qui s'instaure ne se fonde pas sur la dissimulation et le masque, mais sur une confrontation ouverte, faite de distanciation et de rapprochement. La fiction cinématographique devient un mode de lecture possible pour interroger ou saisir une existence. Leslie Kaplan résume bien les choses lorsqu'elle parle du cinéma comme d'un art qui « à l'exemple du travail du rêve, [lui] donne des éléments condensés, déplacés et figurés qui interprètent [sa] vie. »³ Les films possèdent donc une véritable capacité herméneutique, par le biais des images qu'ils proposent. Ils font partie de ces éléments nouvellement convoqués qui cherchent à

¹ Dominique Rabaté, *Le Chaudron fêlé*, *op. cit.*, p. 231. Le critique parle de « fêlure » pour désigner ces écarts producteurs de sens, à partir de l'image du « chaudron fêlé » empruntée à *Madame Bovary* de Flaubert : « Cette structure [d'incomplétude] (si le mot convient) est pour moi énergétique parce qu'elle permet de dynamiser à partir des écarts qui la constituent quelque chose comme une force figurale, force qui bouscule les formes reçues. La fêlure du chaudron indique une irrémédiable incomplétude mais c'est elle qui porte le désir. » (*Ibid.*, p. 13).

² L'expression est de Philippe Hamon ; elle désigne chez lui les phénomènes de « projection de l'auteur, projection du lecteur, projection du critique ou de l'interprète qui aiment ou n'aiment pas, qui se "reconnaissent" ou non en tel ou tel personnage » (*Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 9). Il nous semble que cette notion de projection n'est plus seulement une résultante du texte, un effet produit, mais désormais l'un de ses éléments constitutifs et narrativisés.

³ Leslie Kaplan, « Somebody killed something », in *Le Cinéma des écrivains*, *op. cit.*, p. 116.

« construire des hypothèses de connaissance en reformulant des données existentielles. »¹ Il ne s'agit pas de constituer une liste de caractéristiques et de correspondances stables entre un sujet littéraire X et un personnage de film Y ; au contraire, le premier entre en tension avec le second, s'y confronte, s'élabore en regard. Le sujet se prend à un réseau imaginaire labile ; il apparaît aussi, en conséquence, comme un être d'affabulations, de fantasmes et de désirs, que la présence de l'*alter ego* filmique vient rappeler. Ce type de mise en fiction de soi possède aussi le paradoxal avantage d'exprimer une singularité tout en la reliant à un objet fondamentalement collectif et partagé : peut-être pourrait-on y voir l'une des réfutations des nombreuses attaques adressées à la littérature actuelle, accusée de nombrilisme et de recentrement égotiste. Lorsqu'il fait « fictionner » le sujet avec le cinéma – objet de connivence –, le texte fait aussi virtuellement « fictionner » les lecteurs, ou du moins les confronte à une matière qu'ils peuvent connaître, avec laquelle ils peuvent tisser leurs propres relations de projection ou de rejet. En témoigne *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, le texte d'Olivia Rosenthal cité plus haut, dont le dispositif fait de chacun des narrateurs notre *alter ego* potentiel², qui nous confronte à nos propres souvenirs et identifications filmiques.

La question de la mise en scène littéraire du complexe de projection-identification attire notre attention sur l'une des lignes de force de la littérature contemporaine, à savoir la question de la mémoire. À la fois principe et cause des différentes remarques avancées lors de ces deux derniers chapitres, celle-ci est devenue omniprésente dans les romans et récits, à l'image de la place considérable qu'elle a prise dans l'espace public depuis les années 1980³. Sans doute est-elle une réaction au « présentisme » qui caractérise notre époque, comme nous l'avons vu précédemment. Il n'en demeure pas moins que, par les liens profonds qu'il tisse avec les divers phénomènes de revenance, de rémanence et de spectralité, le septième art apparaît fréquemment comme une médiation à fonction heuristique par laquelle le sujet littéraire considère et interroge sa propre mémoire, tout à la fois collective et intime, ainsi que la manière dont elle ressurgit dans le présent de l'écriture. De ce point de vue, le cinéma apparaît fortement lié au développement d'un

¹ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, op. cit., p. 144.

² Cela est permis par le fait que les douze narrateurs sont simplement désignés par leur prénom, tous très banals, ce qui contribue autant à les individualiser qu'à les rendre anonymes.

³ « De fait, les années 1980 ont connu le déploiement d'une grande vague : celle de la mémoire. Avec son *alter ego*, plus visible et tangible, le patrimoine : à protéger, répertorier, valoriser, mais aussi repenser. » (François Hartog, *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 16).

imaginaire spectral propre aux textes contemporains. C'est donc cette question qu'il va nous falloir traiter à présent dans la dernière étape de notre parcours.

CHAPITRE XII. « ET QUAND IL EUT PASSÉ LE PONT, LES FANTÔMES VINRENT À SA RENCONTRE »

Cette célèbre phrase provient d'un des plus fameux cartons du cinéma muet. Il s'agit de celui qui apparaît dans *Nosferatu* de Friedrich W. Murnau, lorsque le jeune héros franchit le pont qui le conduit vers le château du Comte Orlock, *alias* le vampire Nosferatu, prince de la nuit et du royaume des fantômes. La citation est devenue une sorte de sentence poétique absolue et de mot d'ordre pour les surréalistes, et jusqu'au jeune Louis Poirier¹, qui y voyaient principalement le symbole d'une déprise des bornes sensibles du réel, d'une échappée vers l'imagination et vers l'image fulgurante et convulsive². Si nous choisissons de reprendre ces mots en amorce de ce chapitre, ce n'est plus pour se placer dans l'optique fantasmagorique du surréalisme, inspirée par le romantisme allemand et l'esthétique gothique, mais pour décrire la dimension spectrale qui se joue dans la littérature française contemporaine, notamment lorsque cette dernière convoque le cinéma. En effet, à bien des égards, elle se présente comme une littérature de revenants, peuplée de fantômes divers : surgissements mémoriels, retour des figures de l'ascendance, retour d'un passé intime ou collectif qui ne cesse de hanter le sujet scriptural, etc. L'individu littéraire contemporain ne se saisit ni dans une pure immédiateté détachée de toute histoire, ni même à travers un clair bilan rétrospectif – à la manière du genre des mémoires comme de l'autobiographie traditionnelle. Il se présente davantage comme un jeu fluctuant de forces et de rémanences ; il est à la fois l'initiateur et le résultat d'une

¹ En témoigne la préface que Gracq a écrite pour l'ouvrage de Jean-Louis Leutrat et Michel Bouvier consacré au film (in *Nosferatu*, Paris, Cahiers du cinéma – Gallimard, 1981, p. 9-11).

² André Breton évoque ainsi « la phrase [qu'il n'a] jamais pu, sans un mélange de joie et de terreur, voir apparaître sur l'écran : *Quand il fut de l'autre côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre.* » Il s'agit pour l'écrivain d'une « invitation à *passer le pont*, cette volonté si insistante du rêve continuant, bien entendu, par ailleurs, à [l]e persuader de la nécessité pour vivre de [s]e libérer des scrupules d'ordre affectif et moral qu'on a pu voir bouillonner en son centre. » (*Les Vases communicants*, in Marguerite Bonnet (éd.), *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992 [1932], p. 130-132).

quête complexe, d'un assemblage de traces, de ruines, d'archives fragiles et lacunaires. Cette tendance forte de la littérature contemporaine, consistant à revenir sur ce qui a été oublié ou occulté – recoins de l'histoire avec H majuscule ou minuscule – est paradoxalement à mettre en rapport avec notre régime actuel d'historicité, à savoir le présentisme, pour reprendre les analyses de François Hartog. En effet, l'historien souligne ce qui pourrait paraître comme une contradiction de notre époque : focalisée sur un présent étendu et permanent, elle est en même temps fortement marquée par une obsession mémorielle et patrimoniale, qui n'avait jamais atteint une telle intensité avant les années 1980 et dont François Hartog repère quelques manifestations importantes :

De fait, les années 1980 ont connu le déploiement d'une grande vague : celle de la mémoire. Avec son *alter ego*, plus visible et tangible, le patrimoine : à protéger, répertorier, valoriser, mais aussi repenser. [...] Dans le même temps, sortait *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, ce film extraordinairement fort sur le témoignage et les « non-lieux » de la mémoire. En mettant sous les yeux du spectateur des « hommes qui entrent dans leur être de témoin », le film visait en effet à abolir la distance entre passé et présent : à faire surgir le passé du présent.¹

L'effet de saturation créé par le présent omniprésent des médias, des images et des nouvelles technologies, a entraîné chez les individus une inquiétude vis-à-vis d'une mémoire en fuite, d'une possible amnésie, et a mis en branle, par conséquent, une sorte de tropisme rétrospectif. L'historien en fait le constat : « Déjà inquiet, le présent se découvre également en quête de racines et d'identité, soucieux de mémoire et de généalogies. »² Ce besoin de mémoire s'exprime à travers des manifestations collectives (comme les lieux de mémoire, tels que définis par Pierre Nora), mais aussi et surtout à une échelle individuelle. La mémoire relève de plus en plus d'une négociation personnelle avec ce qui nous a précédés. Reprenant des expressions de Pierre Nora, François Hartog synthétise cette mutation du rapport au passé :

Soucieuse de faire mémoire de tout, [notre mémoire] est passionnément archivistique, contribuant à cette quotidienne historicisation du présent, déjà notée. Entièrement psychologisée, la mémoire est devenue une affaire privée, entraînant une nouvelle économie de « l'identité du moi ». « C'est [désormais] à moi de me souvenir et c'est moi qui me souviens. »³

La littérature contemporaine se fait logiquement l'écho de ce mouvement, dans son exploration continue des contours du sujet, à travers les multiples écritures du moi qui s'expérimentent depuis plus de trois décennies. Se souvenir implique alors, bien souvent,

¹ François Hartog, *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 16. La citation qu'Hartog rapporte dans son propos provient du livre de Michel Deguy consacré au film de Claude Lanzmann (*Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990).

² *Ibid.*, p. 128.

³ *Ibid.*, p. 138.

de convoquer les spectres, de frayer avec eux, d'admettre que le temps dans lequel l'on s'inscrit n'est pas une ligne claire horizontale mais un réseau complexe et profond, qui intègre nécessairement ses propres manques et discontinuités.

Comment cette dimension mémorielle et spectrale, qui se trame au cœur du sujet contemporain, s'articule-t-elle avec la question cinématographique ? Comme le rappelle Jacques Derrida, l'étymologie est éloquente :

Dans un chapitre d'*Échographies* intitulé « Spectrographies », Derrida précise que le mot *spectre* est associé au spectacle et au visible, comme le mot *fantôme* a trait à la phénoménalité, *phanesthai*, donc pour l'apparaître pour la vue, à la lumière du jour.¹

Plus précisément, la photographie et le cinéma, par leur nature même, ont été chacun rapidement associés au fantomatique et au spectral – plus que les autres formes d'images. Le cinéma, particulièrement, a toujours présenté des caractéristiques proches de celles que l'on attribue généralement aux phénomènes de revenance : qu'il s'agisse de son dispositif traditionnel – la salle obscure, le faisceau de lumière, etc. – comme de la nature même de ses images – impalpables, flottantes, désincarnées. Fondé sur le même paradigme technique, il prend sur ce point le relais de la photographie, dont plusieurs chercheurs ont montré l'importance pour comprendre une partie de la littérature du XIX^e siècle – notamment dans ses versants gothiques, frénétiques et fantastiques². Voleuse de corps, selon les célèbres craintes de Balzac, la photographie a eu, dès sa création, partie liée aux fantômes dans les imaginaires.

Même si elle n'a pas toujours été majoritairement comprise sous cet angle au cours de son histoire, elle est très tôt considérée comme une image survivante, qui donne à voir la trace de ceux qui ne sont plus. Or, comme le note Danièle Méaux, c'est précisément ce paradigme indiciaire qui est actif depuis près de quarante années et qui marque la relation de notre époque avec ce *medium* :

Dans les années quatre-vingt, le statut indiciaire de la photographie se trouve valorisé dans bon nombre d'écrits théoriques ; il est également exploité par certains artistes ou écrivains. Cette manière d'envisager l'image argentique [...] nous en apprend aussi beaucoup sur la démarche des auteurs et sur la société où elle se développe. Dans le dernier quart de siècle, la photographie s'est trouvée convoquée en tant que trace par des créateurs – très différents

¹ Michel Lisse, « Secrète la visibilité, Jacques Derrida et la photo-skia-graphie », in Pierre Piret (éd.), *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007, p. 143.

² Nous renvoyons aux ouvrages de Max Milner (*La Fantasmagorie*, Paris, PUF, 1982), Marion Aubrée et François Laplantine (*La Table, le livre et les esprits*, Paris, Lattès, 1990), Jérôme Thélot (*Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, 2003) ou encore Philippe Ortel (*La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible, op. cit.*).

– qui assimilent plus ou moins leurs travaux à des reconstitutions rétrospectives de l'expérience individuelle.¹

Roland Barthes a exemplairement illustré cette dimension indiciaire dans *La Chambre claire* – dont nous reparlerons – en proposant le terme de *spectrum* pour définir en partie la photographie, ainsi qu'en lui appliquant la célèbre formule du « Ça-a-été » pour caractériser son être fondamental. Néanmoins, en dépit de leur paradigme commun, le même Barthes refusait avec force de conférer au cinéma ce pouvoir de revenance, en en faisant au contraire un art du présent pur :

[...] il y a dans toute photographie l'évidence toujours stupéfiante du : *cela s'est passé ainsi* : nous possédons alors, miracle précieux, une réalité dont nous sommes à l'abri. Cette sorte de pondération temporelle (*avoir-été-là*) diminue probablement le pouvoir projectif de l'image [...] il faudrait donc rattacher la photographie à une pure conscience spectatorielle, et non à la conscience fictionnelle, plus projective, plus « magique », dont dépendrait en gros le cinéma ; on serait ainsi autorisé à voir entre le cinéma et la photographie non plus une simple différence de degré mais une opposition radicale : le cinéma ne serait pas de la photographie animée ; en lui l'*avoir-été-là* disparaîtrait au profit d'un *être-là* de la chose [...].²

D'une part, en tant qu'objet essentiellement collectif, le cinéma ne concernerait pas la sphère intime propre à la photographie qui, de plus, serait essentiellement de l'ordre du « factuel » pour Barthes – par opposition au caractère fictionnel du cinéma : aux yeux du spectateur, la photographie capterait le réel comme il est quand le cinéma le mettrait en scène avant de l'enregistrer. D'autre part, le théoricien confère au mouvement et à la durée véhiculés par le cinéma une sorte de pouvoir présentifiant et actualisant qui ferait du film une pure présence. Il nous semble que ce double postulat qui constitue le raisonnement de Barthes est trop rapide. Tout d'abord, bien que le film soit réalisé, dans la majorité des cas, en vue d'un spectacle collectif qui ne relève pas de la stricte sphère intime, il n'en demeure pas moins qu'il s'adresse *aussi* à chacun de nous personnellement, pendant le temps de la séance et par la suite : nous avons vu dans les deux chapitres précédents à quel point un film pouvait sinuer durablement en nous, jouer un rôle matriciel et fondateur, etc. De plus, ne pourrait-on pas voir dans le déroulement même du film, non ce qui éloignerait le sujet du fantomatique, mais au contraire ce qui l'en rapprocherait, par le jeu permanent d'apparitions et de disparitions qu'il met en scène et par son caractère irréversible ? Ensuite, le spectacle cinématographique repose sur un dispositif spécifique fondé concrètement comme symboliquement sur l'ombre et la lumière, à savoir la « chair »

¹ Danièle Méaux, « Préface », in Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Lire au présent », 2004, p. 8.

² Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, novembre 1964, repris in Éric Marty (éd.), *Œuvres complètes II (1962-1967)*, Paris, Seuil, 2002, p. 583.

même des spectres. Il suffit de lire les comptes-rendus des premières projections entre 1895 et 1900 pour ne pas sous-estimer la dimension spectrale du cinéma¹. Même si l'arrivée du parlant et de la couleur a fait disparaître en partie ces impressions, il n'en reste pas moins que, plus largement, le point de vue barthésien a tendance à évacuer la charge de mémoire portée par le cinéma, ainsi que sa stupéfiante capacité à présenter et animer des figures désormais mortes ou vieilles. En les « rendant présentes », le cinéma ne gomme pas complètement pour autant le fait que ces personnes, elles aussi, « ont été là » et qu'elles ont été saisies dans des blocs de durée que nous n'avons pas vécus. Il semble même que cette ambivalence des images filmiques, partagées entre être-là et avoir-été-là, ne fait que renforcer leur propension à créer du fantomatique ou du « mort-vivant ». Comme l'écrit Philippe Dubois en analysant *Le Voyeur* de Michael Powell, l'« image pelliculée » du cinéma est « perpétuée et répétable à l'envi » et cette répétition est en partie « mortifère »². Dans le même ordre d'idée, nous suivrons volontiers les remarques décisives de Jean-Louis Leutrat, pour qui le cinéma est *en lui-même* fantastique³, car intimement lié à l'imaginaire spectral : « Le cinéma éveille des fantômes » et c'est pourquoi il s'agit de poser « la question de la nature des images cinématographiques relativement à notre mémoire quelle qu'elle puisse être. »⁴

Nous allons voir que la relation de la littérature contemporaine française avec le cinéma s'articule fréquemment à travers cette dimension : le cinéma apparaît à bon nombre d'écrivains comme une incroyable « machine à spectres » qui leur permet d'explorer leurs hantises et leurs gouffres mémoriels, en élaborant une « catégorie nouvelle de l'espace-temps » que Barthes attribuait à la photographie : à la fois « locale immédiate et temporelle antérieure »⁵.

¹ Nous pensons au célèbre texte de Maxime Gorki, datant du 4 juillet 1896, qui commence ainsi : « Hier soir, j'étais au Royaume des Ombres. » (Repris in Jérôme Prieur (éd.), *Le Spectateur nocturne. Les écrivains au cinéma*, op. cit., p. 30-33).

² Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, op. cit., p. 165.

³ « Je ne dirais pas [...] que le fantastique *au* cinéma est la quintessence du cinéma, mais plutôt que dans le fantastique cinématographique, c'est-à-dire le fantastique *du* cinéma, se joue quelque chose d'essentiel relativement au cinéma. » (Jean-Louis Leutrat, « Le Cinéma, "momie du changement" », in Jacques Aumont (dir.), *L'Invention de la figure humaine*, Paris, La Cinémathèque Française, 1995, p. 289).

⁴ Jean-Louis Leutrat, « En toute image périssable », in Francis Jacques et Jean-Louis Leutrat, *L'Autre Visible*, Paris, Méridiens Klincksieck – Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « L'Autre visible », 1998, p. 108. Nous renvoyons également à un autre ouvrage fondamental de Leutrat intitulé *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma* (Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1995).

⁵ Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », art. cit., p. 583.

A. « LA MÉMOIRE AIME CHASSER DANS LE NOIR »

Cela me disait quelque chose. Le guignol ? Non, le guignol, c'était du théâtre. Une chose nocturne, plus belle plus plate, une chose plus mentale et plus à distance projetée. [...] Autant d'émotion préservée sous la marche de l'allée centrale et ses loupiotes enfouies, dans les pans rabattus du strapontin – j'avais insisté pour m'asseoir au bout de la rangée, d'où il me serait facile de fuir l'assaut des spectres –, autant d'émotion au-delà de dos anonymes, dans la respiration tiède des quelques spectateurs, que dans le tout premier visage de géant à envahir l'écran, celui de Charlot dans *Le Cirque*, bientôt en pourparlers avec une mule.¹

Pour comprendre ce qui pousse les écrivains contemporains vers ce point de vue « spectral » porté sur le cinéma, il faut nous arrêter tout d'abord sur le dispositif spectatorial propre au septième art, auquel ils semblent très attachés, en dépit de la mutation et de la diversification actuelles de la façon de voir les films. La salle obscure dans laquelle nous continuons à prendre place apparaît toujours comme un lieu qui peut accueillir une forme de magie ou de sortilège, près de cent-vingt ans après les premières projections. Le dispositif, presque inchangé, garde une part d'étrangeté à laquelle restent sensibles les écrivains contemporains : le fait de se réunir dans un lieu volontairement plongé dans le noir, afin de regarder un spectacle lumineux qui n'a pas l'incarnation de la représentation théâtrale, suscite encore une forme d'étonnement. Jean-Jacques Schuhl confie ses préférences dans *Entrée des fantômes* : « [...] je n'aimais pas ça le théâtre, je ne venais jamais aux premières auxquelles [Lavaudant] m'invitait. Je lui sortais mon habituel refrain, que j'avais été nourri des fantômes du cinématographe, et que toute cette pesante épaisseur, cette présence sur scène et ces cris... »² Théâtre, cirque et pantomime sont fréquemment désignés sous l'appellation de « spectacles vivants » ; est-ce pour signifier, *a contrario*, que le spectacle cinématographique est, en partie du moins, un spectacle « mort », privé de la chair et de la présence effective de ceux qui le portent ? Cette manière d'envisager les choses demeure vivace chez les auteurs et favorise le travail mémoriel que les récits mettent en œuvre.

1. Faire le noir : l'anti-caverne platonicienne

Le premier point qui retient l'attention est « le noir » de la salle de cinéma, significativement qualifiée d'« obscure ». Cette obscurité est techniquement nécessaire

¹ Pierre Alferi, *Le Cinéma des familles*, op. cit., p. 325.

² Jean-Jacques Schuhl, *Entrée des fantômes*, op. cit., p. 113.

pour donner, par contraste, sa puissance et sa qualité optimale au faisceau de lumière projeté sur l'écran. Il n'en reste pas moins que ce noir volontaire fascine les auteurs. La plongée dans ce lieu sombre vaut comme une immersion dans un espace et un temps spécifiques, enclenchant dans les textes tout un réseau symbolique, qui s'articule autour des notions de disponibilité, de régression, d'abandon, etc. Le cinéma réactualise la fantasmagorie des XVIII^e et XIX^e siècles et continue à charrier un imaginaire nocturne, propice à des manifestations d'apparence « fantastique », qui tranchent avec le traditionnel imaginaire lumineux de la rationalité et de la conscience. Barthes lui-même affirmait la supériorité fantasmatique et la richesse symbolique du spectacle cinématographique traditionnel, notamment par rapport à la pratique télévisuelle de diffusion des films : « Dans ce noir du cinéma (noir anonyme, peuplé, nombreux : oh, l'ennui, la frustration des projections dites privées !), gît la fascination même du film (quel qu'il soit). Évoquez l'expérience contraire : à la télévision qui passe elle aussi des films, nulle fascination ; le noir y est gommé, l'anonymat refoulé [...]. »¹ Alain Fleischer a entièrement consacré l'un de ses essais réflexifs les plus remarquables à cette question : il s'agit du bien nommé *Faire le noir*. Il reprend à cette occasion l'argument barthésien : « La télévision se laisse voir en lumière ambiante, elle s'accompagne de l'éclairage domestique. [...] Vitre, vitrage, elle participe de cette volonté de transparence de l'architecture contemporaine. »² À rebours de cette quotidienneté indifférente, la séance de cinéma se présente comme un moment à part, un rituel, que Fleischer nomme « deuil joyeux »³. L'expression *a priori* oxymorique révèle pourtant la richesse que le sujet trouve dans cette obscurité ; le noir du cinéma est un noir volontaire et accepté, qui « fait le deuil » de l'expérience diurne ordinaire et de notre corps :

Au cinéma, le deuil est un échange, un transport, un transfert : le spectateur accepte le noir, le voile de nuit qui lui est imposé, l'effacement de son corps, l'immobilité presque mortuaire, la captivité du cachot, du tombeau, pour que le corps qui renonce ou qui s'absente, corps qui s'abstrait sous le deuil, devienne ainsi corps invisible, fantôme parmi les corps filmés [...].⁴

Le vocabulaire fantastique n'étonne pas. Le dispositif du spectacle cinématographique est très souvent décrit dans nos textes comme une sorte de moment spirite, une suspension de la réalité quotidienne rationnelle, au profit de la pénétration dans un hors-temps propice à l'avènement des spectres. Rentrer dans une salle de cinéma est

¹ Roland Barthes, « En sortant du cinéma », *art. cit.*, p. 779.

² Alain Fleischer, « Faire le noir », in *L'Empreinte et le tremblement*, *op. cit.*, p. 400.

³ *Ibid.*, p. 399-400.

⁴ *Ibid.*, p. 399.

alors un acte moins anodin qu'il n'y paraît. Claude Ollier y voit une « caverne » où règne un « clair-obscur »¹ qui saisit son esprit. Jérôme Prieur parle de ce lieu, dans *Nuits Blanches*, comme d'un « espace où l'on descend et plonge vers la nuit », « une grande place trouble » dans laquelle notre position de spectateur « est incertaine car elle installe entre deux mondes, en brouille le partage. »² Dans *Pas le bon, pas le truand*, on se souvient que Patrick Chatelier n'évoque jamais explicitement le cinéma, puisque son récit est censé se dérouler avant son invention, en plein Far-West dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Néanmoins, le personnage central du jeune « idiot » vit des expériences précinématographiques, enfermé dans une cabane obscure³ où son imagination peut projeter à loisir d'extraordinaires aventures. Cette cabane est celle d'un trappeur, retrouvé assassiné naguère. Elle devient alors pour l'idiot une chambre noire où rôdent les spectres :

Enfermer l'idiot avec le fantôme : voilà le jeu loufoque de Jill et Frank. Quand, après deux heures, ils finissent par ouvrir la porte de la cabane, ils demandent si ça lui a plu. Ébloui, il hausse l'épaule et s'éloigne en zigzaguant la gorge nouée. Il a vu des choses incroyables dans la cabane. Derrière les cent pas fantomatiques du trappeur, fondus aux braises de la cheminée, s'étendant sur le mur jusqu'aux poutres, des univers ont surgi pour le happer. Il a encore en tête toutes sortes d'images qui défilaient [...].⁴

Ce « tour de magie fantomatique »⁵ transpose de façon originale la logique si particulière du spectacle cinématographique : l'enfermement, la césure avec le régime diurne et quotidien de l'existence, la « communion relâchée »⁶ du spectateur et la déprise qu'elle engendre, mais également le contact fantasmatique avec les fantômes – représenté par la présence du spectre du trappeur. L'un des intérêts de ce détournement spatial du lieu cinématographique originel réside dans le fait qu'il met l'accent sur la dimension singulière et psychique (« Il a encore en tête ») de cette expérience artistique.

Gérard Macé, pour sa part, définit la salle de cinéma comme une « caverne ou [...] un ventre où nous pouvons visionner à loisir des êtres diaphanes, que leur transparence n'empêche pas de s'étreindre ou de s'entre-tuer. »⁷ De même, le premier chapitre des

¹ Claude Ollier, *Niellures*, *op. cit.*, p. 107.

² Jérôme Prieur, *Nuits blanches. Essai sur le cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1980, p. 10.

³ L'idiot est enfermé dans cette cabane par deux camarades qui se jouent de lui : « Ils lui donnent un bout de papier et lui disent d'entrer dans la cabane du trappeur. Mais pourquoi ? demande [l'idiot], et ils rient devant la question idiote. Parce que ce papier donne le droit d'entrer, répondent-ils. Bien sûr l'idiot entre avec son papier, bien sûr ils se précipitent pour refermer la porte. Mais pourquoi ? demande-t-il. Parce que l'obscurité est nécessaire, répondent-ils en riant. L'idiot tâtonne dans le noir [...]. » (*Pas le bon, pas le truand*, *op. cit.*, p. 39). On reconnaît dans ce passage une transposition enfantine et ludique de l'entrée rituelle dans une salle de cinéma : le ticket, les ouvreurs, la plongée quelque peu déstabilisante dans le noir.

⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁶ Article « Rêve », in Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Analyse/théorie », 2001, p. 178.

⁷ Gérard Macé, *L'art sans paroles*, *op. cit.*, p. 35.

Fantômes du muet de Didier Blonde s'intitule significativement « Entrée des fantômes » et décrit l'entrée du narrateur-spectateur dans la salle de cinéma comme une sorte de voyage mystérieux et dangereux :

Les salles de cinéma sont des lieux souterrains, comme des catacombes, des caves, ou la caverne de Platon. On quitte la surface, en apnée de l'imaginaire, pour se livrer, consentants mais avec une vague appréhension, à une cérémonie hypnotique.¹

Le propos est proche de celui développé par Fleischer, notamment par l'allusion à un consentement. Cette « déprise » temporaire de soi dans la nuit du cinéma permet justement une disponibilité vis-à-vis des ombres de l'altérité et de la mémoire ; la salle obscure dans laquelle l'individu est immergé renvoie symboliquement à sa propre conscience, sa chambre noire intime et son cortège de hantises et d'anamnèses. Gérard Macé évoque ce point indirectement dans son recueil de courtes proses, *La Mémoire aime chasser dans le noir*, qui porte initialement sur la photographie mais semble s'appliquer tout autant au cinéma, lorsqu'il parle d'un « art des catacombes »². Laurent Demanze commente la spécificité du rapport que l'écrivain entretient avec le paradigme photographique : « [...] la chambre noire de l'appareil est l'emblème même de l'activité mentale, qui ne cesse d'emmagasiner dans les arches de sa mémoire les moments révolus. [...] L'appareil photographique offre une image même de l'appareil psychique. »³ Gérard Macé aborde plus directement le cinéma, par le biais de la période du muet, dans *L'Art sans paroles*. Il constitue le film en objet mémoriel et la salle en lieu mnésique, notamment en l'associant à un retour aux (a)perceptions et aux échelles de l'enfance :

La salle obscure où sont projetées des images muettes est une chambre agrandie dans le souvenir, la chambre où nous faisons semblant de dormir pour mieux guetter, grâce à la lumière allumée dans le couloir ou dans la pièce à côté, les allées et venues des grandes personnes dont les ombres étaient projetées sur le mur.⁴

On retrouve le jeu sur le mot « chambre » qui désigne la chambre noire qu'est la salle, la *camera* photographique du cinéma et le lieu de l'intimité de l'enfance. Dans son article sur la photographie dans la littérature contemporaine, Philippe Ortel rappelle l'importance de la métaphore de la « chambre noire » photographique depuis le XIX^e siècle, qui désigne les tréfonds de l'âme ; mais il note une légère inflexion de sa signification dans les textes récents, dans le sens d'une remotivation : la *camera obscura* désigne désormais moins un processus menant vers l'inconscient de l'individu qu'un

¹ Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, op. cit., p. 11.

² Gérard Macé, *La Mémoire aime chasser dans le noir*, Paris, Gallimard, 1993, p. 36.

³ Laurent Demanze, *Encres orphelines*, op. cit., p. 248.

⁴ Gérard Macé, *L'Art sans paroles*, op. cit., p. 35.

« lieu » symbolique, celui de sa mémoire enfouie et, plus généralement, « une topographie de l'intériorité » du sujet¹. Dans le cas du cinéma, la métaphore de la chambre noire est véritablement re-littéralisée : elle prend les formes concrètes d'un espace spécifique. Mais la salle de cinéma n'en demeure pas moins connectée au sujet. L'espace extérieur se retourne en espace intérieur et mémoriel. Quelques pages plus loin, Gérard Macé ajoute à l'image de la chambre celle de la grotte, mais développe le même point de vue sur le déclenchement mnésique que provoque la situation spectatorielle au cinéma (déclenchement inséparable, chez l'écrivain, du cinéma *muet*) :

Les salles de cinéma sont des grottes miraculeuses où les apparitions sont heureusement moins aléatoires que dans les lieux consacrés. Et le silence du cinéma muet est d'une qualité particulière, que n'avaient pas prévue les réalisateurs de l'époque.

Car c'est le moyen de retrouver une vie intérieure en faisant taire les bruits de la ville et les diverses sonneries qui font de nous des animaux de laboratoire. Le moyen de provoquer une attention flottante qui laisse la place à nos propres souvenirs, grâce à un phénomène de mémoire encore proche de la lecture.²

Nous remarquons que Macé parle de « grottes » et non de « cavernes » : sans doute ce dernier terme est-il trop lié au mythe platonicien, qui n'a pas du tout sa place ici. Loin d'une sortie d'un lieu obscur où défilent les illusions, l'écrivain décrit au contraire une plongée volontaire et précieuse dans cette obscurité artificielle. Non seulement l'individu ne s'y égare pas, mais il semble même s'y retrouver et s'y reconnaître en partie. C'est un retournement discret mais significatif que Gérard Macé opère implicitement ici, lorsque nous pensons aux innombrables comparaisons opérées depuis plus d'un siècle entre la caverne platonicienne et l'art cinématographique – comparaisons presque systématiquement utilisées pour souligner le caractère illusoire, voire trompeur, du film. Si illusion il y a, elle est bénéfique : en apparaissant et en nous faisant basculer dans un espace-temps décalé, les spectres de l'écran entraînent à leur suite les spectres intimes. La mémoire du sujet s'origine nécessairement dans le « noir » primordial des recoins de la conscience que la chambre noire photographique comme la salle obscure semblent emblématiser ; là se trouve son terrain de « chasse », pour reprendre la métaphore cynégétique utilisée par Macé. De plus, les images régressives et primales du souterrain ou de l'anfractuosité (« cavernes », « ventres », « grottes miraculeuses ») reviennent régulièrement pour souligner le caractère symbolique de cette descente. Revient alors la phrase du carton de *Nosferatu* : tel le jeune clerc de notaire du film qui, en franchissant le pont, quitte le monde des vivants pour celui des spectres et des vampires, le spectateur, en

¹ Philippe Ortel, « La mémoire en noir et blanc », *art. cit.*, p. 130.

² Gérard Macé, *L'Art sans paroles op. cit.*, p. 45.

pénétrant à l'intérieur de la salle de cinéma, délaisse le monde quotidien dans lequel il est immergé pour pénétrer dans une chronologie inédite, peuplée elle aussi de spectres, faite d'ombre et de lumière, d'images désincarnées et évanescentes.

2. Le faisceau lumineux et l'étrange veille du spectateur

Mais ce mouvement mémoriel est rendu possible par le fait que le spectacle cinématographique ne se réduit bien évidemment pas à une totale obscurité. Il intègre également la question de la projection, cette lumière précise et orientée qui focalise l'attention du spectateur, qui le tient « éveillé » en élaborant cette étrange « nuit blanche » dont parle Jérôme Prieur : « Des fantômes qui ont pourtant l'air bien en vie, nés d'un rayon de lumière et de poussières, jaillissent de la cabine du projectionniste. »¹ Le faisceau lumineux, qui vient de l'arrière de la salle, qui la traverse de façon « magique », avant de se déposer sur l'écran, est un « opérateur – de signification, d'émotion, d'étrangeté voire d'*estrangement*. »² Il n'est pas sans évoquer une possible figuration spatiale de l'anamnèse, à savoir une mystérieuse translation qui vient *de derrière*, un trajet effectué par des images, depuis une sorte de lieu enfoui et jusqu'à leur exposition à la conscience. Max Milner a souligné ce rapprochement :

[...] la projection, avec le faisceau lumineux qui la relie à son origine, est indispensable à la constitution de cette « autre scène » que le cinéma découpe dans le noir de la salle [...] pour y inscrire des images que nous contemplons comme si elles émanaient de notre cerveau.³

À sa manière, le souvenir remonte à la surface, émerge et se projette. Nous nous souvenons que le processus de projection est en soi fluctuant, potentiellement problématique, dans la mesure où il n'a pas la stabilité d'une image fixée. Comme l'écrit Alain Fleischer, « l'image projetable est aussi une image projectile, une image jetable, une image-projet, un projet d'image auquel tout peut arriver : l'aléa intervient et cette fragilité du destin des images projetables m'intéresse. »⁴ L'analogie entre le dispositif cinématographique et les mouvements de la mémoire se poursuit, puisque cette dernière n'est précisément pas un mécanisme infallible, mais au contraire un flux imprévisible et irrégulier. Plus largement, le sujet confronté à ses hantises est au final dans une position de

¹ Jérôme Prieur, *Nuits blanches*, op. cit., p. 10.

² Jacques Aumont, *L'Attrait de la lumière*, Paris, Yellow Now, coll. « Côté cinéma/Motifs », 2010, p. 69.

³ Max Milner, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005, p. 403. Le critique cite le texte de Roland Barthes, « En sortant du cinéma », dans lequel Barthes parle du rayon lumineux comme d'un « jet impérieux [qui] rase notre crâne, effleure, de dos, de biais, une chevelure, un visage [...] ». (*Ibid.*).

⁴ Alain Fleischer, « Produire/Reproduire », in *L'Empreinte et le tremblement*, op. cit., p. 112.

passivité empathique et d'accueil qui correspond à celle, ambiguë, du spectateur de cinéma, qui reçoit depuis sa place un flux d'images sur lequel il n'a aucune prise. Le dispositif cinématographique prévoit une sorte de neutralisation et d'abaissement de ses capacités motrices – en marge du monde extérieur, plongé dans l'obscurité, il est également rivé à son fauteuil – en même temps qu'une stimulation de ses capacités perceptives visuelles et sonores. Cette situation de déséquilibre entre une intensification des sens de la vue et de l'ouïe et une immobilisation du corps le conduit à un état que chercheurs comme écrivains n'hésitent pas à qualifier d'hypnotique, quand ils ne le rapprochent pas du rêve ou du somnambulisme. Dans son article « En sortant du cinéma », Roland Barthes a envisagé la posture spectatorielle sous cet angle : « [...] on va au cinéma à partir d'une oisiveté, d'une disponibilité, d'une vacance. [...] Il y a une "situation de cinéma", et cette situation est pré-hypnotique. »¹ À l'issue de la séance, le spectateur sort groggy, comme s'il venait de se réveiller : « [...] *il a sommeil*, voilà ce qu'il pense ; son corps est devenu quelque chose de sopitif, de doux, de paisible [...]. »² Pierre Sorlin, de son côté, évoque « l'influence anesthésiante du rituel » qui conduit à une sorte de « demi-sommeil »³. Analysant minutieusement le dispositif dans lequel est pris le spectateur de film, Jean-Louis Baudry renchérit sur cette idée :

Le sujet peut toujours fermer les yeux, se soustraire au spectacle, s'en aller mais, pas plus que dans le rêve, il ne possède les moyens d'exercer une action sur l'objet de sa perception, il ne peut changer volontairement son point de vue. Il a bien affaire à des images ; et le déroulement de ces images, le rythme de la vision, le mouvement, lui sont imposés à l'égal des représentations du rêve et des hallucinations.⁴

Sans pour autant superposer strictement les deux états, Baudry remarque que le film est une perception réelle qui prend les contours d'une représentation hallucinée et/ou rêvée. Plus près de nous, dans un entretien, Pascal Quignard constate le « lien direct entre vision onirique et cinéma », qui nous demande de « consentir à l'obscurité en plein jour »⁵. Cela revient à préciser que, au-delà des différences de nature entre les deux instances « perceptives », le cinéma comme le rêve et l'hallucination complexifient nos représentations et notre rapport aux choses ; ils ouvrent pour le sujet de nouvelles

¹ Roland Barthes, « En sortant du cinéma », *art. cit.*, p. 778-779.

² *Ibid.*, p. 778.

³ Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier, coll. « Histoire », 1977, p. 144.

⁴ Jean-Louis Baudry, *L'Effet-cinéma*, Paris, Albatros, coll. « Ça-Cinéma », 1978, p. 45. Sur la question générale du dispositif cinématographique, nous renvoyons aussi à l'article synthétique de Baudry : « Le dispositif », in « Psychanalyse et cinéma », *Communications*, n° 23, 1975, p. 56-72.

⁵ Pascal Quignard et Chantal Lapeyre-Desmaison, *Quignard le solitaire*, *op. cit.*, p. 197.

perspectives, dirigées vers la mémoire, l'inconscient, les fantasmes, qui le mettent en contact avec ce qui n'appartient pas à la belle clarté de la raison¹.

Rêverie, sommeil, hypnose, somnambulisme, hallucination², anesthésie... : les termes qui décrivent l'expérience de cinéma font de celle-ci le moment d'une disponibilité d'esprit particulière, d'une déprise relative des réflexes rationalistes qui nous conduit à « lâcher la proie pour les ombres » comme l'écrit Maurice Audebert dans *Tombeau de Greta G.*, en pastichant La Fontaine³. Il est alors logique que la projection cinématographique se présente symboliquement comme le lieu d'une *revenance* des spectres, en mettant en œuvre les conditions d'une fascination mêlée d'une certaine terreur archaïque. Certains sont allés jusqu'à comparer la vision d'un film au cinéma avec le trajet d'exploration de l'inconscient opéré par la psychanalyse. Jacques Derrida note que « tout spectateur, lors d'une séance, se met en communication avec un travail de l'inconscient qui, par définition, peut être rapproché du travail de la hantise [...]. » Le philosophe ajoute, un brin provocateur : « Je pense qu'on va se faire analyser au cinéma, en laissant paraître et parler tous ses spectres. On peut, de façon économe (par rapport à une séance d'analyse), laisser les spectres vous revenir sur l'écran. »⁴ Gérard Macé remarque que « dès 1913, dans *Le mystère des roches de Kador*, le cinéma est ouvertement présenté comme une hypnose ; et les frères Lumière succédant à Charcot, l'écran permet de se souvenir. »⁵ Le cinéma est quasiment la seule manifestation artistique qui entraîne de tels parallélismes, sous la plume d'intellectuels, d'essayistes comme d'écrivains. La projection cinématographique semble bel et bien pouvoir figurer cet « autre visible », remonté des profondeurs, que tour à tour le sujet désire et craint. Le cinéma s'impose symboliquement comme un lieu spectral, que les auteurs contemporains fréquentent réellement ou métaphoriquement, afin de débusquer leurs propres spectres. Didier Blonde l'écrit explicitement : « En s'avancant dans la pénombre, vers les profondeurs, c'est en soi-même que l'on descend. »⁶ Alors que se

¹ Jeanne-Marie Clerc relie les images du cinéma à « l'imaginaire nocturne » étudié par Gilbert Durand, que nos sociétés occidentales ont eu tendance à occulter au profit de « celui, diurne, qui situait le rêve dans le prolongement des structures rationalistes de l'esprit cartésien. » (*Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, *op. cit.*, p. 468).

² Dans *Le Signifiant imaginaire*, Christian Metz a parlé de l'« hallucination paradoxale » du cinéma, « en ce sens que le sujet hallucine ce qui était vraiment là. » (Repris par Marc Augé, in *La Guerre des rêves*, *op. cit.*, p. 142).

³ Maurice Audebert, *Tombeau de Greta G.*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 127.

⁴ « Le cinéma et ses fantômes », entretien avec Jacques Derrida, in Antoine de Baecque (éd.), *Feu sur le quartier général !*, *op. cit.*, p. 60.

⁵ Gérard Macé, *L'Art sans paroles*, *op. cit.*, p. 52. Il évoque ici un film de Léonce Perret interprété par Suzanne Grandais, film et actrice qui sont au cœur d'*Un amour sans paroles* de Didier Blonde, dédié à Macé et dont le titre semble renvoyer à l'essai du poète.

⁶ Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, *op. cit.*, p. 12.

multiplient les nouvelles pratiques de visionnage, quelque chose d'indéfectiblement mortifère et spectral reste attaché à cet art si jeune encore qu'est le cinéma. Renvoyant sans doute à un imaginaire primal – l'obscurité, le fantomatique, le rêve, l'inconscient, etc. –, cet art évoque et met en branle cette mémoire si chère à la littérature contemporaine. Il présentifie un bloc de passé autant qu'il tire en arrière le présent de ses images défilantes, créant un temps paradoxal qui paraît être celui d'une contemporanéité sans cesse doublée par un passé et des ascendances qui font retour.

Depuis le début de ce chapitre, nous fréquentons des territoires qui semblent être la propriété des ombres. Nous avons évoqué ces catacombes modernes que sont les salles de cinéma, dans lesquelles affluent des êtres désincarnés semblables à des spectres. Pour qui sait y prêter véritablement attention, le spectacle cinématographique apparaît comme une expérience étrange qui mêle les temporalités et qui confronte le sujet à d'étonnantes résurrections. Ceux qui ne sont plus viennent se mouvoir à nouveau sur les écrans. C'est ce lien très étroit entre imaginaire cinématographique et spectralité, abondamment mis en scène par les textes contemporains, qu'il va falloir examiner à présent.

B. LE CINÉMA ET L'IMAGINAIRE SPECTRAL DE LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

L'un des constats récurrents faits par la critique universitaire au sujet de la littérature française contemporaine tient à la présence massive, en son sein, d'une dimension spectrale¹. Cela ne veut pas dire pour autant qu'elle bascule majoritairement dans le registre fantastique, ni que des draps blancs se mettent à y agiter leurs chaînes. Cela signifie que s'y déploient un imaginaire généralisé de la revenance ainsi que des schèmes afférents. Face au régime d'historicité du présentisme qui affecte nos sociétés contemporaines, artistes et écrivains semblent soucieux de rendre au temps sa mémoire, son épaisseur et son feuilleté. Au présent perpétuel viennent alors se superposer des résurgences du passé, intimes comme collectives – résurgences d'autant plus fortes que

¹ Nous ne pouvons ici dessiner en détails le panorama de cette question et renvoyons aux nombreux travaux réflexifs qui l'abordent – citons, entre autres, *Le Dénouement* de Lionel Ruffel (Lagrasse, Verdier, 2005), *Encres orphelines* de Laurent Demanze et l'important colloque organisé par Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray les 13, 14 et 15 novembre 2008 à Saint-Etienne, *L'Imaginaire spectral de la littérature contemporaine narrative française*, qui fait le point sur la problématique (actes à paraître à l'automne 2012 aux Publications de l'Université de Saint-Etienne dans la collection « Lire au présent »).

l'Histoire du XX^{ème} siècle n'a pas encore pansé toutes ses plaies, et que les deuils qui en résultent demeurent inachevés, à la manière de morts attendant vainement une sépulture. Le régime d'historicité dans lequel se meut le sujet contemporain est concomitamment présentiste et spectral – et sans doute d'autant plus spectral que présentiste. L'essai de Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, est centré sur cette question et cherche à l'articuler avec la littérature et, plus précisément, les formes narratives de la répétition qui se développent depuis le XIX^{ème} siècle. Il propose une description de ce régime spectral de l'histoire qui a touché notre modernité et, plus encore, notre contemporanéité :

Le régime d'historicité de la modernité est spectral précisément en ce qu'il sait à la fois l'importance vitale du revenant – il y a quelque chose qui passe malgré le trépas, qui persiste au-delà des ruptures et qu'on cherche à désigner par les notions d'héritité, de tradition, de culture, de mentalité, d'héritage, d'inconscient – et les risques mortels de sa révocation – il y a toujours des limbes où le mort résiste et travaille, se répète peut-être, au point de ventriloquer les vivants qui n'en reconnaissent pas l'obscur survivance. Si les répétitions spectrales font époque, c'est que la diction et la fiction de notre temps affrontent inlassablement l'expérience de ce qui revient et fait retour.¹

Du strict point de vue littéraire, cela n'est pas sans conséquences. Des motifs et des schèmes comme la trace et l'empreinte, des thèmes comme la mémoire et la hantise, des configurations narratives telles que la répétition, travaillent inlassablement la littérature contemporaine. La catégorie du spectral – ou le « modèle fantomal »² pour reprendre une expression de Didi-Huberman – apparaît comme un point de capiton qui relie des pratiques et des poétiques diverses. Le spectral est ce qui vient *après* la mort mais qui résiste pour autant à la disparition : ce qui vient *après* la mort, donc, mais aussi ce qui revient *depuis* la mort. Face aux multiples et réguliers assauts de l'oubli (des pensées génocidaires, qui incluaient dans leurs plans l'effacement généralisé de toute trace, jusqu'au récent règne médiatique de l'instantané³), la littérature contemporaine cherche à contrer cette pente : « Cette résistance s'est donc déployée dans et par la spectralité, comme conception de l'histoire qui n'en accepte pas la fin, ou du moins qui souhaite que de la fin, il demeure des héritiers. »⁴ Dans ses plus grandes réussites, elle le fait non pas par la reconstitution ou la

¹ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 16.

² Un « modèle fantomal » est un modèle qui fonctionne par « hantises, "survivances", rémanences, revenances des formes. » L'expression s'applique à la nouvelle pensée de l'art promue par le théoricien, mais elle nous semble pouvoir être reprise en un sens plus large (*L'Image survivante, op. cit.*, p. 27-28).

³ « L'économie médiatique du présent ne cesse de produire et de consommer de l'événement, la télévision ayant pris la suite de la radio. [...] le présent, au moment même où il se fait, désire se regarder comme déjà historique, comme déjà passé. » (François Hartog, *Régimes d'historicité, op. cit.*, p. 127).

⁴ Lionel Ruffel, « Le temps des spectres », in Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies, op. cit.*, p. 113-114.

restauration, mais par l'expression de la conscience de venir « après la fin » et de parler depuis ce lieu particulier. Lionel Ruffel en fait l'analyse :

Cette vie après la mort, après la fin, qui inspire ces romans me semble être un trait d'époque qui touche l'esthétique et la politique ; car de toutes ces fins aucune n'engendre l'arrêt, l'immobilité, et c'est bien là l'essentiel. Les fins sont des points de départ, grâce auxquelles le roman existe. Ces œuvres possèdent donc bien cette teneur spectrale qui résiste à la fin et la dépasse.¹

C'est que la littérature contemporaine a fait sien le paradoxe du présentisme, à savoir un présent omniprésent mais « inquiet », « soucieux de mémoire et de généalogies. »² Pour Laurent Demanze, ce temps de la spectralité est le « temps de l'anachronisme » et des « revenances intempestives »³, qui brisent autant la linéarité *a priori* évidente de nos existences que le présent continu et tyrannique qui les englobe. Tout ceci a pu conduire un écrivain comme Tanguy Viel à remplacer l'expression « littérature postmoderne » par celle de « littérature *post-mortem* », pour qualifier ce qui se joue dans les écritures récentes et actuelles⁴.

1. « L'expérience cinématographique est une expérience de la spectralité »⁵

Notre point de vue est que la convocation croissante du septième art dans les récits depuis plus de trente ans a accompagné le développement et l'affirmation d'un tel imaginaire spectral. Il n'est pas question de dire qu'elle l'a initié, mais plutôt qu'elle a contribué à en fournir des figurations et des expressions possibles. Cela vient du fait que, comme nous avons commencé à le voir, le cinéma a été presque instantanément associé au fantomatique⁶. Jeanne-Marie Clerc remarque qu'« en bousculant la chronologie, en éternisant l'image des mortels, [...] les technologies iconiques réintroduisent [...] le mythe de l'immortalité »⁷. Le critique Francis Ramirez rappelle de son côté « l'intérêt précoce du cinéma pour les fantômes, le sentiment, si fréquemment exprimé, que sa matière même est

¹ *Ibid.*, p. 112.

² François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 128.

³ Laurent Demanze, *Encres orphelines*, *op. cit.*, p. 367.

⁴ Tanguy Viel, « Pour une littérature post-mortem », in Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Echenoz : "une tentative modeste de description du monde"*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Lire au présent », 2006, p. 255-265.

⁵ « Le cinéma et ses fantômes », entretien avec Jacques Derrida, *entr. cit.*, p. 59.

⁶ Le critique et théoricien Béla Balázs écrivait dès 1923, lors de la sortie de *Nosferatu* : « Il est certain qu'aucune création de l'écriture et de la parole ne peut rendre le fantomatique, le démonique, le surnaturel comme le cinéma. » (« Merveilles et fantômes », in *Nosferatu*, *op. cit.*, p. 101).

⁷ Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 424.

évanescence, qu'elle montre des ombres et que ces ombres sont des morts vivants, des réalités impalpables mais réelles »¹. La dimension spectrale du cinéma découle principalement de deux caractéristiques principales, qu'il s'agit d'examiner pour voir ce qu'en retient la littérature.

La première de ces caractéristiques vient se loger dans la nature même des images filmiques. Pour un spectateur, le film est visible tout en étant impalpable – à la différence de la photographie qui est, littéralement, un objet manipulable, mais aussi de la peinture, dont les couleurs sont de la matière déposée sur la toile. Lorsque le philosophe Clément Rosset – par ailleurs grand amateur de cinéma – tente de définir ce qu'est un fantôme, il évoque la « consistance » de ce dernier : « Qu'est-ce qu'un fantôme, sinon une ombre émancipée de son corps, celui-ci n'existant plus ? Le fantôme est un "revenant" et même du plus loin qu'on puisse imaginer, car le corps dont il se dit l'émanation est un corps mort qui ne figure plus au registre des choses qui sont. »² Il poursuit quelques pages plus loin : « Ces "ombres vaines" sont des reflets émancipés de leurs corps, restés au tombeau. Elles appartiennent donc à un corps absent et invisible, pas exactement à une absence de corps. »³ Or les corps du cinématographe correspondent bien à ces quelques remarques dans la mesure où ils relèvent, comme les fantômes, d'un « entre-deux »⁴. Se souvenant des projections domestiques de son enfance, J.M.G. Le Clézio écrit : « [...] sur le drap blanc, je voyais s'animer ces images tremblotantes, un peu fantomatiques. Notre grand film, c'était justement *Haunted Spooks* (*Le Manoir hanté*) de Harold Lloyd, et je me souviens d'avoir eu peur autant que d'avoir ri [...]. »⁵ L'adverbe « justement » établit une corrélation directe entre le film fantastique burlesque de Lloyd et le caractère intrinsèquement fantomatique du septième art. Cela rejoint aussi ce qu'écrit Marc Augé dans son récit autobiographique, *Casablanca*, lorsqu'il évoque ces « personnages définitivement soustraits à l'érosion du temps biologique »⁶. Les figures filmées se présentent, en dépit de leur absence concrète ; elles apparaissent sur l'écran malgré leur désincarnation, semblent vivre malgré leur dévitalisation : « L'image cinématographique

¹ Francis Ramirez, « À la recherche de l'invisible », in Jacques Aumont (dir.), *Le Septième art. Le cinéma parmi les arts*, Paris, Léo Scheer, 2003, p. 45.

² Clément Rosset, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2004, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 58.

⁴ Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, op. cit., p. 350.

⁵ J.M.G. Le Clézio, *Ballaciner*, op. cit., p. 29.

⁶ Marc Augé, *Casablanca*, op. cit., p. 73.

est sans épaisseur, translucide [...]. C'est une image plate, évanescence. »¹ Elle apparaît non comme une présence tangible mais comme un « rayonn[ement] »².

Dans un second temps, c'est en raison du traitement que le film fait subir à ce qu'il montre : il présente l'image de ce qui n'est plus, *a fortiori* sous une modalité durative, mouvante et homochrome. L'animation filmique est ainsi apparue comme une « ranimation », comme l'a précisé le théoricien François Jost :

Si la vue cinématographique capte des silhouettes plus ou moins identifiées à des fantômes, c'est que, en fait, toute image animée est une image *ranimée*. [Le cinéma] capte le *retour* à la vie. Le passage du documentaire à la fiction s'inscrit dans la tradition des spectacles qui nous mettent en contact avec le monde des morts, qui est aussi le monde de l'âme, de *l'anima* et, donc, de l'image *animée*.³

Cette triple capacité du film – captation, conservation, restitution – a très rapidement interpellé spectateurs, critiques et créateurs. Le film a capté des moments qui appartiennent au passé mais les sauvegarde et, surtout, les rend au présent d'une vision spectatorielle⁴. De fait, la combinaison du paradigme indiciaire hérité de la photographie et de la restitution (illusoire) du mouvement a conduit au développement de cette pensée de la ranimation ou de la résurrection. Si l'on a dit que la photographie avait le pouvoir d'« embaumer »⁵ des instants passés, alors nous dirons avec André Bazin que le cinéma est, pour sa part, « momie du changement », c'est-à-dire embaumement de blocs de durée et de mouvements :

[...] la photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption. Dans cette perspective, [...] le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement.⁶

La référence à la « momie » nous renvoie à nouveau à la temporalité indécidable des spectres, terminée mais actualisée, à la fois morte et pseudo-vivante – « survivante » ainsi que le diraient Aby Warburg ou Georges Didi-Huberman. Dans *Les Fantômes du muet*, Didier Blonde utilise le même environnement lexical quand il écrit que le film

¹ Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*, *op. cit.*, p. 15-16.

² *Ibid.*, p. 16.

³ François Jost, *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Québec-Paris, Nuit Blanche Éditeur – Méridiens Klincksieck, coll. « Du Cinéma », 1998, p. 73.

⁴ La qualité de l'image cinématographique est « d'actualiser le passé – de le récupérer [...]. Ce passé qui s'enfuit et qui reste, c'est le monde des doubles : des morts. » (Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, *op. cit.*, p. 67).

⁵ Le terme est récurrent, comme le remarque Jacques Aumont (*L'Image*, *op. cit.*, p. 126-127).

⁶ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 14. Jean-Louis Leutrat signale que Jean Epstein avait parlé, avant Bazin, d'« embaumement mobile » (*L'Autre visible*, *op. cit.*, p. 119) ; lui-même parle de « temps encapsulé » (*ibid.*).

« embaume le temps. »¹ En ce sens, « tous les films sont historiques »², car issus d'un moment révolu. Le cinéma vient présenter, en actes, ce que pourrait être une vie posthume des choses et des êtres dont on a capté les images, à la faveur d'une projection qui fonctionne comme ranimation :

Le projecteur de cinéma est ce foyer capable de lire dans la mémoire de ce qui fut brûlé, recommençant en simulacre une combustion déjà ancienne et consumée, dont réapparaissent chaque étincelle, chaque flamme, chaque volute de fumée. Le projecteur de cinéma retrouve la lumière de ce qui fut lumineux, il éclaire ce qui fut éclairé, il donne à voir et à revoir, indéfiniment et en des lieux multiples, ce qui ne fut visible que dans un lieu unique et une seule fois.³

Alors que l'on a tendance à percevoir l'image cinématographique comme l'expression d'une vitalité, on se rend compte qu'elle porte en elle une dimension mortifère. C'est la conjonction de ces deux aspects qui conduit nombre d'écrivains à la relier à un imaginaire spectral. En éminent spectrologue, Jacques Derrida rappelle que « la dimension spectrale n'est ni celle du vivant ni celle du mort, ni celle de l'hallucination ni celle de la perception »⁴.

En conséquence, les spectres du cinéma permettent au sujet de se glisser dans une temporalité bifide, qui l'interpelle et interroge son propre rapport au temps. On se souvient par exemple qu'Emmanuel Carrère place son récit *Un Roman russe* et son essai documentaire *Retour à Kotelnitch* sous l'angle du spectral, en l'occurrence le fantôme de son grand-père disparu en 1944 sans laisser de traces ; le film que l'écrivain réalise, et dont *Un roman russe* fait en partie le récit de l'élaboration tâtonnante, est significativement hanté par cette figure à laquelle il faut « donner [...] une sépulture »⁵ afin de procéder à un nécessaire et libérateur « exorcisme »⁶. On pense aussi au récit de Christophe Fiati, *Retour d'Iwaki*, qui narre son voyage au Japon après la tragédie de Fukushima et dans le souvenir d'Hiroshima et Nagasaki ; l'auteur est confronté à plusieurs reprises, sur son chemin, à la silhouette d'un militaire japonais qui le précède et qui semble provenir de la Seconde Guerre mondiale ; or cette vision reprend directement l'un des courts-métrages d'Akira Kurosawa dans *Rêves* (1990), dans lequel un officier se retrouve face à face à un groupe de

¹ Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, op. cit., p. 38.

² *Ibid.*, p. 36.

³ Alain Fleischer, « Faire le noir », in *L'Empreinte et le tremblement*, op. cit., p. 398. Même si cela ne s'articule pas avec le cinéma mais avec la photographie, signalons que la « momie » est au cœur de l'une des œuvres de Fleischer : *Mummy, mummies* (Lagrasse, Verdier, 2002). Il y associe explicitement le processus photographique à la momification.

⁴ « Le cinéma et ses fantômes », *entr. cit.*, p. 61.

⁵ Emmanuel Carrère, *Un roman russe*, op. cit., p. 61.

⁶ *Ibid.*, p. 342.

spectres de soldats, victimes de la guerre¹. C'est par l'intermédiaire d'une spectralité cinématographique que Fiat dit percevoir aujourd'hui ce pays en proie aux tragédies nucléaires, où les fantômes d'Hiroshima ressurgissent à Fukushima. Le sujet contemporain, tel que la littérature le met en œuvre, prend de plus en plus conscience qu'il est entouré de spectres ; son existence ne se saisit pas dans son présent immédiat, mais dans un écheveau de mémoires et de revenances.

2. L'acteur de cinéma comme spectre dans le récit contemporain

Nous voulons pour preuve effective de ce lien entre l'imaginaire spectral de la littérature contemporaine et le cinéma la présence récurrente de fantômes d'acteurs et d'actrices à l'intérieur des récits. C'est une sorte de figure-type de la littérature actuelle qui nous semble en train d'advenir. Si, parmi cet ensemble qu'est le film, l'acteur apparaît comme le support manifeste et privilégié de la dimension spectrale, cela est dû à trois raisons principales. Il est d'abord, dans l'écrasante majorité des cas, le centre du film et des plans, celui qui réalise les actions, qui supporte l'intrigue et le déroulement narratif. Le deuxième point est que le spectre est avant tout une figure « humaine » – en dépit de sa désincarnation. L'acteur, élément « humain » du film, devient le foyer privilégié sur lequel va se fixer la dimension spectrale inhérente au spectacle cinématographique – plus que sur un objet ou un paysage. Enfin, depuis l'invention de la star et sa mise en valeur cinématique, l'acteur est bien souvent le support d'une fascination de la part des spectateurs, intimidés et sidérés par l'aura de ces demi-dieux, envoûtés par leur beauté, leur jeu et leurs attitudes magnifiés par le grand écran².

L'acteur entre apparition et disparition

Or les acteurs convoqués par la littérature contemporaine sont, très majoritairement, déjà morts au moment de l'écriture, comme si la fascination littéraire pour ces figures était nécessairement liée à une pensée du spectral : Marilyn Monroe, Greta Garbo, Delphine Seyrig, Charles Denner, Humphrey Bogart, Anna Magnani, Françoise Dorléac, Jayne

¹ Christophe Fiat, *Retour d'Iwaki*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète », 2011, p. 97-98 et p. 114. Signalons qu'un autre spectre cinématographique environne sans cesse le narrateur dans son périple japonais, lui rappelant la menace nucléaire : il s'agit du monstre Godzilla, qualifié de « revenant » (*ibid.*, p. 105), après qu'il a été à nouveau réveillé par l'explosion des réacteurs de Fukushima. Godzilla apparaît pour la première fois en 1954 dans un film réalisé par Ishiro Honda, premier opus d'une très longue série.

² Sur cette question, on se reportera à l'essai déjà cité d'Edgar Morin, *Les Stars*.

Mansfield, Barbara Loden, les acteurs du muet, etc. Des images de ces acteurs et des bribes de leur existence ont été prises par la caméra à un moment précis, et ont été fixées à jamais dans l'« ambre de la pellicule »¹. Dans *Casablanca*, Marc Augé note à propos d'un documentaire qu'il visionne, dans lequel apparaît Gregory Peck : « Le documentaire datait un peu. Gregory Peck était déjà mort depuis un bon moment. C'était un peu étrange, l'image de ce mort encore vivant [...]. »² Le rapprochement des deux termes, mort et vivant, produit un effet oxymorique qui souligne l'étonnement même du narrateur ; mais cet oxymore apparaît plus largement comme ce qui caractérise la nature même de tout film, à savoir un spectacle de morts-vivants. L'une des expressions les plus intéressantes se trouve chez Patrick Modiano, lorsqu'il remotive le mot « star » dans une perspective spectrale : « Les étoiles, si on les regarde fixement, émettent une clarté vacillante, discontinue, et cette lumière nous arrive longtemps après leur mort. »³ L'étoile est certes une clarté, mais une clarté différée. La « star » est dorénavant cette lumière fragile qui s'anime sous nos yeux, lumière *post-mortem* qui nous éclaire depuis ce qui a disparu, trace qui nous frappe en provenance d'une époque révolue. Le fantôme de Françoise Dorléac franchit les barrières du temps et vient interpeller l'écrivain à l'affût de tout signe émanant du passé perdu. Dans le monologue de *La Langue d'Anna*, Bernard Noël imagine les propos d'Anna Magnani sur ce sujet, alors qu'elle est au seuil de la mort : « Je ris parfois en pensant que ma gloire ne tient qu'à l'enveloppe lumineuse qui met en gloire ma laideur et lui procure ce rayonnement qu'aucune beauté ne saurait donner. »⁴ Elle se souvient, dans le même sens, des paroles de son ami Pier Paolo Pasolini : « Nous sommes pleins, dit-il, de fantômes qui veulent s'épaissir de la chair de la lumière en venant la boire derrière nos yeux. »⁵ L'acteur est cet être hybride, dont l'incarnation est avant tout lumineuse.

D'autre part, l'une des caractéristiques du spectre est son caractère fluctuant d'un point de vue phénoménal, sans cesse situé entre apparition et disparition. Or nous avons déjà souligné que l'art cinématographique reposait en grande partie sur ce battement. Max Milner voit en lui « un art du "faire apparaître" et du "faire disparaître". »⁶ À la différence de la contemplation picturale et dans des proportions bien supérieures à ce qui se joue dans

¹ Jean-Louis Leutrat, *L'Autre visible*, op. cit., p. 119.

² Marc Augé, *Casablanca*, op. cit., p. 70.

³ Patrick Modiano, *Le 21 mars, le premier jour du printemps*, op. cit., p. 29.

⁴ Bernard Noël, *La Langue d'Anna*, Paris, P.O.L., 1998, p. 42.

⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁶ Max Milner, *L'Envers du visible*, op. cit., p. 427.

la représentation théâtrale, il opère par « surgissements » et « effacements »¹ – que cela concerne les éléments filmés aussi bien que les images en elles-mêmes, organisées par le montage. Jean-Louis Leutrat en tire les conséquences en faisant à nouveau le lien entre septième art et fantomalité :

[...] on dira que la complicité du cinéma avec les fantômes réside en ce qu'il propose sans cesse de l'inchoatif et du « terminatif », et qu'un fantôme est une apparition disparaissante [...]. Chaque image au cinéma ne dure qu'un temps, même et surtout celles qui restent un long moment à l'écran : il faudra bien qu'elles s'évanouissent [...].²

Les écrivains aiment à relever cette caractéristique chez les figures d'acteurs et d'actrices qu'ils convoquent. La métaphore de l'étoile à la lumière vacillante et intermittente dans le texte de Patrick Modiano sur Françoise Dorléac, en était déjà un premier exemple. Gérard Macé remarque que « sur l'écran lisse du cinéma les personnages apparaissent et disparaissent à la façon dont les adultes entraînent et sortaient de notre champ visuel, quand nous étions dans la solitude et le noir de l'enfance. »³ Chez Marc Augé, on lit la description suivante d'une scène de *Casablanca* :

Lorsque Rick entre dans sa chambre et allume une lampe, il découvre Ilsa, debout devant la fenêtre, en train de regarder la nuit de Casablanca ; elle se tourne vers lui, son visage est encore dans la pénombre, et nous la voyons avec les yeux de Rick. Ni lui ni nous n'oublierons jamais cette apparition.⁴

L'apparition diégétique de l'actrice dans le film devient surtout, pour le narrateur-spectateur, une apparition sur l'écran qu'il contemple, l'avènement d'un visage qui sort de l'ombre et s'éclaire peu à peu. L'apparition chez François Poirié est présente dès le titre du livre, pli référentiel cumulant intertextualité et intersémiotité, double hommage au Flaubert de *L'Éducation sentimentale* et à *Baisers volés* de Truffaut : « Léaud-Doinel entend frapper à la porte de sa chambre de bonne face au Sacré-Cœur [...]. ELLE entre, comme une apparition, la belle Fabienne Tabard, Delphine en personne [...]. »⁵ Bien entendu, l'apparition est automatiquement suivie de la disparition puisque les plans, les scènes, et plus généralement les films n'ont qu'une durée limitée. Dans nos textes, les différents narrateurs notent avec scrupule et application ces moments de surgissement de l'acteur sous leurs yeux ; les spectres d'acteurs sont des spectres qu'ils recherchent inlassablement, dont ils ne veulent pas se détacher, et non des spectres qu'ils appréhendent et fuient. L'acteur de cinéma est perçu comme un « ça-a-été » qui pourtant semble vivre

¹ *Ibid.*, p. 427.

² Jean-Louis Leutrat, « Le cinéma, "momie du changement" », *art. cit.*, p. 297-298.

³ Gérard Macé, *L'Art sans paroles*, *op. cit.*, p. 35.

⁴ Marc Augé, *Casablanca*, *op. cit.*, p. 87.

⁵ François Poirié, *Comme une apparition*, *op. cit.*, p. 97.

devant nous, comme un passé révolu, fugitivement – mais intensément – présent. Le pouvoir de hantise de ces figures est d'autant plus remarquable que le cinéma n'a cessé de conférer à leur corps une aura exceptionnelle. On lit dans ces différents récits une commune fascination pour les visages, les gestes ou les voix des acteurs : obsession des visages des actrices chez Éric Fottorino dans *Baisers de cinéma* comme chez J.M.G. Le Clézio dans *Ballaciner*¹. De la même façon, Nathalie Rheims écrit au sujet de Charles Denner : « Depuis des années, je pense à vous, des années à regarder vos films, votre visage, vos yeux. »² La voix elle aussi devient l'objet de la hantise : celle, rauque, de Françoise Dorléac pour Modiano, celle de Charles Denner pour Nathalie Rheims, sans oublier celle de Robert Mitchum pour Georges Perec (dans le 451^{ème} souvenir de *Je me souviens*). Souvent, les éléments se combinent pour soutenir le phénomène de hantise. Sur un versant obsessionnel et compulsif, le narrateur de *Comme une apparition* évoque la scène du magasin de chaussures de *Baisers volés* de Truffaut :

On peut, grâce aux techniques modernes, la revoir, et puis la revoir et la revoir, parce que le plaisir est toujours là, la revoir encore une fois (écouter et réécouter SA voix jusqu'à s'y perdre), et la revoir pour être bien sûr d'avoir bien vu le geste qu'ELLE fait pour retenir son boa quand ELLE parle (sa voix...) [...].³

La hantise est exprimée par la répétition, l'accumulation des verbes à préfixes itératifs, et des procédés laudatifs (les majuscules, italiques et points de suspension). Sur une version bien moins obsessionnelle, lors de son séjour dans l'étrange clinique *post-mortem*, le protagoniste d'*Au piano* de Jean Echenoz reconnaît en son garde-malade Dean Martin à partir de cet ensemble « auratique » caractéristique, propre à l'acteur tel qu'il apparaissait dans les films :

[...] il commença de fredonner délicatement une mélodie que Max identifia aussitôt – *The Night Is Young And You're So Beautiful* – puis se mit à la chanter vraiment avec toutes ses paroles, à mi-voix [...]. Non content de reconnaître cette chanson, Max reconnaissait de plus en plus précisément le timbre de la voix de Dino. Cette voix de crooner un peu dérisoire, désinvolte et douée mais consciente et se moquant de sa dérision même : Dean Martin à l'évidence, Dean Martin bien sûr, c'était non moins indiscutable qu'assez intimidant car Dean Martin, quand même.⁴

D'un spectre l'autre

L'acteur spectral surgit dans des récits hétérodiégétiques (*Au piano*, à nouveau), mais il est convoqué le plus souvent dans des textes à la première personne – récits à

¹ J.M.G. Le Clézio, *Ballaciner*, op. cit., p. 46.

² Nathalie Rheims, *L'Un pour l'autre*, op. cit., p. 14.

³ François Poirié, *Comme une apparition*, op. cit., p. 136.

⁴ Jean Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 125.

dominante autobiographique, autofictions, fictions rétrospectives où un personnage fictif est à la recherche de son passé, biographies assumées par une première personne, etc. Pourquoi une telle volonté de « ranimation textuelle » de ces lumières cinématographiques ? Il apparaît que l'acteur spectral est susceptible de ramener avec lui d'autres spectres, personnels cette fois ; il est une sorte d'élément déclencheur. Sa caractéristique paradoxale (un morceau de passé présentifié) est un moyen, pour celui qui fait ce travail « cinéphilico-archéologique », de revenir à soi, de retrouver son passé et ce qu'il fut, et de l'actualiser dans le texte. L'acteur, personnage public, objet de la mémoire collective, devient l'un des éléments privilégiés d'une fantasmatique et d'un panthéon personnels, qui permet de telles résurrections intimes. Il est un intercesseur conduisant le narrateur vers son passé, investi en quelque sorte d'une valeur déictique, désignant quelque chose qui n'est pas – uniquement – lui. Dans *Baisers de cinéma* d'Éric Fottorino, le narrateur cherche, à travers des images d'actrices, sa mère dont il ignore l'identité. Marc Augé met au jour ce processus mémoriel complexe, qui fonctionne par associations d'idées et surimpressions entre la fiction cinématographique et l'histoire individuelle du sujet réel :

Je ne suis pas toujours en train de penser au cinéma et à *Casablanca*, mais, aujourd'hui, quand je me remémore diverses péripéties de mon existence, sans trop savoir pourquoi elles m'occupent encore l'esprit, il m'arrive d'y associer des émotions, des visages et des paysages qui, bien qu'ils appartiennent à la fiction, survivent en moi comme des souvenirs.¹

Le film et le souvenir ont ici une sorte de parenté de natures qui permet de telles superpositions et de tels allers-retours. Dans une perspective similaire, François Poirié insiste sur la nécessité de passer par cette figure *a priori* lointaine qu'est l'acteur de cinéma, afin de faire retour vers soi-même. Il définit ainsi son projet :

C'est tenter l'approche d'un événement qui serait *une personne* et – avant tout – *une actrice*. [...] Il s'agit d'être le plus près d'elle, au moment où, comme une apparition, elle lève le voile sur son énigme et, moqueuse, me lance : « vous voyez, vous vous trompiez, c'est beaucoup plus simple. » Ce qui doit se traduire par : « Le secret, c'est vous. »²

Écrire sur l'actrice ne revient pas uniquement – et paradoxalement – à rédiger une biographie, mais bien plutôt, pour le narrateur, à écrire sur soi. Le secret est moins dans le sujet du livre que dans la voix qui prend en charge la narration. Évoquer et louer Delphine Seyrig revient à chercher, interroger et « poser » sa voix, et à se demander ce qu'apporte à son existence personnelle le fantôme de l'actrice. Nos textes ne sont donc pas seulement des éloges ou des essais biographiques ; ils sont également et surtout des textes qui font retour vers l'identité de la voix narrative. La figure spectrale de l'acteur va même jusqu'à

¹ Marc Augé, *Casablanca*, *op. cit.*, p. 89.

² François Poirié, *Comme une apparition*, *op. cit.*, p. 16.

jouer un rôle de *double* pour le narrateur, double de lui-même, ou bien double de ses proches. Par définition, l'acteur est celui qui joue des rôles, qui se glisse dans des identités différentes et qui prend différents visages. Un mouvement de réversibilité entre le narrateur et l'acteur disparu semble possible. Avec humour, François Poirié imagine les réponses que ferait Delphine Seyrig à un questionnaire de Proust. À la question « Qui auriez-vous aimé être ? », il lui fait répondre « François Poirié »¹ ! Mais la figure de l'acteur spectral comme double est encore plus manifeste chez Nathalie Rheims. Ce procédé est au cœur même de son projet, et s'affirme dès le titre : *L'Un pour l'autre*. Il s'agit d'évoquer le spectre de Charles Denner pour évoquer le spectre de Louis, le frère de la narratrice qui vient de mourir, c'est-à-dire d'entrer en communication avec un fantôme pour se rapprocher d'un autre. Il n'est pas question de substitution pure et simple, mais plutôt de détour. Charles Denner comme Louis sont les disparus auxquels la narratrice s'adresse, par le vouvoiement pour l'acteur, par le tutoiement pour le frère. L'acteur devient un double du frère, et cela pour instaurer « cet entretien désespéré que je tente de nouer avec l'absence. »² Il s'agit d'aller vers les morts, les fantômes ; aller directement vers Louis semble sans doute impossible, tant la déchirure est profonde et récente. L'adresse à cet autre spectre qui hante la narratrice depuis des années à travers les films qu'elle regarde apparaît comme la possibilité d'instaurer un dialogue par-delà la mort.

Du spectre de l'acteur au « véritable » individu – et retour

Entre le dialogue fantasmé et la volonté de rencontre effective, la frontière est parfois franchie. Le récit prend alors la forme d'une véritable enquête, d'une collection de traces et d'indices. Nathalie Rheims tente de cerner et de retrouver qui fut Charles Denner ; Didier Blonde se lance dans une minutieuse enquête sur Ivan Mosjoukine – célèbre acteur du muet franco-russe des années 1910-1920, qui sombra dans l'oubli à l'arrivée du parlant – dans *Les Fantômes du muet*, et sur Suzanne Grandais dans *Un amour sans paroles*. Il s'agit de retrouver le véritable individu qui a laissé ces quelques traces sur les écrans. Le récit de Nathalie Rheims est ainsi une succession de rencontres avec les amis et les membres de la famille de Charles Denner (Alfred son frère, sa femme Maryse, son fils Charlet). Elle retrace sa vie, son enfance, son adolescence, les relations avec ses parents, ses actes de résistance, ses premiers pas en tant qu'acteur ; elle se rend dans sa maison, se

¹ *Ibid.*, p. 101.

² Nathalie Rheims, *L'Un pour l'autre*, *op. cit.*, p. 69.

recueille devant sa tombe. De même, Didier Blonde, recherchant des traces des acteurs disparus du cinéma muet, rencontre le petit-fils de l'interprète de Fantômas dans le film de Feuillade : « [...] j'ai appris qu'il était, en chair et en os, le petit-fils de René Navarre, autant dire pour moi qu'il annonçait la résurrection de Fantômas. »¹ Mais c'est surtout l'acteur Ivan Mosjoukine qui retient le plus l'attention du narrateur ; il lui consacre les quatre derniers chapitres des *Fantômes du muet*. Après avoir reconstitué une grande partie de sa vie, il établit les différentes adresses parisiennes où il a habité et va les visiter ; il se rend aussi à l'emplacement de l'ancienne clinique de Neuilly où Mosjoukine est mort misérablement de la tuberculose. Il se procure ensuite l'acte de décès de l'acteur et se met en quête de sa tombe. Au-delà de l'acteur, c'est ici l'individu qui importe ; il s'agit de retrouver une « présence » de Mosjoukine, à travers des lieux qu'il a fréquentés, et donc, en fin de compte, des lieux qu'il continuerait à hanter, lui qui est mort dans l'indifférence, dont la sépulture est introuvable, et dont le spectre est, en conséquence, toujours errant, n'ayant pas encore trouvé le repos éternel.

Mais ces tentatives de dépasser le spectre de l'acteur pour rencontrer l'individu réel sont des échecs ; le filmique ne se confond pas avec le profilmique, pour reprendre la terminologie d'Etienne Souriau. De l'acteur de cinéma, nous n'avons qu'une image, une représentation. Un dialogue entre Max et Dean Martin dans *Au piano* le souligne : « Ça me ferait plaisir de faire mieux connaissance avec vous. [...] Personne ne peut me connaître, Monsieur, répondit-il calmement, avant de redéployer son émail éclatant. »² Dean Martin reste un mystère, une énigme ; Max, significativement, l'a « reconnu » à travers ses tics et ses caractéristiques cinématographiques (son regard, sa voix, son sourire éclatant) ; mais il ne peut aller au-delà de ces traits purement filmiques. Si l'on quitte la fiction d'Echenoz pour des récits à dominante autobiographique, le constat est le même. Didier Blonde s'aperçoit que ses recherches ont déjà été faites par d'autres (pour les *boni* d'un DVD !), et que ce qu'il considérait comme le début d'une relation personnelle avec le fantôme de l'homme Mosjoukine est en réalité à la portée de tout le monde ; il parle du « sentiment d'être dépossédé » : « Au fil des images, ma part s'amenuisait, j'avais l'impression d'être cambriolé. Partout on m'avait précédé. L'acte de décès que je conservais jalousement

¹ Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, *op. cit.*, p. 67. Précisons, avec cette remarque, que *Les Fantômes du muet* apparaît comme la reprise, sur le versant autobiographique, de ce que Didier Blonde avait traité sous le mode romanesque, dans *Faire le mort* (Paris, Gallimard, 2001). Ce livre raconte l'enquête menée par un fanatique de cinéma muet pour retrouver un certain Sudor, qui se faisait aussi appeler Manékine, et qui était la doublure de l'acteur René Navarre dans la série des *Fantômes* de Feuillade.

² Jean Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 126.

comme une pièce unique que je pensais être le seul à posséder s'étalait devant mes yeux [...]. »¹ Échec aussi dans une certaine mesure chez Nathalie Rheims, lorsqu'elle écrit, au terme de son livre : « Maintenant, au terme de ce voyage, je sais que, Charles, vous êtes une illusion, un signe, qui ne peuvent s'incarner. »² Le spectre de l'acteur est présent, sur les écrans, dans les esprits, mais l'homme lui-même reste inaccessible et étranger à la narratrice, elle ne peut l'approcher autrement qu'à travers les représentations, les signes, qu'il a laissés. Le fantôme de la rencontre ne peut se réaliser.

Demeure alors l'impression tenace de lire, dans ces chants d'amour adressés à ces figures de lumière que sont les acteurs, des textes de deuil et des tombeaux littéraires – ce que le titre du récit de Maurice Audebert, *Tombeau de Greta G.*, indique clairement. Le tombeau littéraire est souvent un tombeau-jumeau, comme celui réunissant, pour Nathalie Rheims, Charles Denner et son propre frère Louis. Spectre de Delphine Seyrig mais aussi du frère mort trop tôt chez François Poirié, qui explicite cela sans détour : « Et si c'était tout simplement, tout bêtement, un livre de deuil ? Un "tombeau" à la Mallarmé d'un genre nouveau ? »³ Écrire sur les spectres du cinéma permet, malgré tout, de conserver, un temps encore, les traces de ceux qui sont passés trop vite ; c'est une tentative pour les retenir avant qu'il n'y ait vraiment plus que l'oubli et le néant : « Nous : seuls, inconsolables. On souffre *jusqu'aux os*. On ne hurle pas. On pleure. C'est tout. Après ? Quel après ? Après, oui, peut-être, comme ultime signe d'amour, écrire, dire quelques mots sur eux, pour eux. Et les glisser dans un livre d'éclats qui parle d'êtres-comètes. »⁴ Dans *Les Fantômes du muet* de Didier Blonde, ces fantômes se nomment Irma Vep, Zasu Pitts, Lillian Gish, Buster Keaton, Ivan Mosjoukine, et sont regroupés dans un chapitre intitulé « Tombeau du muet » – l'adjectif substantivé renvoie-t-il au cinéma muet ou à la personne recherchée qui, désormais, ne parlera jamais plus et gardera le silence face à ceux qui la traquent ? –, sans oublier le fantôme du propre père du narrateur, qu'il s'agit d'évoquer une dernière fois. Didier Blonde souligne ces affinités profondes entre le cinéma et la spectralité en décrivant la scène célèbre de *Boulevard du crépuscule*⁵, dans laquelle apparaît brièvement Buster Keaton :

¹ Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, op. cit., p. 156.

² Nathalie Rheims, *L'Un pour l'autre*, op. cit., p. 95.

³ François Poirié, *Comme une apparition*, op. cit., p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁵ Le film de Billy Wilder est exemplairement un film de fantômes : narré par une *voix-off* venant d'outre-tombe, présentant de vieilles gloires du muet éteintes qui persistent à exister et à jouer dans un monde qui ne veut plus d'elles.

Mais, pour vous, le véritable héros déchu de l'histoire, c'est Buster Keaton qui fait une brève et bouleversante apparition au cours d'une partie de cartes, parmi d'autres « statues de cire ». Lorsqu'on le reconnaît soudain, assis à la table de jeu, au fond du salon de la vieille villa peuplée de morts-vivants, on n'en croit pas ses yeux. On le pensait mort depuis longtemps. [...] Il n'a droit qu'à une réplique, qu'on entend à peine : « Je passe », murmure-t-il d'un ton résigné à ses partenaires en posant ses cartes et s'appêtant à faire le mort. Simple visiteur qui s'excuse d'être encore là, il n'a été l'invité d'une soirée que pour célébrer son propre enterrement.¹

La syllepse sur le verbe « passer » est éloquente : passer son tour et ne faire que passer, errer dans les limbes de l'image et du souvenir. Comme l'image cinématographique qui ressuscite le temps d'une projection, le texte tente de retenir un instant ceux qui « passent », avant qu'ils ne s'évanouissent. En cela, et bien que Keaton, Seyrig ou Dorléac ne soient pas du tout des figures « minuscules » et anonymes, à la manière de celles qu'affectionne une partie de la littérature contemporaine (chez François Bon, Pierre Michon, Annie Ernaux, Pierre Bergounioux, etc.), le traitement littéraire qui leur est réservé les rapproche paradoxalement, pour partie, de cette poétique du décentrement biographique.

3. Se spectraliser au contact du cinéma

Si le sujet littéraire contemporain se met à dénombrer et à nommer les fantômes qui l'escortent, c'est aussi bien pour comprendre d'où il vient que pour éprouver son propre « devenir-fantôme » – la labilité et l'évanescence d'une identité qui n'a plus la solidité, la densité et l'assurance de l'*ego-cogito* traditionnel, voire pour anticiper sa propre mort. Le sujet confronté à la spectralité se mue en spectre lui-même, subit une forme de contamination fantomatique : sentiment de flottement, impression de devenir transparent par rapport au réel qui l'entoure, sensation d'être plus proche des morts que des vivants. Les spectres cinématographiques font de nous des fantômes avant l'heure. L'image en général et le paradigme photographique en particulier ont été rapidement investis de ce pouvoir ; la « fascination exercée par la photographie » ne tient-elle pas à bien des égards, comme le rappelle Susan Sontag, dans le fait qu'elle soit « un rappel de la mort »² ? De son côté, Jérôme Prieur remarque que les images des films « rendent les spectateurs

¹ Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, op. cit., p. 130. On note l'emploi de l'expression « faire le mort », qui nous ramène directement au titre du roman de Didier Blonde paru en 2001.

² Susan Sontag, *Sur la photographie*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Seuil, coll. « 10/18 », 1983 [1977], p. 93.

posthumes, nous donnant de l'avance sur notre propre disparition. »¹ Le sentiment de présence et d'immédiateté que procure la projection cinématographique nous plonge dans cette compagnie spectrale, comme si nous étions l'un des leurs le temps d'un film. S'abîmer aux côtés du spectre de l'acteur de cinéma revient en quelque sorte à se faire spectre soi-même. Dans son dialogue avec le fantôme de l'acteur Charles Denner, Nathalie Rheims affirme sa volonté de « Disparaître ! Pour échapper au monde des vivants. »² La passion de Didier Blonde pour les acteurs du muet engage de façon métonymique sa propre mort ; le film opère comme un *memento mori* : « Ces hommes et ces femmes démodés mais jeunes, insoucians, tellement vivants, je sais qu'ils vont mourir et ils me font anticiper ma propre défaite [...]. »³ Dans *Au piano* de Jean Echenoz, force est de constater que la spectralisation est consommée, puisque Max rencontre Dean Martin et Doris Day dans une sorte de purgatoire, après sa propre mort. Selon l'écrivain, le projet du roman était de « reprendre un argument récurrent au cinéma, l'hypothèse romanesque de la vie après la mort, comme dans *Le Ciel peut attendre* de Lubitsch, par exemple. »⁴ *Au piano* conduit alors Christine Jérusalem à écrire que « le cinéma apparaît indissolublement lié au royaume des ombres, à la constellation de gloires passées dont l'éclat ne scintille plus que de manière intermittente. »⁵ En se référant à Sebald et à *Sur la lecture* de Proust, la critique montre que cette spectralité inhérente au cinéma éclaire la part spectrale de notre condition de mortel :

L'imaginaire spectral ne doit rien à l'esthétique fantastique ou morbide. Il témoigne d'une identité mouvante, incertaine, volatile, à l'image des personnages d'*Au piano* de Jean Echenoz, écrivain marqué de longue date par la référence cinématographique [...]. Ce roman grave et émouvant pose, *in fine*, la question que l'écrivain allemand Winfried Georg Sebald avait formulée autrement : est-ce que ce sont les morts qui reviennent ou est-ce nous qui sommes sur le point de nous fondre en eux ? Ou encore, pour le dire avec Marcel Proust : « Nous ne sommes tous, nous les vivants, que des morts qui ne sont pas encore entrés en fonctions. »⁶

Dans *Ingrid Caven* de Jean-Jacques Schuhl, biographie déconstruite et hantée par de nombreux spectres, nous lisons le dialogue suivant entre le narrateur et Ingrid Caven, après que celle-ci a été confrontée à une jeune femme lui rappelant celle qu'elle était dans sa jeunesse :

¹ Jérôme Prieur, « L'esprit de la caverne. Avant-propos », in Jérôme Prieur (éd.), *Le Spectateur nocturne*, op. cit., p. 15.

² Nathalie Rheims, *L'Un pour l'autre*, op. cit., p. 17.

³ Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, op. cit., p. 14.

⁴ « L'éducation des regards », *entr. cit.*, p. 21.

⁵ Christine Jérusalem, « Écritures spectrales et fantômes cinématographiques : états de la littérature contemporaine », *art. cit.*, p. 304.

⁶ Christine Jérusalem, « Terre, terrain, territoire », *art. cit.*, p. 72.

– [...] Et je pense à quelque chose : ne les attires-tu pas ces fantômes, ces doubles qui viennent à ta rencontre ?

– Tu n'avais qu'à rester à Caligari.

– Ca-gli-a-ri. Caligari, c'est un docteur de ton pays. Mais au fond... oui... c'est vrai... tu as raison, il y a peut-être du Caligari par là dans l'air...¹

Issu du film de Robert Wiene, le Docteur Caligari est sans doute le personnage le plus célèbre du cinéma expressionniste allemand, ce courant cinématographique qui a multiplié les figurations fantomatiques et les ambiances spectrales. Le lapsus cinématographiquement référencé de Caven survient après l'expérience d'une revenance, démontrant l'affinité souterraine – presque inconsciente ici – entre le septième art et l'évocation d'une identité cernée par les fantômes de la mémoire. Le roman suivant de Schuhl, le bien nommé *Entrée des fantômes*, prolonge cette veine en reliant plus systématiquement encore spectralité et cinéma. Après un long et mystérieux prologue qui semble revisiter l'histoire d'Alice au pays des merveilles, premières pages d'un roman inachevé, le récit démarre véritablement sur une scène *a priori* anodine mais qui se révèle décisive : le narrateur, Jean-Jacques Schuhl lui-même, se trouve seul à la table d'un restaurant. Le cinéaste franco-chilien Raul Ruiz, qui déjeune au même endroit, va vers lui et lui fait une proposition étonnante :

« Je te propose de jouer le rôle du chirurgien dans *Les Mains d'Orlac* ! » Plaisanterie d'un poète, impassible farceur, amateur de fables et natif des mêmes contrées que Gabriel Garcia Marquez, ou proposition sérieuse, je ne sais toujours pas. Ce deuxième remake d'un film d'horreur mythique des années vingt ne s'est pour le moment pas fait. J'attends toujours. Mais je remercie ce montreur d'ombres à la lanterne magique d'avoir prononcé, sur un ton d'évidence désinvolte, cette drôle de phrase car elle m'a été le déclencheur d'interrogations et divagations sur certains aspects de moi-même. Il arrive que quelques mots semblant une blague frivole aient, par la suite, des répercussions inattendues.²

Au-delà du questionnement sur la nature de l'offre saugrenue du cinéaste, Schuhl va tenter de comprendre les raisons d'un tel rapprochement. *Les Mains d'Orlac* narre l'histoire d'un pianiste qui perd ses mains virtuoses dans un accident ; un chirurgien, le Docteur Gogol, lui greffe alors celles d'un meurtrier – greffe qui va le perturber et lui faire croire qu'il est possédé. S'il s'agit d'abord d'un roman de Maurice Renard, ce sont ses adaptations cinématographiques qui priment ici. La première version, datant de 1924, appartient là encore au courant expressionniste ; son réalisateur est Robert Wiene, l'auteur du *Cabinet du Docteur Caligari* évoqué dans *Ingrid Caven*. La seconde version (1935) est américaine, mais a été réalisée et interprétée par deux immigrants issus de l'Empire austro-hongrois : Karl Freund et Peter Lorre. Ce sont des films fantastiques qui travaillent le motif

¹ Jean-Jacques Schuhl, *Ingrid Caven*, *op. cit.*, p. 241.

² Jean-Jacques Schuhl, *Entrée des fantômes*, *op. cit.*, p. 37-38.

du double ; le pianiste se pense hanté par le spectre du meurtrier dont il possède les mains. On comprend alors que la sollicitation de Raul Ruiz représente, pour le narrateur d'*Entrée des fantômes*, une ouverture sur ses propres fantômes, à travers un questionnement récurrent : « Qu'est-ce qui dans mon aspect pouvait m'apparenter à cette figure inquiétante du cinéma fantastique ? »¹, « La phrase de Ruiz ressemblait à une plaisanterie, mais justement parce que ces mots sans importance et lâchés tout à trac me paraissaient absurdes, comme adressés à un autre, et pourtant faisaient résonner en moi quelque chose de lointain et intrigant, je voulais savoir et les approfondir. »² Suit alors, le temps d'une nuit blanche³, un ensemble d'anamnèses et d'apparitions fantastiques qui surgissent sans ordre défini, à la faveur de glissements mentaux – bric-à-brac mémoriel placé sous le double signe du cinéma et des spectres :

Et puis j'avais vu ces fameux films du cinéma allemand des années vingt, trente, ce qu'on a appelé l'Écran Démoniaque, et par ce cinéma-là j'ai été marqué à jamais, ça avait sans doute influencé ma façon de voir et même de vivre : ambiances troubles, ombres, docteurs maléfiques, automates, climat hypnotique.⁴

Le cinéma s'apparente à une grille de lecture générale à travers laquelle Schuhl ressaisit son être passé et présent. Boiteux, pâle et dégingandé, il se regarde désormais comme un personnage-type du cinéma expressionniste. Il va même jusqu'à organiser une projection privée du film de Wiene, confondant le personnage et lui-même : « Je revoyais des scènes en essayant de m'imaginer en chirurgien détraqué amoureux : dans une grande et belle villa, la femme d'Orlac [...] regarde inquiète le chirurgien, ce sera moi, je me profile lentement sortant de l'ombre [...]. »⁵ Les fantômes de son passé viennent à sa rencontre : le producteur de cinéma Mazar, le metteur en scène Georges Lavaudant, le cinéaste Jean Eustache, etc. Il passe « d'un fantôme l'autre »⁶ au cours de cette nuit ; son esprit procède à un montage⁷ d'images, de voix, de conversations, etc. qui sont autant de spectres intimes. Il a fallu l'évocation malicieuse d'un classique du cinéma expressionniste et fantastique pour que se déploie le récit personnel et que s'assume véritablement le « je ». Dans *Ingrid Caven*, Schuhl se dissimulait sous l'un de ses pseudonymes, Charles Vaughan ; il se qualifiait lui-même de « ghost writer », « écrivain fantôme ou plutôt

¹ *Ibid.*, p. 81.

² *Ibid.*, p. 83.

³ Si le prologue s'intitulait « *Le Mannequin* », cette nouvelle partie est baptisée « La Nuit des fantômes ».

⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁶ *Ibid.*, p. 131 et p. 139.

⁷ Nous avons vu que le montage est une notion centrale chez Schuhl. La comparaison avec le chirurgien Gogol apparaît d'autant plus motivée, puisque ce terrifiant docteur est une sorte de « monteur » à sa manière, celui qui *coud* de nouvelles mains à Orlac (*ibid.*, p. 86).

fantôme d'écrivain qui a cessé d'écrire [...] au lieu de parler de lui à la première personne [...] »¹. À la faveur de l'interpellation étonnante de Ruiz et de « son œil sorcier de cinéaste »², qui a su voir le/les spectre(s) qu'il portait en lui, Jean-Jacques Schuhl compose à la première personne son autoportrait complexe et diffracté. Si le remake plaisamment envisagé par le cinéaste franco-chilien ne se fait finalement pas, il n'en demeure pas moins que l'écrivain a pris, par le biais de son récit, les traits d'une créature fantastique pour mieux convoquer ses spectres. Comme il l'avoue lui-même, écrire est « un prétexte pour faire des images, jouer avec les mots, faire revenir quelques morts... »³ Chez Schuhl, le cinéma et la littérature sont associés car ils fonctionnent tous deux sous le régime du fantomal et de la hantise, comme des appels à ce qui n'est plus mais qui n'a pas encore totalement disparu.

Ce que la littérature d'aujourd'hui met ainsi en avant, c'est la prise de conscience que l'identité du sujet contemporain ne se conçoit pas de façon linéaire – l'instant n+1 chassant l'instant n dans une successivité réglée et prédictible. Citant Régine Robin, Jean-François Hamel précise que, pour le sujet, « le présent n'est pas un temps homogène, mais une articulation grinçante de temporalités différentes, hétérogènes, polyrythmiques. »⁴ L'acteur spectral est associé, par analogie schématique, aux réminiscences soudaines et intermittentes de la mémoire. En tant que représentation artistique du mouvement, du temps et de la durée, le septième art s'impose bien comme un vecteur d'*apparitions* – le vocabulaire est toujours celui du fantomatique – fondé sur une rythmique qui renvoie, à nouveau, à notre propre flux mental, à ses multiples strates. La conscience de l'individu s'organise ainsi selon « une structure de hantise et de revenance phantasmatique », pour reprendre les mots de Bernard Stiegler ; or « c'est dans le cinéma, et parce que celui-ci est un objet temporel, qu'elle se révèle avec le plus de force, avec la force de l'évidence. »⁵ De ce point de vue, et pour filer la métaphore cinématographique, notre conscience n'est pas seulement caméra, elle est aussi table de montage et projecteur ; elle ne fait pas que percevoir, mais convoque et ranime, ressuscite, crée des chevauchements et des glissements avec les lambeaux de souvenirs enfouis. Parodiant Lacan, nous prolongerons les mots de Stiegler en affirmant que la conscience est structurée comme un film.

¹ Jean-Jacques Schuhl, *Ingrid Caven*, *op. cit.*, p. 320.

² Jean-Jacques Schuhl, *Entrée des fantômes*, *op. cit.*, p. 85.

³ *Ibid.*, p. 104.

⁴ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, *op. cit.*, p. 24. La formule est issue de *La Mémoire saturée* de Régine Robin.

⁵ Bernard Stiegler, « De cinq à sept », *art. cit.*, p. 283.

L'imaginaire spectral de la littérature contemporaine trouve alors dans le cinéma un modèle figural et un réservoir de thèmes par lesquels il peut se développer.

Pour Jérôme Prieur, « ce que l'on retire sur la paroi de l'écran ce sont [...] [les] spectres et squelettes de nos aïeux comme d'autres nous-mêmes que la radiographie de l'image rend, incroyablement, familiers »¹. La remarque porte sur les images filmiques traditionnelles, celles que l'on découvre en public dans les salles. Néanmoins, cette familiarité et cette proximité doivent aussi, parfois, être prises littéralement. Après avoir examiné les spectres qui apparaissent à travers les références et les pratiques collectives du cinéma de fiction, nous ne devons pas passer sous silence l'une des branches spécifiques de l'art cinématographique, quelque peu méconnue voire mal aimée, mais directement connectée aux problématiques de la mémoire individuelle du sujet contemporain : le film de famille. Nous l'observons désormais dans la littérature contemporaine, aux côtés de ses autres archives personnelles : photographies, petits objets fétiches et autres boîtes à souvenirs. Les films de famille, tels que les textes les utilisent, sont loin d'être des moments de communion familiale ; ce sont au contraire des images qui accusent le passage du temps et qui semblent regarder leurs spectateurs par-delà la mort. Une petite part des nombreux spectres familiaux qui hantent la littérature d'aujourd'hui apparaissent sur ces écrans de fortune, tendus dans les salons ou sur les murs du foyer. Le sujet s'y mire et s'y affronte.

C. UN CINÉMA DES FAMILLES

Nous avons beaucoup insisté – et insisterons encore – sur la dimension principalement collective de l'art cinématographique : art de masse, souvent populaire, originellement vécu en groupe, possédant une histoire et des résonances qui peuvent être partagées par un très grand nombre. C'est là l'une de ses spécificités les plus remarquables et ce qui le différencie notamment de la photographie, dont il a pourtant hérité des fondements techniques. En effet, si l'on considère l'usage qui est fait de celle-ci dans les textes, il nous semble que, à quelques rares exceptions près, cette dernière est convoquée comme un objet intime. Comme nous l'avons vu dans le chapitre X, elle relève

¹ Jérôme Prieur, « L'esprit de la caverne », *art. cit.*, p. 17.

majoritairement, dans la littérature, du cercle individuel : photographies de famille, d'amis, conservées et transmises de génération en génération, encadrées et affichées, discrètement glissées dans un portefeuille ou – désormais – enregistrées dans les ordinateurs. À ce titre, de Trassard à Guibert, de Modiano à Garat, d'Ernaux à Bon, de Michon à Rouaud, la photographie sature littéralement le récit contemporain, si soucieux de reconstituer une mémoire individuelle. Elle s'impose souvent, dans les textes récents, comme un objet fétiche, comme l'archive personnelle par excellence, et par conséquent comme un « embrayeur littéraire »¹ privilégié.

Le cinéma comme pratique professionnelle et art collectif, la photographie comme pratique personnelle : la partition est globalement vérifiable, du moins dans l'usage qu'en fait la littérature. Pourtant, ce constat premier ne doit pas nous faire oublier que l'enregistrement cinématographique est *aussi* une pratique familiale d'amateurs, d'ailleurs en continuel développement : le film de famille, réalisé avec de petites caméras portées, appareils à pellicule 8mm, caméscopes ou mini-caméras DV, correspond à une réalité sociale indiscutable. Le célèbre *Déjeuner de Bébé* des frères Lumière représente en quelque sorte l'exemple initial de cette pratique. Le cinéma peut, à son tour, se définir comme un « art moyen »². Roger Odin insiste sur la « fiction familiale » qui s'élabore dans le film de famille :

[...] c'est cette construction fictionnelle qui permet au film de famille de jouer son rôle social, ce rôle qu'il partage, avec la photographie de famille, mais qu'il assume à sa façon : le rôle de garant de l'institution familiale. Donnant à la famille un ancrage mythique, il la met à l'abri des contingences temporelles et des épreuves du monde ; il la fige dans une image du monde toujours perpétuée, toujours réitérée ; à chaque nouvelle projection du film de famille, les membres de la famille communient dans cette image de La Famille.³

De fait, il est loin d'être totalement absent de la littérature contemporaine, qu'il intervienne ponctuellement au sein d'une recherche mémorielle large ou qu'il se place comme élément diégétique central du récit. Comme nous allons le voir, on le trouve décliné, entre autres, chez Hélène Merlin, Didier Blonde, Annie Ernaux, Pierre Alferi, Anne Godard, Martin Winckler, Jean Rouaud⁴, Christophe Honoré¹, Alain Fleischer² ou encore Hélène Frappat³.

¹ L'expression est de Jean Arrouye (« La photographie embrayeur littéraire », *Revue des Lettres et de Traduction*, n° 8, 2002, p. 209-230).

² Pierre Bourdieu et Robert Castel (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1965.

³ Roger Odin, « Le film de famille dans l'institution familiale », in Roger Odin (dir.), *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, p. 32-33.

⁴ On se souvient que, dans *Le Monde à peu près*, Gyf tourne un film d'hommage intitulé *Tombeau pour grand-mère*. Or, à la grande surprise du narrateur, ce film se présente comme un court-métrage

1. Des images à la réception complexe

L'une des différences les plus notables entre photos de famille et films de famille vient du fait que la vision des seconds implique tout un rituel codifié et marquant – installer, voire remettre en fonction le projecteur, le charger des bobines, l'orienter vers un écran plus ou moins de fortune, faire le noir et mettre en marche l'appareil, avec son bruit caractéristique. Les récits qui abordent la question du film de famille insistent tous sur cette cérémonie particulière, qui s'oppose à la légèreté et à l'improvisation qui caractérisent le fait de regarder des photos ou de tourner les pages d'un album. L'un des exemples les plus frappants sur ce point se trouve dans un texte d'Hervé Guibert recueilli dans *L'Image fantôme* et simplement nommé « Photo animée » :

J'avais des souvenirs éblouis de ces séances de cinéma, dans mon enfance, le dimanche après-midi, l'installation du projecteur, les rideaux tirés, et le bruits des bobines qui tournent, cette odeur si particulière, et un peu chaude, des pellicules frottées ou de l'huile des mécaniques, le souffle du moteur, le bruit de la ventilation.⁴

De plus, de la même manière que la photographie privée, le film familial prend toute sa valeur, aux yeux de celle ou de celui qui le visionne, en raison de son caractère indiciaire. Le film est lié existentiellement au référent qu'il montre, il résulte de l'empreinte lumineuse d'un objet qui a été présent devant l'objectif de la caméra : « pure trace physique d'un réel »⁵ comme l'écrit Philippe Dubois au sujet de la photographie. Le théoricien insiste sur ce point : « on ne peut pas penser la photographie en dehors de son inscription référentielle et de son efficacité pragmatique. »⁶ La remarque est évidemment valable pour tous les films en prises de vue réelles, y compris les œuvres fictionnelles,

pornographique expérimental. Le lien avec la grand-mère vient du fait que le lit sur lequel Gyf copule appartenait à cette dernière (*op. cit.*, p. 164-167) ! Le principe du film de famille est ici détourné par l'humour et le loufoque.

¹ Dans *Le Livre pour enfants*, Honoré est sollicité par des producteurs de télévision pour tourner un film sur ses parents, en l'occurrence sur sa mère, puisque son père est mort lorsqu'il avait quinze ans. Mais il estime avoir déjà filmé sa mère à travers ses films « fictionnels » et ses actrices Béatrice Dalle et Isabelle Huppert, cette dernière étant l'héroïne d'un film intitulé... *Ma mère*, adapté de Bataille ! (*Op. cit.*, p. 150-152). D'autre part, il renonce symboliquement, au dernier moment, à filmer l'exhumation et le transfert du cercueil de son père dans un autre cimetière (*Ibid.*, p. 174-175). Le film de famille est donc présent dans le récit d'Honoré, mais de manière indirecte : par son impossibilité ou sa transposition en fiction.

² Voir Alain Fleischer, *Les Angles morts*, *op. cit.*, p. 35 et p. 257.

³ Hélène Frappat, *Par effraction*, Paris, Allia, 2009. Dans ce texte, la perspective est légèrement différente, dans la mesure où la narratrice achète aux puces des films familiaux des années 1950. Les personnes dont elle visionne les images ne sont donc pas ses proches, n'appartiennent pas à son propre cercle familial – d'où cette « effraction » annoncée par le titre.

⁴ Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981, p. 47.

⁵ Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, *op. cit.*, p. 64.

⁶ *Ibid.*, p. 64.

mais elle acquiert toute sa portée dans le cas du film privé, dans la mesure où les « référents » en question sont, par définition, des figures de proximité et non des « stars » de cinéma au rayonnement mythique et collectif. Le point fondamental sur lequel nous devons insister est que le film de famille appelle nécessairement un type particulier de « lecture », à l'opposé de l'attitude spectatorielle réclamée communément par une fiction – reposant sur une « feintise partagée » pour reprendre les mots célèbres de Jean-Marie Schaeffer. Il n'y a pas de « feintise » dans le pacte établi par les films documentaires ; mais le cas précis qui nous occupe impose d'aller plus loin que la simple lecture documentarisante. Face à un film privé, le spectateur considère qu'il est confronté à une portion du monde réel, privilégiant « la puissance indiciaire de l'expérience référentielle. »¹ Mais, à la différence de celle captée et retransmise par un documentaire traditionnel, la portion du monde réel du film de famille appartient directement au monde personnel du narrateur ; il y a inclusion de l'un dans l'autre. La *réception* de ce type de film ne se fonde donc pas sur un pacte fictionnel, ni même sur un pacte didactique. La *libido sciendi*, qui anime le plus souvent la réception documentarisante², relève davantage, dans le cas du film de famille, de la répétition remémorative. Il s'agit moins d'apprendre quelque chose de ce que l'on voit que de « se retrouver » en se revoyant, ou du moins de mesurer les écarts dus au passage du temps. Hervé Guibert insiste sur ce point lorsqu'il relève la dimension mortifère des commentaires entendus lors d'une séance réclamée à ses parents, plus de dix ans après les dernières captations :

[...] j'ai pu me rendre compte à quel point ce discours était angoissé et porteur de mort. J'en retranscris ici quelques-unes, dans l'ordre :

- Il s'est suicidé Robert...
- Il a eu les jambes coupées Édouard...
- Il y a beaucoup de gens morts là-dedans...
- André, regarde ce qu'il a changé... [...]
- Et on dirait que c'était hier tout ça, alors que c'était il y a vingt, trente ans...³

La projection du film familial crée une superposition temporelle étrange qui repose un rapport métonymique disruptif : les figures filmées/projetées sont en principe connues personnellement par les spectateurs (ce sont d'ailleurs souvent les mêmes personnes) ; le paradigme indiciaire des images est donc ressenti de façon particulièrement vivace ; mais

¹ Jean-Luc Lioult, *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Hors champ », 2004, p. 150.

² « Le spectateur de non-fiction est animé d'un désir de savoir, d'une *libido sciendi*. » (*Ibid.*, p. 131).

³ Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, *op. cit.*, p. 49. Il écrit également : « [...] derrière cette futilité, je vois plus cruellement l'histoire de la dégradation des corps. » (*Ibid.*, p. 51).

l'écart temporel en paraît d'autant plus scandaleux. Le passage du temps est particulièrement sensible dans la mesure où le présent de la vision affronte un passé qui donne lui-même l'illusion d'un présent en actes, contrairement à ce qui se joue dans la contemplation d'une photographie. Il arrive également que le film familial soit chronologiquement antérieur à l'existence de celui qui le regarde. Il est alors une mémoire potentiellement perdue, qu'il faut retrouver ou ranimer. Dans *Légendes*, Martin Winckler avoue qu'il ne lui reste aucun souvenir de l'Algérie, qu'il a quittée à l'âge de 6 ans, si ce n'est « des photos, des films que ma mère avait faits. »¹ Il s'étend plus longuement sur les métrages réalisés avant sa naissance par sa mère, avec la fameuse caméra portable Pathé Baby. De l'avis de l'écrivain et de sa sœur, ces images « restaient cependant opaques pour ceux qui n'avaient pas connu cette époque »². Afin qu'elles deviennent des archives significatives, elles doivent être relayées par la parole de ceux qui en ont été les témoins, en l'occurrence leur mère Nelly et leur tante Colette. Se met alors en place un étonnant dispositif de « doublage », qui superpose à une mémoire iconique muette une anamnèse verbale qui la commente :

Un jour, alors que Nelly était déjà malade depuis quelques mois, et qu'elle n'en avait plus pour très longtemps à vivre, l'aîné des fils a passé les cassettes sur son magnéscope en lui demandant de les commenter, d'expliquer séquence après séquence de quoi il s'agissait, de quelle époque, de quelles personnes, de quels événements. Bien installées dans leurs fauteuils, Nelly et sa sœur Colette ont commenté les cassettes. Muni d'un magnétophone, l'aîné des fils enregistrait leurs réactions, leurs exclamations, leurs soupirs. Il a gardé les cassettes vidéo, la cassette audio, mais, à ce jour, ne les a pas revues, réécoutées. Ces récits-là sont encore en suspens, endormis dans le nulle part, le nulle quand des bandes magnétiques.³

L'extrait témoigne d'une conscience de la grande fragilité de la mémoire, de son évanescence, conscience que l'on retrouve très fréquemment dans les récits contemporains. Le film familial est une trace ; il sauvegarde les images de ce qui n'est plus. Mais le texte montre que la seule fonction d'enregistrement ne suffit pas, car le passage du temps peut malgré tout faire son office destructeur. Pour que l'archive filmique prenne sens, le sujet littéraire doit intervenir, la prendre en charge par l'écriture, enquêter et reconstituer, au risque de laisser les figures filmées dans les limbes ou dans ce que Winckler nomme le « nulle part » et le « nulle quand ». Les récits contemporains qui mettent en scène des films familiaux considèrent ces objets comme des énigmes ou des foyers de questionnements, que la narration et le discours se chargent précisément d'appréhender.

¹ Martin Winckler, *Légendes*, op. cit., p. 22.

² *Ibid.*, p. 56.

³ *Ibid.*, p. 56-57.

Le film privé peut donc inclure ou non le sujet dans son image. Mais, dans les deux cas, c'est le regard de ce dernier qui le met en perspective et en fait une pièce d'un puzzle intime à reconstituer. C'est ainsi que, dans le système d'organisation de ses « légendes », Winckler classe significativement le chapitre comprenant l'extrait ci-dessus dans la catégorie « *Reflets* » : c'est-à-dire conjointement rétrospection et reflet de soi. En effet, si désir de savoir et acquisition de savoir il y a dans le visionnage du film familial, c'est avant tout d'un savoir sur soi et les siens dont il est question. Le chercheur en communication Jean-Pierre Meunier a baptisé le film de famille « film souvenir »¹, insistant par conséquent sur sa fonction prioritairement mémorielle : trace et archive² privées dont la convocation et l'exhumation relie le sujet à son passé personnel et que celui-ci relit à la lumière de son présent.

2. Images privées et mises en perspective scripturales

Annie Ernaux. *Les Années* ou soi-même comme une autre

Le récit d'Annie Ernaux, *Les Années*, décrit l'irruption du *medium* filmique dans le bagage archivistique de l'individu. Le livre est un parcours chronologique d'une vie le long des soixante-dix dernières années, en l'occurrence celle de la narratrice – dans laquelle on ne peut que reconnaître Annie Ernaux en personne – même si celle-ci ne s'exprime pas à la première personne du singulier et se « transpersonnalise » en une figure générationnelle collective. Néanmoins, cette remémoration épingle régulièrement des images intimes qui correspondent aux étapes successives du trajet de la narratrice. Les photographies ponctuent ainsi la première partie du livre. Nous relevons quelques passages y faisant référence :

C'est une photo sépia, ovale, collée à l'intérieur d'un livret bordé d'un liseré doré, protégée par une feuille gaufrée, transparente. Au-dessous, *Photo-Moderne, Ridel, Lillebonne (S.Inf.re)*. *Tel. 80*. Un gros bébé à la lippe boudeuse, des cheveux bruns formant un rouleau sur le dessus de la tête, est assis à moitié nu sur un coussin au centre d'une table sculptée. [...] Une autre photo, signée du même photographe – mais le papier du livret est plus ordinaire et le liseré d'or a disparu –, sans doute vouée à la même distribution familiale, montre une petite fille d'environ quatre ans [...].³

¹ L'expression vient de son ouvrage : *Les Structures de l'expérience filmique*, cité par Jean-Luc Lioult (*ibid.*, p. 133).

² Nous entendons le terme d'archive selon la belle définition qu'en donne Georges Didi-Huberman à partir d'Aby Warburg : « un vestige matériel de la rumeur des morts » (*L'Image survivante*, *op. cit.*, p. 40).

³ Annie Ernaux, *Les Années*, *op. cit.*, p. 21.

La photo en noir et blanc d'une petite fille en maillot de bain foncé, sur une plage de galets. En fond, des falaises. [...] Au dos : août 1949, Sotteville-sur-Mer.¹

La photo floue et abîmée d'une petite fille debout devant une barrière, sur un pont. [...] Au dos, il y a écrit *Ginette 1937*. Sur sa tombe : *décédée à l'âge de six ans le jeudi saint 1938*. C'est la sœur aînée de la fillette de la plage de Sotteville-sur-Mer.²

Sur une photo en noir et blanc, deux filles dans une allée, épaule contre épaule, toutes les deux bras derrière le dos. [...] Au dos de la photo : juillet 1955, dans les jardins du pensionnat Saint-Michel.³

Sur cette photo en noir et blanc, au premier plan, à plat ventre, trois filles et un garçon, seul le haut du corps est visible, le reste plongeant dans une pente. [...] Au dos de la photo : *Cité universitaire. Mont-Saint-Aignan. Juin 1963. Brigitte, Alain, Annie, Gérald, Annie, Ferrid*.⁴

Sur la photo d'intérieur en noir et blanc, en gros plan, une jeune femme et un petit garçon, assis l'un près de l'autre sur un lit aménagé en canapé avec des coussins [...]. Au dos de la photo, *rue de Loverchy, hiver 67*.⁵

Les photographies saisissent des instantanés de l'existence de la narratrice, depuis sa prime enfance jusqu'à sa vie d'adulte, quand elle devient mère. Elles fonctionnent comme des bornes, marquant à chaque fois les moments symboliques de son parcours. Elles arrêtent brièvement le déroulé du récit pour fixer une nouvelle image de la narratrice et pour rendre visible, par le constat des évolutions physiques et relationnelles, le passage du temps. C'est alors qu'un autre type d'image privée fait son apparition : « [...] nous achetions à la Fnac une chaîne hi-fi, une radiocassette Grundig, une caméra super-huit Bell et Howell [...] ». ⁶ Les films tournés par la petite caméra diffèrent, dans leur impact initial, des documents photographiques : « Dans le grésillement du projecteur, se voir pour la première fois marcher, remuer les lèvres, rire muettement sur l'écran déplié dans le living, décontenançait. On s'étonnait de soi, de ses gestes. C'était une sensation neuve [...]. » ⁷ Ils procurent d'abord un effet paradoxal d'étrangeté. En effet, alors que les photographies ne semblaient pas inquiéter la narratrice en dépit de l'écart temporel qu'elles accusaient, les premiers films saisissent des durées et des mouvements qui troublent la perception que l'on croyait avoir de notre propre corps. Cette inscription de la durée est ce qui donne à l'archive filmique sa particularité, comme en témoigne la longue description que la narratrice fait de l'une de ces bobines :

La première image du film montre une porte d'entrée qui s'entrebâille – il fait nuit –, se referme et se rouvre. Un petit garçon déboule, s'arrête, indécis, blouson orange, casquette à rabats sur les oreilles, clignant des yeux. Puis un autre, plus petit, encapuchonné dans un anorak bleu avec de la fourrure blanche. Le plus grand s'agite, le petit reste pétrifié, les

¹ *Ibid.*, p. 34-35.

² *Ibid.*, p. 40-41.

³ *Ibid.*, p. 53-54.

⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁷ *Ibid.*, p. 117.

yeux fixes, à croire que le film s'est arrêté. Une femme entre à son tour, dans un long manteau cintré marron dont la capuche lui dissimule la tête. Elle porte dans ses bras deux cartons superposés d'où dépassent des produits alimentaires. Disparaît du champ, reparait sans les cartons, en train d'enlever son manteau qu'elle accroche à un porte-manteau dit « perroquet », se tourne vers la caméra avec un sourire rapide, baisse les yeux, éblouie par la lumière vive de la lampe de magnésium. Elle est presque maigre, peu maquillée, en pantalon Karting marron, collant, sans braguette, pull à rayures marron et jaunes. Les cheveux mi-longs châtain sont retenus par une barrette. Quelque chose d'ascétique et de triste dans l'expression, le sourire est trop tardif pour être spontané. Les gestes traduisent la brusquerie ou/et la nervosité. Les enfants sont de nouveau là, devant elle. Tous trois ne savent pas quoi faire, groupés face à la caméra que, accoutumés à la lumière violente, ils regardent. Visiblement ils ne disent rien. On dirait qu'ils posent pour une photo qui n'en finit pas d'être prise. [...] C'est lui, son mari, qui a filmé ces images quand elle rentrait des courses avec les enfants ramassés après l'école. L'étiquette sur la bobine du film a pour titre *Vie familiale 72-73*. C'est toujours lui qui filme.¹

La description du film soulève plusieurs contradictions. Alors qu'elle est censée être improvisée, prise sur le vif, telle la chronique brute d'un moment banal de la vie familiale, on a l'impression que la scène est en réalité relativement préparée à l'avance et dirigée – en témoignent l'entrée hésitante qui ouvre le film et la réunion finale de la mère et des enfants quelque peu artificielle. Bien qu'il dût en principe saisir l'instant dans son authenticité, à rebours de la « pose » photographique, le film se trouve être finalement « posé » lui aussi (ce qu'explique la double référence à l'image fixe) et expose une artificialité qui confine au malaise : l'enfant pétrifié, la lumière trop forte, le sourire forcé de la mère. La durée de la bobine est ce qui permet l'instillation et le développement de ce malaise, ce qu'une photographie n'aurait rendu avec la même intensité. Néanmoins, cette artificialité est finalement porteuse d'une vérité : outre la captation d'éléments factuels qui signent une époque (les vêtements), le film rend compte d'une part d'une inégalité sexuelle (la mère s'occupant des enfants et des courses ménagères, le père tenant symboliquement la caméra, à la fois surplombant et directif – « C'est toujours lui qui filme. ») et accuse d'autre part la scission qui gagne le couple, préfigurant les envies d'émancipation de la protagoniste et le divorce à venir².

Dans *Les Années*, photographies et film familial s'inscrivent bien dans le projet énoncé à la fin du récit : « Une coulée suspendue [...] à intervalles réguliers par des photos et des séquences de films qui saisiront les formes corporelles successives de son être – constituant des arrêts sur mémoire en même temps que des rapports sur l'évolution de son existence [...]. »³ Ils sont tous les deux traités comme des archives intimes – ce

¹ *Ibid.*, p. 118-119.

² On lit une page seulement après cette description : « Dans quelle mesure Mai 68 – qu'elle a l'impression d'avoir raté, trop installée déjà – est-il à l'origine de la question qui l'obsède : "Serai-je plus heureuse dans une autre vie ?" Elle a commencé de se penser en dehors du couple et de la famille. » (*Ibid.*, p. 120).

³ *Ibid.*, p. 240.

qu'emblématise entre autre la mention systématique de leur datation. Nous remarquons néanmoins que cette description d'un film de famille, presque unique¹, située au mitan du livre, n'a pas la même fonction que les régulières descriptions de photographies. Ces dernières fixent la narratrice dans des âges et des apparences successifs, déroulent une chronologie continue, alors que le film familial, par sa maladresse, par sa durée qui laisse advenir émotions et significations, figure implicitement le tournant que va prendre la narratrice : l'émancipation, le divorce et la venue à l'écriture (le premier roman d'Ernaux, *Les Armoires vides*, date de 1974, un an après la date inscrite sur la bobine). C'est en tout cas le sens que l'écriture mémorielle d'Ernaux donne à cette bobine en la décrivant *a posteriori*, sans pour autant se départir d'une certaine neutralité analytique. La narratrice retrouve dans ces images à la fois empruntées et banales la vérité d'un moment de sa vie. Sa lecture-écriture du film donne discrètement sens à cette archive, en en faisant rétrospectivement la figuration iconique d'un futur basculement existentiel. Comme c'est souvent le cas chez l'écrivaine, on trouvait une préfiguration elliptique – mais rétrospectivement éclairante – de ce passage dans l'un de ses journaux, *Se perdre* :

Revu nos films d'amateur des années 72-73 et 75. Pour la première fois, je me vois comme *autre*, très différente de ce que je suis maintenant, plus jeune indéniablement, genre sévère. Rien dans mon visage n'évoque le bonheur, surtout en 75. « Femme gelée », oui. Mes livres ont toujours été la forme la plus vraie de ma personnalité, à mon insu. Comme ce mariage fut pesant.²

Comme dans sa future version développée des *Années*, mais de façon plus explicite, cette vision de soi-même à travers le film permet à la narratrice, par contraste, de livrer un aveu autobiographique indirect sur sa condition passée d'épouse et sur le poids qu'elle représentait. Dans le regard scrutateur qu'Ernaux lui porte, le film est évocateur, il mesure le temps écoulé ; mais il passe rapidement le relais au langage et à la notation intratextuelle de *La Femme gelée*, récit d'une femme figée dans ses rôles sociaux, d'épouse, de mère et d'enseignante, publié en 1981.

Didier Blonde : le père, fantôme du muet

Le film de famille ne fait pas que rappeler au sujet celui qu'il fut par le passé, à la façon d'un reflet de miroir différé. À l'instar de la dimension commémorative de la photographie, il peut montrer à l'écran des proches disparus, étonnamment ranimés le

¹ Un autre film présentant la narratrice est décrit dans le récit, mais il s'agit d'une intervention en tant qu'écrivaine devant une classe de lycéens en 1985 (*ibid.*, p. 155-156). Ce film-là ne relève donc pas totalement de la sphère privée.

² Annie Ernaux, *Se perdre*, *op. cit.*, p. 164.

temps d'une projection. Cette vocation privée du *medium* cinématographique a été instantanément perçue avec les premières projections. Dans le compte-rendu d'un journal, en décembre 1895, on lisait déjà le commentaire suivant : « Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur forme immobile, mais dans leurs mouvements, dans leurs actions, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue. »¹ Rédigé à l'occasion de premières projections, ce compte-rendu met tout de suite l'accent sur la capacité conservatrice du cinéma. Il donne l'illusion de la vie et de la durée, ce qui crée une étrangeté temporelle par laquelle le disparu est présenté dans une proximité familière, en action, et non plus dans l'immobilité figée de l'image photographique. Il est trace et relique, mais *en mouvement* et *du mouvement*, ce qui déstabilise le rapport du sujet aux figures de son passé. Le troisième et court chapitre des *Fantômes du muet* de Didier Blonde, intitulé « Pathé-baby »², en est un exemple. La « Pathé-baby » était l'un des premiers projecteurs destinés à l'usage privé, projecteur rapidement accompagné d'une caméra légère permettant de réaliser ses propres prises de vue. Le narrateur, Didier Blonde lui-même, l'a redécouvert à la mort de son père, quand il a dû vider le domicile parental de ses meubles et objets. L'objet, qui semble ressurgir directement de l'enfance, est symboliquement pris dans un réseau intime et mémoriel. Il prend place au moment où les racines parentales font soudainement défaut :

Je l'ai retrouvé en vidant l'appartement après la mort de mes parents. C'est un modèle *Pathé-baby* à manivelle, rebut des années d'enfance, datant des années mille neuf cent vingt, conçu pour le divertissement des familles. Il provient de l'héritage d'un grand-père amateur précoce de cinéma. « Pathé », cela avait toujours sonné à mes oreilles comme « papé ».³

Le projecteur est institué comme un objet de transmission. Il est rapidement relié au domaine de l'intime à la faveur de la paronomase « Pathé »/« Papé ». De façon plus discrète, le passage cité justifie en creux la cinéphilie de Didier Blonde, en en faisant une donnée atavique, provenant du goût « précoce » du grand-père pour le cinéma. À travers la découverte de ce vieux projecteur, c'est implicitement une grande partie de l'œuvre littéraire de Blonde qui semble s'inscrire dans une généalogie familiale. D'autre part, l'exploration mémorielle se poursuit par les bobines de films retrouvées avec le projecteur ; aux côtés des courts-métrages burlesques de l'enfance se trouvent « des scènes

¹ *La Poste*, 30 décembre 1895, cité par Roger Odin, « Introduction », in Roger Odin (dir.), *Le Film de famille*, op. cit., p. 6.

² Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, op. cit., p. 31-34.

³ *Ibid.*, p. 31.

familiales soigneusement étiquetées : "Voyage aux lacs italiens", "Ligny, été 1923", "Partie de tennis", "Défilé du 14 Juillet". »¹ Le narrateur remet alors en marche le projecteur, geste symbolique qui se donne comme la mise en branle d'une mémoire enfouie. Mais la particularité de ces films réside dans le fait qu'ils ne montrent pas l'auteur, car ils ont été réalisés bien avant sa propre naissance, alors que son père n'était encore qu'un enfant. Le premier sentiment ressenti est celui d'une certaine étrangeté, face à des images dont il ne possède pas toutes les clefs, partagé entre ignorance et reconnaissance lacunaire : personnages « inconnus », « trop sombres ou mal cadrés », « difficilement identifiables. »² L'archive semble pour partie indéchiffrable. Mais, en dépit de cet éloignement, un lien généalogique parvient à s'établir :

Impression étrange d'assister à ma préhistoire dans ces hommes et ces femmes empesés, à l'embonpoint rassurant, qui s'adressaient parfois à la caméra. De quoi pouvaient-ils parler ? Ils faisaient de la barque, jouaient au croquet, prenaient le thé dans le salon aux stores baissés ou dehors, sous les tilleuls.³

Le film privé crée une temporalité complexe et, à bien des égards, étonnante ; il rend présent (ce que sous-entend le verbe « assister ») un passé lointain. Il *confronte* le sujet à ses propres racines qui lui étaient *a priori* inaccessibles ; sans doute faut-il comprendre le terme de « préhistoire » dans un double sens : comme synonyme d'une époque lointaine et pour cette raison quasiment impensable, et littéralement comme ce qui « précède » l'histoire individuelle du sujet. Le spectacle filmique se transforme peu à peu en un voyage dans le temps généalogique. Le texte insiste sur la dimension vitaliste des images (« l'embonpoint rassurant » des figures, la quotidienneté paisible des scènes filmées, la captation d'une tranquille intimité), qui contraste avec leur nature fondamentalement « pré-historique ». Sur ce point, le théoricien Éric de Kuyper rappelle ce qui semble être une évidence du film par rapport à la photographie, mais qui préside fortement à la conception du film de famille : l'apport du mouvement et de la durée, qui tranche avec l'instantanéité photographique : « [...] d'instantanée, l'image est devenue "moment". »⁴ C'est alors que se produit un événement au cœur du film qui vient créer une brusque et intense connexion entre le narrateur et son passé :

Et puis j'ai reconnu le visage de mon père. Il a treize ans. Juillet 1925. La date figure sur la bobine.

¹ *Ibid.*, p. 32.

² *Ibid.*, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ Eric de Kuyper, « Aux origines du cinéma : le film de famille », *art. cit.*, p. 15.

Il est avec ses deux jeunes frères. Mon grand-père leur a fait jouer une vraie scène sur un scénario improvisé de son invention. Je crois entendre le signal du départ, ses indications au cours du tournage [...]. Un sketch tourné dans le petit parc avec des trucages à la Méliès, poursuites, retours en arrière, effondrement d'une haute tente de toile au tissu rayé qui se redresse toute seule, pirouettes, éclats de rires et salut final du trio. C'est à ce moment là que mon père regarde l'objectif, une grande mèche devant les yeux.¹

Alors que son père vient à peine de mourir, le narrateur le voit surgir sous les traits d'un enfant. L'archive datée est cette fois automatiquement décryptée et ressaisie. Le récit à l'imparfait et au passé composé bascule au présent, temps de l'image défilante mais également temps du passé présentifié (« Il a treize ans. »). Le film a ceci de particulier qu'il donne à voir plus qu'une image du père, alors enfant : il le présente en actes et dans le déploiement de ses mouvements. Le passage cité se termine sur ce que l'on pourrait considérer comme une métalepse ontologique : le regard-caméra du père², qui semble franchir non seulement la barrière de l'écran (le narrateur y voit presque une adresse) mais aussi, consécutivement, celle du temps. S'instaure un rapport archéologique et réflexif entre le père et son fils, à la faveur d'un regard proleptique. Si Didier Blonde considère ce regard comme une interpellation, c'est en raison de son contexte familial et amateur : « [le regard caméra] va au-delà de la caméra, il la nie même, pour mettre en place [...] une véritable communication physique avec celui qui manipule la caméra, l'autre derrière. »³ Le spectateur devient « témoin » et « participant »⁴. Dans le même temps, Blonde est conscient que cette sollicitation apparente est pour partie l'effet d'une illusion rétrospective :

Comment le reconnaître et me reconnaître dans cet enfant en culottes courtes et hautes chaussettes blanches qui, un peu plus loin, s'amuse, une raquette à la main, court à droite et à gauche, se cache derrière un arbre, et vient embrasser sa mère qui lui répond d'un geste de tendresse en relevant sa mèche sur son front. Je ne l'avais jamais vu rire comme cela.

Je suis gêné tout à coup de l'appeler « mon père ». Il ne sait rien de ce qui l'attend, et je n'existe pas encore.⁵

Le caractère intrinsèquement homochrome du film conduit à une superposition stupéfiante : la temporalité de l'image rencontre celle de sa vision. Comment appréhender ce heurt de deux présents que conjugue la projection du film : le présent du narrateur et le présent ranimé d'un enfant de 1925 qui ne sait encore rien de sa vie à venir ? Le court-

¹ Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, op. cit., p. 33.

² Nous devons noter que le regard-caméra est l'une des singularités du cinéma familial par rapport au cinéma « de fiction », dans lequel, sauf exceptions très marquées, il est rigoureusement banni, car mettant en péril l'autonomie et la vraisemblance de la fiction. Sur ce point, nous renvoyons à l'article de Roger Odin, « Le film de famille dans l'institution familiale » (*art. cit.*, p. 30).

³ Éric de Kuypers, « Aux origines du cinéma : le film de famille », *art. cit.*, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 16 et p. 25.

⁵ Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, op. cit. p. 33-34.

métrage familial s'impose comme archive personnelle, mais archive troublante, qui propose au sujet un nouveau point de vue sur ses origines :

Depuis sa mort, j'ai commencé à être attentif aux dates, à calculer des âges, reconstituer des vies. Je suis devenu le spécialiste des tombes. Qu'est-ce que je cherche, en scrutant son visage ? Les scènes qui défilent sont celles d'un album de famille dont je peux réécrire les légendes effacées. C'est si simple, il est là, à portée de voix. Quelques mots se dessinent sur ses lèvres accompagnés d'un signe de la main. Qu'est-il en train de me dire ?¹

Dans la littérature contemporaine française, l'archive intime n'est presque jamais une clef absolue, qui offre des réponses définitives aux interrogations d'un individu ; elle est toujours à comprendre, à ressaisir, à assembler avec d'autres éléments et ne donne accès qu'à des parcelles de savoir. Le film ne vient ici ni « révéler », ni « renseigner », ni « expliquer » quoi que ce soit. Il prend néanmoins un aspect fascinant et déconcertant pour le sujet-spectateur concerné, qui le regarde à travers un prisme presque fantastique : c'est une sorte de dialogue fantasmé qui s'établit, par-delà les différences d'époques. À la manière de Modiano, Didier Blonde confère une dimension presque hallucinatoire à la trace iconique, dimension ici favorisée par le *medium* : en restituant des blocs de durée, le processus cinématographique affiche ses particularités par rapport à la photographie ; il fait coexister et se superposer des intervalles temporels. L'archive filmique intime est alors partagée entre une illusion de proximité, de coïncidence et d'évidence (« C'est si simple, il est là ») et un manque irréductible (exprimé par les structures interrogatives). D'autre part, notons que Didier Blonde fait ici mentir l'une des idées les plus admises concernant le cinéma familial. On considère souvent qu'« une fois les acteurs disparus ou morts, ces films de famille retombent dans l'anonymat. Ils n'ont de valeur que pour leurs utilisateurs directs, les héritiers ne savent pas quoi en faire, n'en connaissent pas l'usage et s'en défont sans trop de remords. »² Pour cet archéologue inlassable qu'est Blonde, ces quelques bobines sont au contraire des plus précieuses, même s'il n'y apparaît pas.

L'un des intérêts du chapitre intitulé « Pathé-baby » est qu'il annonce un autre chapitre décisif des *Fantômes du muet*, « L'image hantée ». Ce chapitre narre un étonnant glissement d'un mode de réception à un autre. Il est question d'un film de fiction muet, *Le Cryptogramme rouge*, appartenant à la série des *Vampires* de Louis Feuillade. Au cours d'une conversation, le narrateur apprend par hasard que le film a été tourné en partie dans une impasse du seizième arrondissement de Paris, près de laquelle habitaient, dans les années 1910, ses propres grands-parents :

¹ *Ibid.*, p. 34.

² Éric de Kuyper, « Aux origines du cinéma : le film de famille », in *Le Film de famille*, *op. cit.*, p. 13.

Une coïncidence n'a pas fini de me troubler. En 1915, mes grands-parents paternels habitaient un appartement dont la façade arrière donne sur la rue du Général-Langlois. Dans un plan du film, on aperçoit distinctement les fenêtres de leur immeuble, fermées par des persiennes métalliques écrasées de soleil. J'ignore à quel étage il se trouvait mais le cadrage laisse voir distinctement les trois premiers niveaux. Et je ne peux m'empêcher de me poser des questions. [...] Étaient-ils là, derrière ces murs, quand le film a été tourné ? Je me mets à reconstituer leur histoire dans les arrière-plans anonymes du cinéma.¹

Se rendant sur place, Blonde constate que le lieu n'a presque pas changé. L'image d'aujourd'hui se superpose à l'image d'hier. Sa vision du film de fiction se transforme alors : *Le Cryptogramme rouge* devient à ses yeux un film familial. Il le regarde selon une double logique, documentaire et intimiste :

Et rentré chez moi je repasse le film, une fois de plus, sur mon magnétoscope, en fixant le lointain. [...] Mon regard s'efforce de traverser ces murs qui me bouchent la vue. [...] Peut-être qu'enfin les volets vont s'ouvrir et que va apparaître, derrière la barre d'appui de l'une de ces fenêtres, un petit garçon de trois ans, protégeant ses yeux qui clignent sous le soleil. Mais à chaque fois le plan s'achève trop vite et les volets restent clos comme ceux d'une chambre mortuaire.²

Comme chez Modiano, le film s'insère dans un « imaginaire fou de la trace »³ ; le narrateur espère faire monter à la surface de l'image les figures familiales, au premier rang desquelles, à nouveau, son père – qu'il faut bien sûr reconnaître dans ce « petit garçon » ébloui. L'expression « fixant le lointain » doit être comprise sous un double aspect, d'abord spatial – regarder l'arrière-plan de la scène filmée, se détourner symboliquement de l'action diégétique, cœur de la fiction, au profit du détail « documentaire » – puis temporel : fixer à travers l'image le passé « lointain » qui pourrait en émerger. Malgré son obsession généalogique, le regard du narrateur ne parvient pas à modifier le cours de l'image et à en supprimer les limites. La fiction cinématographique ne lui donne pas à voir les traces de son ascendance, à rebours des bobines exhumées de l'appartement familial. Le plan du *Cryptogramme rouge* montre (l'exactitude géographique, la permanence du lieu à travers le temps) autant qu'il cache : père et grands-parents restent invisibles comme le sont les morts dans leur tombeau, ce que vient souligner la comparaison finale avec la chambre mortuaire.

¹ Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, op. cit., p. 44-45.

² *Ibid.*, p. 46. Un rapprochement s'impose ici avec le roman *Faire le mort* que Didier Blonde a publié en 2001, six ans avant *Les Fantômes du muet*. Alors qu'il est en quête d'un acteur du muet oublié, Sudor, le narrateur de ce texte de fiction dit par ailleurs qu'il « cherche [s]on père disparu » (op. cit., p. 69). Quand il retrouve Sudor, il ressent une impression étrange car cette rencontre a lieu dans un appartement qui ressemble presque parfaitement à celui de son enfance. Il reconnaît plus largement, dans les films de Sudor, les lieux arpentés avec son père. La problématique généalogique était donc déjà discrètement présente dans la version fictionnelle précédant le texte qui nous occupe ici.

³ Nous avons déjà employé cette expression forgée par Jean-Bernard Vray, au sujet de *Dora Bruder* de Modiano (« Photographie et "revenances de l'histoire" dans la littérature narrative contemporaine », art. cit., p. 202).

Agnès Godard : *L'Inconsolable* et l'insaisissable

Le statut problématique de l'image du proche disparu est mis en évidence dans *L'Inconsolable*, le premier roman remarqué d'Anne Godard paru en 2006. Il fait partie de ces nombreux récits contemporains ayant trait à la mort de l'enfant et au deuil qui y fait suite. Il s'agit du monologue d'une mère dont l'aîné s'est suicidé il y a vingt ans. Comme le titre l'indique, le personnage ne guérit pas de cette blessure, et revendique fermement de refuser tout oubli et, même, tout apaisement. Alors que ses autres enfants ont grandi et ont quitté la maison, elle vit seule, dans le ressassement de sa douleur. Le lieu se présente comme un espace de commémoration ; les photographies de famille couvrent les murs, sans compter les albums. La chambre du fils a été laissée en l'état. Parmi cet ensemble de traces et de souvenirs viennent prendre place les petits films tournés par l'enfant. Le désir de retrouver ces bobines vient initialement d'une relative insatisfaction ressentie face aux photographies qui, certes, travaillent contre l'oubli, mais en figeant les êtres : « Du moins, avec les photos, tu n'as jamais laissé le moindre flou gagner son visage. Mais tu aimerais le voir bouger et parler. Soudain, tu songes aux films en super-huit. »¹ La redécouverte de ces films apparaît presque comme la promesse d'une résurrection, comme en témoigne la précipitation de la narratrice dans l'installation du dispositif de projection :

Il y en a trois seulement [...]. Mais trois bobines, c'est toujours ça, trois fois treize minutes. Vite, tu es remontée au grenier chercher le projecteur. Tu ne sais pas où est passé l'écran déroulable, mais tu ne peux pas attendre, un mur blanc suffira. Tu as installé tout le matériel dans sa chambre, c'était ce qu'il y avait de plus simple. [...] Tout est prêt. Tu voudrais presque crier : silence.²

La projection a lieu *dans* la chambre du fils, comme si, selon la logique folle de la mère, l'image animée de son enfant devait s'inscrire dans son cadre familial et privilégié, celui – par excellence – où il se mouvait quand il vivait encore. Or, de la même manière que dans le texte de Didier Blonde, les deux premiers petits films ont un caractère partiellement déceptif. La raison paradoxale tient au fait que son fils est l'auteur de ces images et que, en conséquence, il en est absent : « [...] du moment que c'est lui qui filme, tu n'as aucune chance de voir ton fils. Tu te demandes même si tu fais bien de continuer, mais comment en rester là, maintenant ? Au moins, tu verras ce qu'il filmait. »³ Le premier film montre des animaux (un vieux chien, des chatons qu'on assomme et qu'on noie), et le deuxième un rassemblement familial, la nuit, autour d'un grand feu. Ce que la narratrice

¹ Anne Godard, *L'Inconsolable*, Paris, Minuit, 2006, p. 84.

² *Ibid.*, p. 87.

³ *Ibid.*, p. 92.

escomptait, à savoir voir (re)vivre son fils, semble hors de portée. C'est avant tout un manque qui ressort de ces images et non la plénitude désirée. Toutefois, ces deux films réservent leur part d'étonnement, par exemple lorsque, comme dans *Les Années*, la narratrice se voit elle-même : « La jeune femme, debout à côté, [...], tu hésites un instant, c'est toi, il y a si longtemps que tu ne t'es pas vue les cheveux noirs et longs, tu portais des robes à l'époque et tu souriais. »¹ La reconnaissance de soi n'est pas immédiate ; le film n'offre pas le même reflet qu'un miroir, car il s'agit nécessairement d'un reflet différé, déstabilisant, qu'il faut réinterpréter à travers une prise de conscience du temps passé, qui est aussi implicitement la récapitulation des douleurs vécues. La suite du texte présente un glissement de point de vue étonnant :

Maintenant tu as vu la caméra, tu t'es tournée pour lui faire face, tu souris à ton fils qui s'approche de toi et te filme d'en dessous, tu souris plus largement, tandis qu'il s'approche encore, tout près, jusqu'au flou complet, jusqu'à la fin du film.²

On peut certes voir dans ces lignes une description relativement neutre de l'image filmique. Toutefois, l'emploi de la deuxième personne, qui a cours depuis le début du livre, autorise une autre lecture : une fois passée l'épreuve de sa propre reconnaissance, la narratrice se met à revivre la scène à la place de celle qu'elle était ; de fait, elle rétablit fantasmatiquement une communication avec son fils (« tu souris à ton fils ») par le biais d'une substitution entre identité passée et identité présente, et ceci pour compenser l'absence de l'enfant à l'image. Le film de famille favorise ici la brève illusion d'un dialogue. Mais l'illusion est plus remarquable encore avec le troisième et dernier film. Dans celui-ci, le fils apparaît enfin. La narratrice en oublie presque qu'il s'agit d'un film : « C'est lui, avec ses sœurs. Tu te retiens de l'appeler. »³ L'enfant a posé la caméra et l'a laissé tourner ; la scène en question montre l'enterrement solennel d'un oiseau mort. La fin de la prise crée un vif trouble chez la narratrice, en raison des pouvoirs illusionnistes de l'enregistrement et de la projection cinématographiques :

Ton fils, resté seul, marche en direction de la caméra, le visage fermé, il regarde l'objectif sans un sourire, concentré et grave comme s'il avait quelque chose à te dire, comme s'il pouvait savoir que tu es là, à la regarder. Maintenant, il est tout près, tu espères que tu vas voir ses lèvres bouger, mais il se contente d'avancer la main. C'est tout. Il a éteint la caméra sans rien dire. La bande claque dans le vide et la lumière jaunâtre, intermittente, bat le mur fébrilement. Le voir si près et pourtant insaisissable, ne pas pouvoir lui parler, ni savoir ce qu'il pense, c'est encore pire que tu n'avais eu le temps de le dire, tout à l'heure,

¹ *Ibid.*, p. 93.

² *Ibid.*, p. 94.

³ *Ibid.*, p. 94.

lorsque, après la première bobine, tu avais pensé que tu ne le verrais pas et que tu cherchais, par avance, à te persuader que cela valait mieux.¹

Le monologue de la narratrice construit une lecture particulière de cette fin du film, bien éloignée d'une description neutre ; elle la constitue en un champ de signes, voit ce qu'elle veut y voir ou croit y voir. Elle en fait un objet de souffrance par son caractère incomplet : le silence du fils et la brutalité de la coupe finale (qui s'accompagne d'un brutal retour au réel de la chambre vide) prennent les atours d'une question décisive laissée sans réponse. Plus encore que la photographie, le film peut créer un intense sentiment de frustration, simulant la vie et la présence sans la donner réellement. De plus, on reconnaît ici l'une des caractéristiques de l'archive intime, à laquelle le film familial ne fait pas exception : l'autorisation d'une interprétation rétrospective illusoire. On note ainsi l'opposition implicite que la mère établit entre son propre sourire accueillant dans la bobine précédente et la grave impassibilité du fils dans celle-ci. Le film lui semble rejouer l'énigme du suicide : le non-dit renvoie à la fois au caractère incompréhensible de ce geste et à un silence qui s'est révélé fatal. Il est significatif que ce soit juste après la fin du film que prend place la première référence à la scène traumatique de la découverte du corps agonisant². Nous assistons en réalité à un phénomène de glissement et de compensation : le film privé est apparu frustrant à bien des égards – manque à voir, manque à entendre, manque à comprendre – mais son illusion de réalité déclenche une autre projection, une autre levée de l'image : celle du film intérieur de la mémoire. Le caractère déceptif du film « réel » se présente comme l'embrayeur figural des images intimes : les images de l'enterrement de l'oiseau et de la noyade des chatons ont amorcé le surgissement du souvenir mortifère et le texte relie explicitement dispositif de projection et remémoration : « La lumière et le bruit saccadés du projecteur, dans le noir presque complet, te rappellent peu à peu ce que tu y faisais. Tellement de sang. Tu pourrais presque encore sentir son odeur écœurante, son toucher poisseux et, sur tes lèvres, son goût de sel. »³ Dans *L'Inconsolable*, le film de famille ne délivre pas de réponses définitives aux questions de la narratrice-spectatrice ; néanmoins, ce sont ces incomplétudes mêmes qui libèrent le souvenir et la parole qui en rend compte.

¹ *Ibid.*, p. 96-97.

² « C'était en fin d'après-midi, à l'heure où il aurait dû rentrer de l'école, tu t'étais étonnée de ne pas le voir débouler dans la cuisine. À tout hasard, tu étais allée jeter un coup d'œil dans sa chambre et tu l'avais trouvé par terre. [...] Le sang faisait flaque autour de lui. » (*Ibid.*, p. 97-98).

³ *Ibid.*, p. 98.

Hélène Merlin : les hors-champs familiaux

C'est une quête similaire des absences familiales, effectuée à travers photographies et films privés, mais cette fois déployée sur toute la longueur d'un roman, que nous lisons dans le second roman d'Hélène Merlin, *Le Caméraman*¹. Prenant place dans les premières années de notre période d'étude, rédigé dans une langue complexe et ressassante, qui n'est pas sans rappeler parfois celle de Claude Simon, *Le Caméraman* fait partie de ces œuvres qui ont contribué, au tournant des années 1970-1980, à la forte résurgence, dans la littérature française, des récits de famille et des quêtes mémorielles qui l'accompagnent. Il faut néanmoins préciser que, en l'occurrence, il ne s'agit pas littéralement de filiation mais de fratrie : *Le Caméraman* est le monologue d'une jeune femme qui cherche les traces de son demi-frère aîné, caméraman mort mystérieusement pendant la Guerre d'Algérie il y a plus de vingt ans, et qu'elle n'a pas connu. En effet, elle venait à peine de naître lorsqu'il a été – vraisemblablement – torturé puis tué lors des « Événements ». Le grand frère, aîné d'une fratrie de quatre enfants (suivent un autre frère, la narratrice et une petite sœur), issu d'une première union du père, est le centre absent mais obsessionnel du récit. Figure dont l'évocation est taboue dans la famille, il ne reste que peu de traces de lui : quelques coupures de presse relatant sa mort conservées dans de « grands cahiers à dessin »², une photographie le représentant souriant, présente dans toutes les pièces de la maison. Cette image photographique unique est incontournable, mais elle ne suffit pas à combler le désir de connaissance de la narratrice. À la fois figée et saturant chaque mur du foyer familial, elle se présente aux yeux de cette dernière comme un objet quelque peu tétanisant et mortifère, davantage destinée à imposer le silence qu'à raviver une mémoire :

Alors une seule photographie pour demeurer, d'où imaginer, exagérer, et l'inscription de ce pays à la base du bérêt marin. Une photographie en noir et blanc, plutôt blanche, le corps du moins, un uniforme colonial, fut conservée, bien encadrée, puis répétée sur chacun des murs de l'appartement, avec une régularité voulue, comme seule scansion permise.³

À côté de cette image qui ne dit plus rien, la narratrice va s'intéresser à d'autres images, mouvantes et dérangeantes : il s'agit de petits films familiaux tournés par le frère caméraman lui-même – filmeur professionnel, il gardait cette fonction lors de ses brefs retours au sein de la famille. Le contenu de l'une de ces bobines, en particulier, est décrit à plusieurs reprises dans le texte : ce film montre une scène familiale ordinaire, à savoir une

¹ Hélène Merlin, *Le Caméraman*, Paris, Minuit, 1983. Son premier roman s'intitulait *Rachel* (Paris, Minuit, 1981).

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 34.

promenade dans un jardin public à la française ; le jeune frère court sans cesse, les parents poussent un landau – dans lequel se trouve la narratrice, alors bébé – et la mère apparaît le ventre rond, à nouveau enceinte. La différence d'impact entre image photographique et image filmique est soulignée dès les premières pages du roman, quand est brièvement décrite l'une de ces séances de projection privée, au cours de laquelle est diffusée la bobine en question :

Or, la pellicule est ancienne et l'appareil de projection fonctionne mal. L'image saute à cet endroit, on entend un claquement. Puis l'affairement dans le noir, quelqu'un tâtonne, allume.

Alors, on s'aperçoit que le père pleure en regardant.

Une voix dit, lumière.

Il y avait toujours de la précipitation pour éteindre. Elle trouvait l'interrupteur la première et se recroquevillait sur son siège. La bobine avait été changée, c'était le court-métrage d'un comique américain qui passait. Syncope, silence. Puis le rire tout de même, irrépressible.¹

La photographie, omniprésente dans l'appartement, ne provoque pas avec la même régularité une telle réaction émotionnelle chez le père², réaction qui nécessite un détournement de l'attention par le remplacement brutal du film familial par un court-métrage burlesque. Là où la photographie est du côté d'une immobilité fataliste mais jugée convenable³, le film impose le scandale de son mouvement trompeur : une vie qui se déploie devant le regard, mais illusoirement, car elle n'est plus. L'effet est ici d'autant plus remarquable qu'il est paradoxal, puisque le fils ou le frère – étant par définition « le caméraman » – n'apparaît pas à l'image. Il est le point aveugle du film familial, situé hors-champ, mais omniprésent et impliqué malgré tout dans l'image : d'une part, l'objectif de la caméra se superpose ici à son propre point de vue, celui qu'il a porté sur sa famille, par un lien métonymique ; le film devient donc le résultat d'un étonnant regard *post-mortem*. D'autre part, à la différence de ce qui se déroule dans un film de fiction – dans lequel celui qui filme n'entre pas en interaction avec ce qui est filmé, sauf rares exceptions métalectiques –, le film privé accepte à nouveau le franchissement de la frontière ; on regarde le caméraman, on s'adresse à lui et sans doute répond-il : cela est logique dans la mesure où il est des nôtres et appartient au cercle familial. Le film privé construit ainsi une

¹ *Ibid.*, p. 10. Voir également p. 192.

² La mention de cette réaction revient régulièrement : « La pellicule casse net et le père pleure en regardant. » (*Ibid.*, p. 18), ou encore : « L'image sautait à cet endroit, on entendait un claquement sec, l'écran s'éteignait. Il fallait allumer, réparer, on perdait le fil. Syncope, silence. Larmes sur le visage du père. » (*Ibid.*, p. 192).

³ Catherine Brun écrit à ce sujet : « Un cliché qui fige, un cliché qui occulte la mort sanglante, un cliché qui oblitère la vision. » (« La fiction pour témoin : *Le Caméraman* d'Hélène Merlin », in Thomas Augais, Mireille Hilsum et Chantal Michel (dir.), *Écrire et publier la Guerre d'Algérie. De l'urgence aux résurgences*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Les cahiers de Marge » n° 7, 2011, p. 280).

présence/absence particulièrement remarquable, et cela d'autant plus qu'il a été tourné par le caméraman peu avant son assassinat. Précisons qu'une seconde présence/absence vient s'ajouter au cœur du film : celle de la narratrice. En effet, la pellicule se brise systématiquement au moment où la caméra se rapproche de l'intérieur du landau poussé par les parents, dans lequel elle se trouve, âgée de quelques mois à peine : « Il lui manque la certitude de sa présence à cet endroit. La pellicule claque, le film s'arrête, l'écran s'éteint. Il faut allumer, réparer. On perd le fil. »¹, « [...] la pellicule casse net où allait apparaître sa tête d'enfant. »² C'est une nouvelle différence par rapport à la photographie de famille : les aléas techniques du film et de sa projection rendent possible une telle béance, alors qu'on est en droit de penser qu'un portrait photographique du nouveau-né en aurait fixé une image claire et complète. La description du film fait apparaître un double manque à voir qui figure le rapport paradoxal qui relie la narratrice et son demi-frère ; d'une part une absence de relation concrète puisqu'elle n'a pas eu le temps de le connaître – symboliquement, ils *se ratent* dans le film –, et d'autre part une affinité souterraine – ils sont unis par le même hors-champ auquel ils appartiennent, en décalage par rapport au reste de la famille. Au fil du récit, ils apparaissent, en effet, comme les deux membres rebelles du groupe familial, ceux qui sont irrémédiablement « hors-cadre » : cette marginalité est figurée en creux par le film, qui ne les montre pas. Le grand frère avait brutalement et très tôt quitté le foyer pour prendre la mer ; sa sœur, mal aimée³, se signale par son tempérament sombre, sa curiosité tenace et indiscreète pour ce que le reste de la famille veut oublier ou cacher. Demeurent effectivement, pour elle, la nécessité et l'urgence de la quête : « ce dont la narratrice prend conscience, peu à peu, c'est qu'elle ne peut désolidariser l'enquête sur son frère mort du fil de sa propre existence. »⁴ Le projecteur devient pour la narratrice une machine exploratoire qui permet de présenter, pour quelques instants, un temps qui n'est plus et dont elle ne sait rien : « Moteur au ralenti pour voir, y bien voir, l'appareil grésillait, depuis le temps elle avait appris à le manipuler seule. »⁵ Les films familiaux deviennent à ses yeux des objets heuristiques à interroger inlassablement, qu'elle parcourt minutieusement à la recherche de traces signifiantes :

¹ Hélène Merlin, *Le Caméraman*, *op. cit.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 25.

³ « [...] la première, retorse, on ne sait pas bien, ses nerfs, pauvre petite, elle est née fatiguée et je l'ai mal portée. [...] Quels enfants sages vous avez, il n'y a que l'aînée qui, peut-être. » (*Ibid.*, p. 84-85). Dans le roman, la narratrice est sans cesse désignée par la périphrase « l'indiscreète enfant ».

⁴ Catherine Brun, « La fiction pour témoin : *Le Caméraman* d'Hélène Merlin », *art. cit.*, p. 285.

⁵ Hélène Merlin, *Le Caméraman*, *op. cit.*, p. 47.

L'appareil ronronne, à la dérobad, dans l'appartement vide. Ces films qu'elle a choisis au hasard parmi l'amoncellement des bobines, sont en bon état contrairement à la pellicule précédente. La famille ne les a jamais visionnés, rejet sans doute, indiscret enfant. Alors s'attarder sur les personnes qui bougent sur l'écran, dévisager, déceler des expressions, des sentiments, pour le caméraman peut-être, une piste là, quelque signe à traquer.¹

Pour autant, comme dans les exemples précédents, le film est loin de se donner comme une réponse complète aux interrogations mémorielles de la narratrice. Il est fidèle, en cela, au point de vue porté sur les archives intimes par la littérature contemporaine : celles-ci constituent des traces, fragiles et précaires, incomplètes, voire décevantes : « Mais non, silhouettes indécises, visages surexposés. »², « Les visages surexposés, les silhouettes sortent mal, sauf à l'arête de leurs os. [...] il y a du flou dans la scène, un flou étudié comme pour brouiller les repères possibles. Peut-être pas. »³ À deux reprises dans le roman, la narratrice retrouve de très brefs films où le frère apparaît subrepticement :

Parmi les pellicules qu'on ne fit jamais passer, mais qu'elle, plus tard, déroba, un film par hasard, un instant très court, la caméra avait dû changer de mains, il riait. Déflagration, visage comme déformé, parce que le seul qu'elle connût jamais, celui de la photo. Quel scandale si la famille l'avait appris. Puis vers qui, à qui riait-il ? Traits grimaçants bien loin du masque imaginé calme proche de la mort [...]. Un peu de respect, jamais cela, cette vie. Il avait vécu une vingtaine d'années auparavant. Clair, cela, sur cette pellicule-là, qu'il avait vécu. D'une vie étrangère à la douleur posthume.⁴

Il y avait des pellicules où l'on voyait le caméraman, un court moment. Ainsi, cette image : il se met à courir sur une plage, à grandes foulées lentes, projecteur au ralenti permettant de recomposer, à bien voir les membres se dégager, les genoux se lever, les bras s'écarter et revenir, l'éclat du sourire durer un peu dans la lumière. Il court vers celui ou celle qui tient la caméra, se rapproche, puis s'immobilise et sourit. La bobine siffle, la pellicule claque, l'écran blanc, c'était la fin du film.⁵

Ces bobines sont précieuses, en ce qu'elles viennent briser l'image figée et respectable de la photographie officielle ; elle présente un « bougé » qui incarne le frère, lui confère une puissance vitale que l'on ne soupçonnait pas à travers l'embaumement photographique compassé. Pourtant elles sont aussi frustrantes : cette image tant cherchée s'offre enfin au regard, mais, là encore, l'apparition est trop courte, incapable de dégager un sens quelconque, si ce n'est l'évidence de la présence vitale passée du frère. Elles ne font qu'épaissir le mystère. Archive incomplète, le film familial demande sans cesse à l'imagination de combler ses vides et ses manques :

Alors, fermant les yeux, elle reconstitue, un rien d'imagination, un rien d'exagération : le caméraman penche sa haute taille et ses paupières grandes ouvertes au-dessus du landau. [...] Il range la caméra dans la sacoche qu'il porte en bandoulière, la réajustant sur son épaule d'un geste sans doute familier pour ceux qui le connurent, sans cesser de sourire et

¹ *Ibid.*, p. 48.

² *Ibid.*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 37-38.

⁵ *Ibid.*, p. 202.

de regarder, puis il enlève le bébé au landau, l'élève, le tient à bout de bras [...]. Et c'est ainsi que cela avait dû se passer, réconfortant, dans l'entre-deux syncopé de l'image sur l'écran, du moins l'imaginer, puisque manque à jamais le point de vue du caméraman sur elle-même, la focalisation vélocité de l'appareil en sautoir.¹

Nous voyons à travers cet extrait que le film familial est, certes, l'un des principaux supports d'une quête engagée sur les traces du frère, mais il est aussi celui d'une quête identitaire personnelle pour la narratrice, qui éprouve avec ces lambeaux d'images mouvantes son propre lien avec le noyau familial. La confrontation qui se joue est ici celle du film face au texte ; c'est ce dernier qui transforme les quelques images parcellaires en archives personnelles, qui tente de les cerner, de les faire parler, mais aussi qui en déborde l'aspect inachevé et déceptif par ses propres moyens, en « articul[ant] un passé mort sur un langage »². Comme le note Catherine Brun, les bribes de films entraînent le déploiement de la fiction et de l'imagination, qui témoignent en lieu et place de leurs défaillances³. Plus que la photographie du frère disposée « en un beau rythme certes, une harmonie voulue comme seule scansion permise »⁴, plus que les vieilles coupures de presse sensationnalistes relatant sa mort violente, ce sont ces petits blocs filmiques de durée qui semblent activer la parole de la narratrice et la mettre sur la trace du fantôme de son frère. Aux côtés d'une mémoire officielle et figée, la forme temporelle des films privés⁵ bouscule l'ordonnement mémoriel qui règne dans le foyer, bien qu'elle ne mène pas plus que le reste vers ce qu'a été la véritable l'existence du grand frère. Toutefois, les aléas techniques de la projection provoquent ce que la photographie est impuissante à provoquer, à savoir ces « syncopes » qui reviennent sans cesse à travers le texte et qui troublent la logique de l'occultation voire de l'oubli qui est à l'œuvre dans cette famille bourgeoise, soucieuse d'étouffer ses douleurs. En conséquence, le film familial, dans ses incomplétudes mêmes, pousse la narratrice à mener sa propre quête et à inventer ses propres archives, que ce soit par son imagination compensatrice, en arpentant des lieux où son frère a vécu ou en questionnant des personnes qu'il aurait pu croiser :

Et elle, ne désespérant plus de se souvenir, ou du moins, de tirer sa mémoire hors des jardins à la française, des grilles se profilant, des longs murs de frondaisons, le tout ceignant le tout, à cet endroit où la pellicule claquait dans le silence, hors des larmes du

¹ *Ibid.*, p. 16-17. Nous soulignons.

² L'expression est d'Arlette Farge, dans *Le Goût de l'archive* (cité par Danièle Méaux, « Préface », in *Traces photographiques, traces autobiographiques*, art. cit., p. 12).

³ « Ce qui n'a pas été filmé par le caméraman, seule la tête défaillante au landau pouvait le montrer, seule son imagination pouvait l'inventer, seule sa main pouvait l'écrire. *Le Caméraman*, ou la fiction pour témoin. » (Catherine Brun, « La fiction pour témoin : *Le Caméraman* d'Hélène Merlin », art. cit., p. 286).

⁴ Hélène Merlin, *Le Caméraman*, op. cit., p. 63.

⁵ Signalons qu'une autre forme temporelle se signale aussi par son caractère intempestif : il s'agit d'une chanson entendue à la radio qui provoque immédiatement les larmes du père (*ibid.*, p. 86-87).

père et du comique américain qui faisait diversion. Non, elle, Lydia, n'aura jamais été divertie. Aussi ne désespérant pas de le faire apparaître, lui que l'image n'avait pas capté, lui qui avait tenu cette caméra devant eux, elle commencera à prendre le métro [...]. Et elle marchera dans des rues inconnues et bruyantes, comme si elle avait reconnu ses pas.¹

C'est symboliquement lorsque le film privé s'arrête, laissant place à la diversion du court-métrage burlesque, que la narratrice décide de prendre elle-même le relais dans la découverte de sa mémoire familiale enfouie. Son enquête personnelle, que le roman développe dans sa seconde moitié, se présente comme le prolongement direct du film. Face à l'image manquante et à la syncope mémorielle, la narratrice opère sa propre suture, son propre montage, appariant aux images filmiques des imaginations, des lieux parcourus et des paroles recueillies.

Chez Merlin, mais aussi chez Ernaux et dans une certaine mesure chez Blonde, on s'aperçoit que, à l'image des perceptions problématiques des autres formes d'archives intimes dans la littérature contemporaine, celle du film de famille ne va pas sans heurts. Sa vision est « une aventure risquée, une aventure dont on ressort rarement indemne. »² Les écrivains, confrontés à la perte et à l'oubli de leur trame familiale, sont loin de constituer les films familiaux qu'ils exhument en « garants de l'institution familiale ». Au contraire, en les relisant par l'écriture, ils ne cessent d'en souligner les étrangetés, les failles ou les puissances perturbatrices. Dans la littérature contemporaine, le film privé se place désormais aux côtés de la photographie, même si, ne serait-ce que quantitativement, il n'a pas encore son importance. Il en reprend nécessairement certaines caractéristiques, mais porte des spécificités propres comme la durée, le défilement et l'illusion d'une présence en actes. Si la photographie est un « ça-a-été », le film se présente plutôt comme un « ça-s'est-déroulé » ou un « ça-s'est-déployé », qui se juxtapose avec un déroulement/déploiement effectif dans le moment de la vision. Il provoque alors divers effets : choc des temporalités, trouble face à une étrange résurrection, reconnaissance problématique, etc. Nous pensons à cette remarque du narrateur des *Angles morts* d'Alain Fleischer sur la « dormance »³ de l'image :

Il m'est déjà arrivé d'acheter un appareil photo ou une caméra d'amateur avec à l'intérieur un film en partie impressionné et abandonné par le propriétaire dont la vie a un jour échappé aux images, laissant une pellicule inachevée que j'ai fait développer, et où j'ai découvert quelques scènes anodines de personnages au bord d'un lac ou de repas de fête :

¹ *Ibid.*, p. 134-135.

² Roger Odin, « Le film de famille dans l'institution familiale », *art. cit.*, p. 39.

³ Nous empruntons le mot au beau titre du roman de Jean-Loup Trassard (Paris, Gallimard, 2000). Le mot désigne le sommeil physiologique d'une graine, qui peut cesser et laisser place à la germination si les conditions le permettent.

les dernières images, peut-être. [...] l'émulsion sensible impressionnée peut garder pendant des années cette trace, cette empreinte, cette mémoire d'une image latente, virtuelle, jusqu'au jour où une circonstance quelconque envoie la pellicule au laboratoire, et où l'image, longtemps en suspens dans la nuit [...] finit par imposer une évidence : ce qui fut déposé là, pendant de longues années, est présent, sauvé, devenu visible.¹

Dans tous les cas, le film appelle une prise en charge par le langage, pour être constitué en archive intime, partie prenante d'une mémoire. Ce n'est pas qu'il apporte une vérité absolue et immédiate ; au contraire, il se signale surtout par ses manques et sa paradoxale puissance d'inquiétude, à partir desquels l'écriture peut advenir. S'appuyant sur les analyses de Paul Ricœur au sujet de la constitution d'une temporalité et d'une mémoire par la mise en récit, Jean-Pierre Esquenazi souligne l'un des enjeux du film de famille : « [...] l'aptitude d'un film à devenir mémoire pour une famille passe par sa capacité à devenir récit pour cette famille »². Organisées et interprétées par le groupe familial, les images prennent pour fonction celle « de donner une forme au temps, de configurer le temps vécu »³. Or nous avons observé dans les exemples précédents que cette configuration des images en temporalité et en mémoire est, en soi, difficile (Blonde) voire impossible (Merlin). C'est précisément l'écriture et la narrativisation que celle-ci tente d'opérer qui font de ces blocs temporels lacunaires et désorganisés des blocs mémoriels, constituant une histoire familiale. Le texte contemporain propose ainsi à la fois une prise en compte de ces nouvelles formes d'archives individuelles – photographies et, désormais, films privés – et une ressaisie critique de celles-ci.

Dans les différents exemples que l'on a considérés, le film de famille s'impose comme un nœud de mémoire. Cela peut être une mémoire connue et reconnue (Ernaux, Godard), comme une mémoire à inventer ou, du moins, à reconstituer (Blonde, Merlin). Le texte est le lieu qui permet de relier ce qui se déroule sur l'écran à de tels chemins intérieurs. À nouveau l'on peut voir que, pour le sujet contemporain, le film n'a pas tant un pouvoir de figuration qu'un pouvoir de figurabilité. Cela est particulièrement remarquable lorsqu'il provoque un bouleversement inattendu chez le narrateur-spectateur, en lui ouvrant des perspectives ou des gouffres insoupçonnés. Ce sont ces trajectoires mystérieuses, amorcées par le cinéma, que nous allons observer.

¹ Alain Fleischer, *Les Angles morts*, op. cit., p. 257-258.

² Jean-Pierre Esquenazi, « L'effet "film de famille" », in Roger Odin, *Le Film de famille*, op. cit., p. 218.

³ *Ibid.*, p. 218.

D. LE FILM COMME DÉCHIRURE TEMPORELLE ET AFFECTIVE : VERS UN *PUNCTUM* CINÉMATOGRAPHIQUE ?

La temporalité complexe et étoilée des objets cinématographiques peut créer chez les sujets-spectateurs une aperception particulière de leur propre rapport au temps. La littérature prend acte du brassage spécifique qui s'opère avec le film : se mêlent le temps diégétique de l'œuvre, le temps narratif de son déroulement et de sa vision, le temps de sa persistance et de sa rémanence (sa « revenance » dans l'esprit du spectateur), mais également le moment et les circonstances dans lesquels il a été vu, ainsi que les connexions subites et imprévues que l'individu peut établir entre l'histoire du film et la sienne propre. De ce point de vue, l'image filmique n'échappe pas à ce que Georges Didi-Huberman a appelé, à la suite de Walter Benjamin, « l'anachronisme » de l'œuvre d'art, « dans laquelle passé et présent se dévoient, se transforment, se critiquent mutuellement pour former quelque chose que Benjamin nommait une *constellation*, une configuration dialectique de temps hétérogènes. »¹ L'image sollicite une mémoire du sujet qui est anachronique par la non-linéarité de son fonctionnement et par les effets de montage qu'elle produit². Comme nous avons commencé à le voir, la littérature contemporaine aime à travailler cette capacité de conjonctions et de superpositions, afin notamment de mettre au jour la toile temporelle dans laquelle le sujet est pris.

C'est pour cette raison que nous voudrions à présent montrer que, dans certains textes contemporains, le film peut se constituer comme un véritable bouleversement inattendu pour le sujet. Nous aimerions rapprocher un tel phénomène de celui que Roland Barthes a nommé « *punctum* » dans le champ photographique, dans les premières pages de *La Chambre claire*. Rappelons brièvement de quoi il retourne. La réception d'une photographie par un sujet peut se faire selon deux plans différents : d'une part, le regard peut voir ce que l'*operator* de la photographie a voulu qu'il voit ; le regard et l'émotion sont en quelque sorte programmés par avance, ils s'accordent aux intentions du photographe. Barthes parle de *studium* pour qualifier ce contenu figuratif qui réclame une compréhension raisonnée et culturellement déterminée : « Des milliers de photos sont faites de ce champ, et pour ces photos je puis, certes, éprouver une sorte d'intérêt général, parfois ému, mais dont l'émotion passe par le relais raisonnable d'une culture morale et

¹ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 12-13.

² Voir Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, op. cit., p. 37.

politique. Ce que j'éprouve pour ces photos relève d'un affect *moyen*, presque d'un dressage. »¹ Barthes définit le *studium* comme une « application à une chose [...] sans acuité particulière »². Néanmoins, il arrive parfois que, pour un certain spectateur, le *studium* soit bousculé par un élément imprévisible, inattendu, bouleversant, qui excède le contenu programmé de la photographie. L'attention du sujet est alors retenue et captivée par cet élément, ce détail *a priori* anodin et sans signification, que Barthes nomme *punctum* :

Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc le *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne).³

Le *punctum* est un détail qui arrête notre vision, la déchire. Il possède une « force d'expansion »⁴ qui terrasse les autres éléments visibles et compréhensibles de l'image. Le *punctum* possède un statut ambivalent dans la mesure où, tout en étant un élément de l'image, il relève d'une rencontre singulière avec une subjectivité et provoque un « impact affectif »⁵ : il ne peut être commun à tous ni partageable par tous – en toute logique, il ne serait plus alors *punctum*. Avec le *punctum* se noue un « rapport pleinement subjectif »⁶ à l'image qui excède l'intentionnalité du photographe. Des historiens de l'art ont avancé d'autres notions proches du *punctum* barthésien, comme celle de « pan » que Georges Didi-Huberman forge à partir du célèbre passage proustien du « petit pan de mur jaune » dans la *Vue de Delft* de Vermeer, qui subjugué Bergotte. Le pan s'oppose au détail stable et descriptible, qui s'articule à la dimension représentative de l'ensemble de l'image :

Le pan a rapport avec l'*intraitable* dont parlait Roland Barthes, et donc c'est lui qui tyrannise l'œil et le sens, comme un symptôme tyrannise, investit un corps, ou un incendie une ville. On cherche le détail pour le trouver, alors qu'on tombera sur le pan, par surprise, par rencontre. [...] [Le pan] *saute aux yeux*, le plus souvent au premier plan des tableaux, frontalement, sans discrétion ; mais il ne se laisse pas pour autant identifier ou enclore ; une fois découvert, il reste problématique.⁷

¹ Roland Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, 1980, p. 47-48. Barthes précise encore : « Reconnaître le *studium*, c'est fatalement rencontrer les intentions du photographe, entrer en harmonie avec elles, les approuver, les désapprouver, mais toujours les comprendre, les discuter en moi-même, car la culture (dont relève le *studium*) est un contrat passé entre les créateurs et les consommateurs. Le *studium* est une sorte d'éducation (savoir et politesse) [...]. » (*Ibid.*, p. 50-51).

² *Ibid.*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 49.

⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁵ Article « *Punctum* », in *Dictionnaire de l'image, op. cit.*, p. 293. Il est précisé, dans ce même article : « Le *punctum* relève de la seule subjectivité du sujet-spectateur, sensible, pour des raisons personnelles non nécessairement conscientes, à tel détail [...]. » (*Ibid.*, p. 293).

⁶ Jacques Aumont, *L'Image, op. cit.*, p. 95.

⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, op. cit.*, p. 315.

Certes, Didi-Huberman reproche à Barthes de séparer le *punctum* du *medium* photographique lui-même, en le faisant porter sur tel ou tel élément du monde qui « a-été » devant l'objectif du photographe¹. Néanmoins, c'est globalement une logique similaire qui est à l'œuvre : le sujet spectateur fait l'expérience d'une force qui excède le caractère figuratif d'une image.

Une objection doit être formulée dans la construction de notre hypothèse : Barthes lui-même refuse d'étendre le *punctum* au cinéma. Il s'en explique ainsi :

Dernière chose sur le *punctum* : qu'il soit cerné ou non, c'est un supplément : c'est ce que j'ajoute à la photo et *qui cependant y est déjà*. [...] Est-ce qu'au cinéma j'ajoute à l'image ? – Je ne crois pas ; je n'ai pas le temps : devant l'écran, je ne suis pas libre de fermer les yeux ; sinon, en les rouvrant, je ne retrouverais pas la même image ; je suis astreint à une voracité continue ; une foule d'autres qualités, mais pas de *pensivité* ; d'où l'intérêt pour moi du photogramme.²

Comme son nom l'indique, le *punctum* implique de poindre et/ou de pointer ; il requiert donc l'immobilité de l'image à partir de laquelle la force du détail inattendu peut se déployer, et à partir de laquelle la subjectivité du spectateur peut recevoir ce choc. Le film est défilement, glissement ; il n'aurait pas la possibilité de poindre ou de « piquer » le spectateur, tout comme celui-ci serait impuissant à épingleur tel ou tel élément de l'image, déjà disparu sitôt qu'advenu. Barthes va jusqu'à affirmer que le cinéma « ne s'accroche pas à [lui] : ce n'est pas un *spectre*. »³ Le film ne laisse pas le temps à l'image d'être appréhendée par le spectateur. Néanmoins, il nous semble que ces arguments peuvent être en partie réfutés, ne serait-ce que par ce que nous avons vu auparavant de la nature spectrale du cinéma. D'autre part, ce n'est pas parce que le film se déroule qu'il est insaisissable ; il peut considérablement marquer la mémoire et faire l'objet de rémanences insistantes. Peut-être est-ce seulement l'élément qui fait *punctum* qui change de nature : le détail figé de la photographie laisse la place à une scène ou un plan, à tel geste ou tel mouvement chorégraphié, à telle inflexion de voix dans un dialogue, à tel surgissement dans le cadre, telle sortie de champ, etc. Sans doute doit-on changer de point de vue : au lieu de se placer à l'échelle de l'image particulière et unique (celle de la photographie), nous nous plaçons à l'échelle du film dans son ensemble. Alors que le *punctum*

¹ *Ibid.*, p. 311-312. Il est d'ailleurs significatif que Barthes n'ait pas étendu le *punctum* aux arts picturaux, qui ne reposent pas sur le principe indiciaire du « ça-a-été ».

² Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 89-90. Ce n'est donc pas un hasard si Barthes valorise à plusieurs reprises le photogramme contre le film, c'est-à-dire l'image filmique artificiellement arrêtée, qui pourtant n'a pas, *stricto sensu*, d'existence autonome (voir par exemple « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein », *Cahiers du cinéma*, n° 222, juillet 1970, repris in *Œuvres complètes III*, *op. cit.*, p. 485-506).

³ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 140.

photographique se trouve dans *un* détail d'une image précise, le *punctum* cinématographique serait à chercher dans un plan précis du film entier, voire dans une scène. Malgré son déroulement, le film ne se limite pas à son récit et à sa capacité représentative. Lui aussi, dans son mouvement même, peut présenter le « sens obtus » que Barthes relève dans les textes, les photographies et les photogrammes. Un élément duratif et temporalisé du film peut excéder le sens global d'une séquence, provoquer une émotion inattendue et non prévue par la régie filmique.

C'est ainsi que nous adapterions volontiers la terminologie barthésienne pour désigner ce qui se joue dans certains récits contemporains. Nous pensons ici, par exemple, à la façon dont sont appréhendés quelques films fondateurs dans *Cendrillon* d'Éric Reinhardt. Nous nous souvenons que l'écrivain et l'un de ses avatars fictionnels, Laurent Dahl, vouent un véritable culte à *Peter Ibbetson* de Henry Hathaway, *Bell, Book and Candle* de Richard Quine, *Péché mortel* de John M. Stahl, mais surtout à *Brigadoon* de Vincente Minnelli et au *Trou* de Jacques Becker. Si ces œuvres cinématographiques sont à ce point fondatrices pour Reinhardt, ce n'est pas seulement en raison de leur récit, de leur beauté plastique ou de la qualité de jeu des comédiens, c'est-à-dire en raison des qualités objectivement descriptibles des films. Elles le touchent intimement par le biais d'un ensemble de motifs qui résonnent fortement dans ses représentations individuelles : « Passerelles : la plaque d'égout et le pont de Brigadoon. L'instant. La magie. La vision. Un passage vers la liberté. S'introduire dans la vision. »¹, « J'ai déjà dit l'importance que revêtait dans mon imaginaire le principe du *passage* : le petit pont de *Brigadoon* et la bouche d'égout du *Trou*. »² La description que Reinhardt fait des scènes de passage respectives dans ces deux films indique bien que quelque chose d'inattendu dans l'image l'a arrêté : « À un moment précis de ces deux films, une sensation d'une acuité exceptionnelle m'a foudroyé. »³, « [...] le moment magique dont je voudrais parler s'apprête à percer le film comme une lance enflammée. »⁴ Les verbes « foudroyer » et « percer », ainsi que la métaphore ignescente, qui n'étonnent pas sous la plume volontiers emportée de Reinhardt, pourraient désigner une version hyperbolique du *punctum*, lui qui « pique » et « épingle ». Notre but n'est pas de parler d'une équivalence stricte entre la notion de Barthes et ce moment de révélation, mais de voir que des logiques semblables

¹ Éric Reinhardt, *Cendrillon*, *op. cit.*, p. 198.

² *Ibid.*, p. 278.

³ *Ibid.*, p. 189.

⁴ *Ibid.*, p. 193-194.

d'ouverture – d'excès – de l'image sont présentes dans la littérature contemporaine, qu'elles s'éprouvent aussi, désormais, au cinéma, et qu'elles participent à l'élaboration du sujet littéraire. Sous le regard de Reinhardt et de son personnage, les scènes de ces deux films rappellent ce que le petit pan de mur jaune provoquait chez Bergotte.

1. Didier Blonde et les déflagrations des images muettes

Dans *Un amour sans paroles*, Didier Blonde procède à une double enquête ; parti sur les traces de l'actrice du muet Suzanne Grandais, disparue prématurément dans un accident de voiture en 1920, il se met à reconstituer également l'existence de « Jean D. », admirateur éperdu de l'actrice, qui a laissé aux Archives Gaumont, avant de mourir en 1987, le récit écrit d'une passion qui a duré plus de sept décennies. Pour « Jean D. », tout a commencé par un choc inattendu ressenti face à une brève image de l'actrice :

La séance a déjà commencé et, avant même qu'il ait eu le temps de gagner à tâtons sa place, son regard est attiré par l'écran où un visage, démesurément agrandi, provoque aussitôt en lui « une émotion brutale, encore jamais éprouvée jusque-là. Il n'y eut que cet éclair, aussi bref qu'intense, et toute ma vie en fut changée. » S'il reconnaît avoir complètement oublié aujourd'hui le reste du film qu'il n'a jamais pu revoir, il a conservé en revanche le souvenir précis de cette première image, celle d'« une jeune fille inclinée sur le chevalet d'un peintre et qui le regardait travailler ».¹

C'est un phénomène irréductible à tout raisonnement logique qui est ici décrit, dans cette rencontre avec l'image de l'actrice. Le plan sur le visage cinégénique de Suzanne Grandais, agrandi par la taille de l'écran, a eu sur le sujet un effet impressif soudain. Sans qu'il puisse découvrir les raisons précises d'un tel bouleversement, Didier Blonde émet néanmoins l'hypothèse de l'existence d'un événement intime enfoui que l'image a fait réapparaître, par le truchement d'une connexion mystérieuse :

Et comment nommer cette étrange passion immobile et sublimée pour ce qui n'a été qu'une image ? Est-ce du mysticisme ? Quel souvenir effacé se profile derrière elle ? Qui est Jean D., dont l'acharnement tranquille à ne posséder Suzanne que dans ses rêves – mais jusqu'à l'hallucination – a quelque chose d'une énigme ?²

L'image n'est pas indépendante par rapport à son spectateur ; le choc provoqué par ce plan, charmant mais anodin en termes esthétiques comme narratifs, ne résulte pas d'un effet calculé par le cinéaste, d'où la formulation de cette série de questions qui en oriente l'interprétation vers un secret du sujet. Ce qui pousse Didier Blonde dans cette direction est

¹ Didier Blonde, *Un amour sans paroles*, op. cit., p. 23-24.

² *Ibid.*, p. 28.

le fait qu'il lit dans la réaction de Jean D. la préfiguration de ce qu'a été la sienne propre, à deux reprises, face à une image de Suzanne Grandais :

Des films qu'elle avait tournés, tous muets, je n'en avais vu qu'un seul, un peu par hasard, *Le Mystère des roches de Kador*, qui m'avait rendu amoureux quelques mois.¹

[...] je m'attendais si peu à la revoir que je n'en croyais pas mes yeux. La tête légèrement inclinée, paupières baissées, elle était en train de respirer un bouquet de fleurs, la bouche entrouverte [...]. J'ai rapproché ma chaise de la table afin de ne rien perdre de ce visage immobile aux traits si blancs qui brillait dans la pénombre comme un masque mortuaire – puis, après un nouveau signal, l'histoire a repris son cours.²

La description met au jour une discrète érotique de l'image, *a priori* anodine. Le récit noue progressivement les trajectoires de deux individus qui ne se sont jamais connus, Jean D. et le narrateur, à partir de ce fil ténu qu'est une même fascination pour un visage de cinéma oublié de presque tous. Or Didier Blonde relie son propre intérêt pour ces « fantômes du muet » à ses fantômes intimes :

Et quelle histoire ai-je besoin de me raconter en venant ici voir ces vieux films exhumés des archives sous le prétexte de vagues recherches qui s'émiettent en de maigres articles publiés dans des revues confidentielles ? Quel secret perdu est-ce que je crois pouvoir lire encore sur ces visages ? La mort de mes parents a fait de moi un spécialiste du muet. C'est là que je crois les reconnaître encore, dans ces passants qui leur ressemblent, et que je peux les faire parler à mots couverts.³

La référence aux parents morts revient, deux ans après celle faite dans *Les Fantômes du muet*, examinée précédemment. Aux yeux du narrateur, ces images d'acteurs du muet s'établissent comme autant de *puncti* : elles s'ouvrent à d'étonnants phénomènes de « reconnai[ssance] » indirecte qui poignent le narrateur – le connectant à son passé. Le récit de Blonde tisse ainsi un lien souterrain et complexe entre des images muettes et deux singularités à la recherche d'une ascendance problématique. Il constitue l'image cinématographique en épiphanie intime, en tant que véritable court-circuit émotionnel et temporel qui met en branle la mémoire du sujet. Dans *Les Fantômes du muet*, publié en 2007, Didier Blonde décrivait déjà un tel phénomène de réception décalée de l'image, au cours d'un chapitre intitulé « Le figurant du Gaumont-Palace »⁴. Dans ce texte, il est question d'une brève image tirée des *Vampires* de Louis Feuillade : un plan de coupe anonyme et insignifiant, qui montre une scène de rue animée devant l'entrée du cinéma Gaumont-Palace. Didier Blonde précise que cette scène est en elle-même « totalement inutile à l'action »⁵, sans doute prosaïquement guidée par un impératif promotionnel

¹ *Ibid.*, p. 12.

² *Ibid.*, p. 15-16. Cette image orne la couverture du livre, disposée en médaillon.

³ *Ibid.*, p. 14. Didier Blonde a auparavant dédié *Les Fantômes du muet* à ses parents.

⁴ *Ibid.*, p. 15-30.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

(Gaumont produisant le film). Pourtant, un élément marginal de ce plan interpelle le narrateur : il s'agit d'un figurant au milieu de la multitude qui traverse le cadre. Il n'est initialement qu'un détail parmi d'autres, *a fortiori* décentré dans la composition générale du plan : « Il se montre – mais pas trop, légèrement en retrait sur le côté de l'image –, il est là pour ça, meubler le décor, se faire voir sans se faire remarquer, n'être qu'une silhouette sur le trottoir, anonyme. »¹ Rien ne prédispose ce figurant à attirer sur lui l'attention du spectateur. Mais ce spectateur particulier qu'est Didier Blonde va lui-même *décentrer* son regard dans l'image, vers les marges du cadre où se tient ce figurant, fasciné par l'un de ses brefs gestes :

[...] il esquisse quelques pas à droite et à gauche, faussement désinvolte, semble attendre un rendez-vous imaginaire, suit des yeux une robe ou un chapeau qui sortent du champ par la rue Caulaincourt, revient se placer sous l'affiche du programme [...], finit par marquer une pause, et, de face, comme par effraction, me regarde fixement.²

Le bref regard-caméra constitue une métalepse, une forme d'infraction – voire d'effraction. Dans ce cas précis, il est moins perçu par le narrateur comme un effacement des repères entre fiction et réalité que comme une béance ontologique et temporelle, qui vient l'interpeller et le fasciner : « Dans le va-et-vient permanent de la cohue, il nous fait respirer l'air du temps. Grâce à lui, nous y sommes. Il est le garant de la vie et le certificat d'authenticité d'une époque. »³ Le lecteur assiste à la description d'une réception spectatorielle singulière (« il [...] *me* regarde »), au cours de laquelle un individu est confronté à une brusque déchirure de l'image. Nous sommes à nouveau tenté de rapprocher le regard de ce figurant parmi la foule de ces détails photographiques qui « piquent » Roland Barthes (on se souvient, entre autres, du « linge porté en pleurant par la mère », des « *souliers à brides* » de la jeune femme noire ou des « mauvaises dents du petit garçon » sur une photographie de William Klein, de « la chaussée en terre battue », de « la poupée au doigt de la fille » ou encore de « la main du garçon [...] dans son bon degré d'ouverture »⁴, etc.). De la même façon que dans ces exemples, le bref regard-caméra du figurant vient poindre et troubler le narrateur ; pour lui, l'image se voit investie d'une force qui a trait à une brutale perception du temps :

¹ *Ibid.*, p. 15.

² *Ibid.*, p. 15-16.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, respectivement p. 46, 74, 74, 77, 82 et 95.

Et ce regard jeté à la dérobée dans le dos des acteurs, que je croise près d'un siècle plus tard dans le brusque raccourci du temps est comme un faux raccord qui me fait sursauter sans que je comprenne exactement alors ce qui m'arrive.¹

Il y a dans ce regard, ce *punctum* cinématographié, un élément déstabilisateur dont le texte tente de rendre compte : « [...] la fiction [...] soudain, vacille : l'image se dédouble, je perds le fil de l'histoire qui m'est racontée pour entrer dans la scène par les coulisses. »² Le fil narratif comme le pacte fictionnel sont suspendus pendant un instant. Au lieu de se fondre dans l'image, le figurant y apparaît comme un intrus irréductible : « Malgré toute son application à entrer dans l'image, il reste étranger, sans attache. Il occupe l'espace et le temps. C'est une pure présence. »³ Ces différentes notations rappellent fortement la description de ce que Georges Didi-Huberman nomme l'« événement visuel » d'une image :

Parce qu'il existe un lieu, un rythme de l'image où l'image cherche elle-même quelque chose comme son effondrement. Alors nous sommes devant l'image comme devant une limite béante, un lieu disloquant. La fascination s'y exaspère, s'y renverse. [...] Alors nous sommes devant l'image comme devant l'exubérance inintelligible d'un événement visuel. Nous sommes devant l'image comme devant l'obstacle et sa creusée sans fin. Nous sommes devant l'image comme devant un trésor de simplicité [...] comme face à ce qui se dérobe.⁴

Dans la littérature contemporaine, la béance et la dislocation de l'image renvoient souvent – comme dans le *punctum* barthésien – à une faille ou une hantise du sujet-spectateur. En témoigne la forte subjectivisation de l'événement visuel par la narration, bien qu'elle passe par la modalité interrogative :

Est-il possible qu'à mon tour je scrute ces personnages pour leur arracher leur secret ? Pourquoi, pendant des années, le figurant du Gaumont-Palace a-t-il ainsi retenu mon attention ? À chaque projection de la Cinémathèque, j'ai interrogé cet homme, posté là comme une borne, en cherchant à déchiffrer son regard qui n'en finissait pas de se poser sur moi. Quand le film est sorti en cassettes, je me suis repassé des dizaines de fois les bandes, au ralenti, à l'affût d'un signe.⁵

Si le mystère demeure, comme il demeurera en partie au sujet de Jean D. dans *Un amour sans paroles*, on s'aperçoit *in fine* que le regard *adressé* du figurant touche doublement Didier Blonde, d'abord en le renvoyant à son propre passé puis en lui indiquant une voie littéraire, fondée sur une poétique des traces et de la reconstitution :

Il a laissé sa trace en héritage. Grâce à lui, j'ai appris à regarder *ailleurs*. Entre deux exploits de la bande des Vampires, c'est sa vie que j'épie, et Paris. Il est le témoin que je voudrais faire parler, le fragment d'une biographie imaginaire, celle d'une génération, que je recompose, et d'un lieu, cette place Clichy où moi aussi, bien plus tard, j'ai passé une

¹ Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, op. cit., p. 18.

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 268-269.

⁵ Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, op. cit., p. 28.

partie de mon enfance, à la porte du Gaumont-Palace, aujourd'hui démolie et remplacé par un hôtel et un centre commercial de béton et de néons.¹

Au décentrement du regard dans et sur l'image correspond, sur un plan métaréflexif, un décentrement poétique qui fait passer au second plan ce que l'on pensait primordial : l'intrigue et les premiers rôles. À partir de ce brusque regard-caméra, Didier Blonde emprunte le chemin des « vies minuscules » si chère à la littérature contemporaine, de Patrick Modiano et Pierre Michon à François Bon, d'Annie Ernaux à Pierre Bergounioux, de Jean-Loup Trassard à Jean Rouaud. Il s'agit de collecter les traces de ceux qui n'en ont presque pas laissées, recomposer – en faisant nécessairement appel à l'imagination ou à l'hypothèse – ces vies qui ont échappé aux biographies et mémoires officielles². Il est ainsi logique que Didier Blonde, qui prend le cinéma pour cadre de ses récits, s'intéresse à ce point aux figurants³, les anonymes par excellence, qui n'ont pas droit à l'inscription de leur nom au générique, simples silhouettes entraperçues aux marges de l'image : ils sont bien les figures « minuscules » du cinéma⁴. D'une vie à l'autre, on comprend aussi que le regard que le figurant adresse par-delà le temps au narrateur est une sollicitation à revenir sur le territoire de son enfance. L'échange fantasmé par Blonde implique la jonction entre un regard prospectif et un regard rétrospectif : en recomposant l'existence de cette silhouette anonyme, il recompose son propre itinéraire, dont les traces mêmes disparaissent tout autant : c'est l'un des sens de la référence finale à la destruction du cinéma et à son remplacement par des bâtiments modernes et impersonnels. Le figurant a indiqué à l'écrivain les bribes de son passé enfoui, il s'en fait le relais⁵. Le terme récurrent de « figurant » doit aussi se comprendre comme ce qui permet de *figurer* ce qui échappe et qui, plus généralement, donne figure à la complexité du temps et aux défauts de

¹ *Ibid.*, p. 29-30.

² Il en va de même pour Jean D. dans *Un amour sans paroles* : « Chaque fois que je vois ces images, c'est à lui, hors champ, que je pense. » (*Op. cit.*, p. 37). Dans ce texte, nous pouvons remarquer une sorte de mise en abyme de la fiction biographique : si Didier Blonde part à la recherche des traces de Jean D., celui-ci avait collecté une somme d'éléments dispersés sur Suzanne Grandais – star à son époque mais devenue, après sa mort, presque anonyme. Quand le narrateur décrit le texte de l'admirateur, c'est en des termes qui évoquent les paradoxes d'une certaine reconstitution biographique contemporaine : « Ce sont moins des révélations qu'il fait partager que des fantasmes. » (*Ibid.*, p. 27).

³ Le personnage du figurant revient sans cesse sous sa plume. Outre ce chapitre des *Fantômes du muet*, nous citerons, dans *Un amour sans paroles* (*op. cit.*, p. 77-81) celui où le narrateur raconte que Jean D. a été figurant dans un court-métrage désormais introuvable de Léonce Perret, *La Belle-mère* (1913). Signalons aussi sa nouvelle précisément intitulée *Le Figurant*, qui se trouve dans le recueil dirigé par Jean-Louis Leutrat : *Cinéma & littérature. Le grand jeu 2* (Paris, De l'incidence éditeur, 2011, p. 11-24).

⁴ Plus généralement, sa passion spécifique pour le cinéma des premiers temps réside en partie dans le fait que même les stars de l'époque sont aujourd'hui reléguées dans l'oubli et ne sont pas loin de partager le même anonymat.

⁵ Suzanne Liandrat-Guigues écrit que, chez Blonde, « le figurant est un revenant qui fait éprouver cette labilité de la condition humaine, ressentie comme proprement filmique [...] » (« Les territoires de Didier Blonde », in *Cinéma & littérature, le grand jeu 2, op. cit.*, p. 36-37).

l'identité¹. Dans ce plan anodin des *Vampires*, le figurant se présente pour le sujet-spectateur comme une puissance figurale, qui trouble l'image et fait vaciller la partition des temporalités.

2. Le « film sans l'Arabie » de Patrick Deville

Le sentiment d'une déchirure mémorielle n'advient pas seulement lors de la vision de films pour lesquels la distance temporelle est très importante – exemplairement, le cinéma muet, en noir et blanc, tel que le chérit Blonde. Nous en voulons pour preuve le troisième chapitre de *La Tentation des armes à feu* de Patrick Deville, qui s'intitule mystérieusement « Un film sans l'Arabie ». Il est consacré au rôle important que joue, pour le narrateur, un film méconnu d'Alfred Hitchcock, *Topaz* (*L'Étau* en français), œuvre tardive dans la filmographie du maître (1969) et globalement considérée comme ratée, y compris par le cinéaste lui-même. Le texte met au jour le processus mémoriel étrange dans lequel est pris le film. Le narrateur constate ainsi l'inscription involontaire mais irrépressible de certaines de ses images dans sa mémoire, dès la première vision au début des années 1970. Ces images sont principalement au nombre de deux : celle d'une main hésitant au-dessus d'un tiroir ouvert contenant une arme à feu et celle d'une très belle femme vêtue de pourpre gisant sur un sol à damier noir et blanc. Leur dimension obsessionnelle est soulignée dans le texte par le fait que cette fixation mémorielle émerge dans un contexte d'oubli généralisé ; du film lui-même, le narrateur ne se souvient quasiment de rien ; l'indécision et le flou dominant, à travers l'abondance des négations et des modalisations : « Au début des années 1970, sans que je puisse retrouver le lieu ni le moment, j'ai vu pour la première fois au cinéma – ou peut-être à la télévision – l'un de ces films d'espionnage dont on ne conserve la plupart du temps ni le titre, ni le nom du réalisateur, et dont l'intrigue elle-même m'avait aussitôt échappé. »² C'est précisément à partir de cet oubli presque complet que reviennent avec virulence les deux images obsédantes, seules traces que le narrateur en a conservées. Il les définit par le terme très

¹ À la fin des *Fantômes du muet*, Didier Blonde rappelle que Romain Gary désignait volontiers Ivan Mosjoukine comme son père naturel. Le propos est une pure affabulation, mais le narrateur y voit, de la part de l'écrivain aux identités multiples, un détour vers soi : « [...] il cherchait son identité dans une figure de substitution par écran interposé, qu'il répètera, jusqu'à la mort. Le figurant de son imaginaire. » (*Op. cit.*, p. 52-53).

² Patrick Deville, *La Tentation des armes à feu*, *op.cit.*, p. 90.

fort de « hantises »¹. On note que la mémoire du narrateur s'est arrêtée non sur le déroulement général du film, sur un personnage, sur une séquence d'actions, mais au contraire sur deux plans brefs, ce qui favorise la fixation mémorielle. On est même proche de l'image fixe photographique : le plan de la main au-dessus du tiroir devient un photogramme² et celui de la femme gisante est décrit ainsi : « C'est la plus belle image du film et c'est un plan fixe, presque une photographie. »³ À l'immobilité s'ajoute le silence : « Dans mon souvenir, ces images étaient muettes. »⁴. La mémoire du narrateur a donc transformé deux images cinématographiques en deux « tableaux » obsédants, presque fixes et muets, qui reviennent comme des éclairs à sa conscience. Nous sommes finalement proches des cadres de réflexion posés par Barthes.

Mais, pour ne pas en rester à cette description, il faut s'interroger sur cette focalisation mnésique : pourquoi ces images ont-elles, plutôt que d'autres, ce pouvoir de rémanence ? Le narrateur répond implicitement à cette question par les deux thèmes complémentaires qui, tels des fils rouges, sont omniprésents depuis le début du roman : la femme brune aimée, la tentation des armes à feu et de la mort violente qu'elles procurent (aux autres comme à soi-même). Il fait de ces deux éléments de véritables obsessions personnelles qu'il tente de cerner tout au long de son récit. Or les deux images qu'il retient de *Topaz* correspondent rigoureusement à ces deux motifs. La rémanence virulente de ces deux plans du film dans la mémoire du narrateur tient au fait qu'ils entrent en contact avec des pulsions, des hantises ou des goûts personnels. La mémoire sélectionne ce qui est susceptible de renvoyer aux propres obsessions de l'individu. Dans un mouvement parallèle et complémentaire, une troisième image du film, celle d'un jeune attaché d'ambassade interprété par Frederick Stafford, revient à l'esprit du narrateur. Elle ressurgit alors qu'il se trouve en présence d'un véritable jeune attaché commercial à l'Ambassade de France, rencontré en Arabie Saoudite, qui ressemble physiquement à l'acteur australien : sa mémoire fait le rapprochement, opère un court-circuit et exhume le souvenir du film grâce à ce compagnon. Le narrateur décrit ce processus comme une revitalisation :

¹ *Ibid.*, p. 90.

² *Ibid.*, p. 115. Le lecteur qui tourne les pages du livre est d'ailleurs surpris et interpellé par l'irruption inattendue de ce photogramme, alors qu'il croyait le chapitre clos (l'image est insérée après la fin du texte, à la suite d'une page blanche). Cette surprise est renforcée par l'agencement plutôt abstrait et mystérieux de l'image elle-même (le lecteur met quelques secondes à comprendre ce qu'elle représente et ce à quoi elle fait allusion). La mise en page de ce photogramme dans le livre semble désigner, de façon mimétique, ce qui se joue dans la mémoire du narrateur : l'irruption soudaine et incontrôlée, à la conscience, d'une image obsédante. Celle-ci doit être fixée sur le papier comme elle s'est fixée auparavant dans l'esprit.

³ *Ibid.*, p. 91.

⁴ *Ibid.*, p. 91.

Le souvenir de ce film vu dix ans plus tôt, dont j'ignorais à la fois le titre et le nom du réalisateur, fut aussitôt ranimé, et sauvé *in extremis* de l'oubli peut-être, de manière involontaire, puis bientôt obsédante, par la rencontre d'un jeune officier de l'armée française retourné à la vie civile [...].¹

C'est donc sur la base d'un rapport fondamentalement personnel que la mémoire se met en branle et que le spectateur du film procède à de telles conjonctions. La mémoire et le souvenir sont les éléments qui permettent de nouer une relation intime entre le film et son spectateur à travers les préoccupations de ce dernier : « *Topaz* était parvenu à inscrire dans ma mémoire un ensemble d'images éparses avec une netteté intacte, à pénétrer mes propres fantasmagories [...] »². L'utilisation du verbe « pénétrer » souligne la conjonction entre le film et l'individu par le truchement de la mémoire. C'est ce processus qui nous conduit à faire l'hypothèse que certaines images cinématographiques fonctionnent, pour le narrateur-spectateur de *La Tentation des armes à feu*, à la manière du *punctum*. Cela est particulièrement manifeste lorsque le narrateur évoque le lien qui s'instaure entre le film d'Hitchcock et son propre séjour en Arabie Saoudite ; le titre étrange du chapitre trouve sa justification :

Aucune image du film n'évoque, de près ou de loin, ces paysages sableux et rocailleux. Pas l'ombre d'une datte ni d'un chameau. C'est un film sans l'Arabie. Et pourtant, par un procédé vraisemblablement chimique et complexe, quelque poignée de châtaignes dans la pelote emmêlée des synapses, ce film est capable de ressusciter, à mon seul usage, l'Arabie heureuse du début des années quatre-vingt.³

Nous parlons du film sans l'Arabie, de ce film qui est capable de ressusciter, à mon seul usage, l'Arabie heureuse des années quatre-vingt...⁴

On retrouve dans ces extraits plusieurs caractéristiques du *punctum* barthésien. Contrairement au *studium*, le *punctum* n'est ni prévisible, ni « codé », il ne relève pas de la stratégie et de la mise en scène de l'*operator*. Il semble que ce soit le cas ici : *Topaz* n'a rien à voir avec l'Arabie Saoudite, son action se situe en France et à Cuba, sans la moindre incursion dans un pays du Moyen-Orient. Pourtant, et paradoxalement, le film évoque pour le narrateur l'Arabie, à cause précisément de l'acteur Frederick Stafford qui ressemble au jeune attaché d'ambassade que le narrateur a connu pendant son voyage. Ce détail entraîne donc une série d'associations mémorielles qui permet d'aboutir à cette formule paradoxale car négative : « un film sans l'Arabie ». Cette expression *a priori* illogique et apophatique – on définit le film par ce qu'il n'est objectivement pas – est révélatrice d'un processus mental particulier, par lequel un simple détail filmique ouvre un imaginaire et ravive

¹ *Ibid.*, p. 91.

² *Ibid.*, p. 100.

³ *Ibid.*, p. 94.

⁴ *Ibid.*, p. 107.

fortuitement un passé. Ce processus mémoriel est complexe, échappant à toute signification rationnelle. C'est ce que désigne Patrick Deville lorsqu'il emploie la métaphore des pelotes de réjection des oiseaux de nuit (« la pelote emmêlée ») qu'il relie au fonctionnement de son psychisme (« synapses »). Cette métaphore introduisait déjà, significativement, le chapitre, démontrant que le rapport entre le film et le spectateur qui en fait le récit écrit se fonde sur la mémoire et ses mouvements imprévisibles : « Nos âmes [...] sont les pelotes de réjection des rapaces nocturnes, des chouette effraies et des hiboux grands ducs, qui emmaillotent du passé ce qui ne peut être digéré pour le régurgiter [...]. »¹ La métaphore *in praesentia* souligne le caractère inextricable des souvenirs et l'hétérogénéité de leur composition. Ainsi le souvenir d'un film policier raté entraîne celui d'une relation amicale nouée pendant un voyage en Arabie Saoudite. La « digestion » impossible, évoquée par la métaphore, représente ce passé qui ne passe pas mais qui, au contraire, s'accumule dans l'esprit avant d'être un jour rejeté à la surface sous une autre forme, contractée, dense et cumulative. Le *punctum* anime des souvenirs latents, en *dormance*, qui attendent la stimulation de l'image pour ressurgir à la conscience du spectateur. Patrick Deville insiste sur l'individualité de cette réception et la singularité de la mémoire qu'elle provoque, à travers l'expression « à mon seul usage ». Roland Barthes affirme que « donner des exemples de *punctum* c'est, d'une certaine façon [se] livrer »² : c'est précisément ce que fait le narrateur de *La Tentation des armes à feu*, en dévoilant ses propres réactions face au film, ses propres mécanismes mémoriels et ses propres obsessions. Le récit de sa relation à *Topaz* consiste moins à parler du film en tant que tel qu'à saisir celui qui le regarde et la manière dont ce regard dessine une subjectivité irréductible à toutes les autres. L'originalité du récit de Deville réside dans le fait que le trajet autobiographique n'emprunte pas la voie d'une confession linéaire et logiquement articulée ; il obéit au mouvement du *punctum*, c'est-à-dire à des tensions figurales, anachroniques, *a priori* aberrantes, mais révélatrices et conduisant à des effets de montage intempestifs.

Bien que Deville semble le comprendre à travers le paradigme photographique (« c'est la plus belle image du film et c'est un plan fixe, presque une photographie »³), nous voyons qu'il ne bannit pas l'objet cinématographique en tant que tel de ses montages scripturaux : la mémoire du sujet peut fixer une image malgré le déroulement continu du

¹ *Ibid.*, p. 89.

² Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 19.

³ Patrick Deville, *La Tentation des armes à feu*, *op. cit.*, p. 91.

film. Dans *La Tentation des armes à feu*, Patrick Deville démontre que l'on peut être « point » par une photographie (celle de Baltasar Brum dans le chapitre intitulé « Une photo à Montevideo »), par un texte (*Après le feu d'artifice* de Huxley, dans le même chapitre), par une chanson populaire (*Sorocabana*, au début du quatrième et dernier chapitre), comme par un film. Au-delà de ces considérations, le troisième chapitre de *La Tentation des armes à feu* fait du récit de l'expérience spectatorielle un processus complexe dans lequel interviennent complémentirement la mémoire individuelle et le film. L'une et l'autre s'appellent et se répondent ; le film évoque le passé du narrateur tout comme une rencontre ou un visage peut faire ressurgir le film à sa conscience. Pierre Sorlin décrit par ces mots les courts-circuits entre l'œuvre cinématographique et son spectateur :

[...] certaines figures filmiques ravivent des impressions personnelles assoupies, ignorées faute de pouvoir se traduire en paroles ; fugitivement, des impressions oubliées ressurgissent, s'intercalent dans les images filmiques, se combinent à elles ; au film même se substitue, pour un instant, l'enchaînement visuel propre au spectateur.¹

Il n'y a pas un présent distinct d'un passé, mais une temporalité anachronique, insaisissable et subjective, composée d'allers-retours incessants et d'associations mentales permanentes. Les images de l'art, et particulièrement celles, mouvantes, du cinéma « sont *en même temps* archéologiques (fossiles, survivances) et actuelles (gestes, expériences). »² Le texte tente de faire le récit de cette « pelote » mémorielle et devient alors lui-même, d'un point de vue métanarratif, une pelote de récits et d'images entremêlés, fondés sur des rencontres, des déplacements, des hasards et des coïncidences.

Regarder un film expose le sujet-spectateur qui s'y livre à ressentir de telles expériences, nouant perception, mémoire et compréhension de soi. Ce regard porté sur l'image en dit autant sur celle-ci que sur le sujet qui s'y livre – non par analogie mais par le biais des courts-circuits signifiants qu'elle provoque. Nous pensons à ce que Gérard Macé nomme « la photographie sans appareil » :

[...] il s'agit toujours, grâce à un mélange de surprise et de déjà vu, de reconnaître et de saisir au vol les images qu'on portait en soi, suffisamment transposées pour qu'elles soient autre chose que des pâles copies. Des images latentes, surgies de la mémoire ou du musée imaginaire, qui n'attendaient qu'une rencontre au grand jour pour se révéler à nous. De ce point de vue, c'est le cerveau qui est la véritable chambre noire, où la mélancolie prend la pose plus souvent qu'on ne voudrait.³

¹ Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma, op. cit.*, p. 145.

² Georges Didi-Huberman, « Préface. Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons) », in Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, coll. « Vues », 1998, p. 19.

³ Gérard Macé, *La Photographie sans appareil*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2000, p. 11.

L'image cinématographique, accusée tantôt d'être insaisissable et fuyante, tantôt d'être prise dans de faciles logiques narratives et réalistes, apparaît au contraire à certains écrivains actuels comme un lieu épiphanique, un foyer privilégié dans la (re)constitution de soi qui ouvre une faille dans le cours du temps. Bien que les problématiques ne se recourent pas totalement, cela nous renvoie aux analyses du statut de l'image artistique par Georges Didi-Huberman. Le théoricien inclut l'image dans un champ de mouvements et de tensions, qui « nous obligent à la penser comme un *moment* énergétique ou dynamique » ; il ajoute que « nous ne sommes pas devant l'image comme devant une chose dont on saurait tracer les frontières exactes. »¹ Les exemples précédents s'intéressent au septième art dans la mesure où cet élément extérieur qu'est le film affecte et déstabilise le sujet, tout comme le sujet peut décentrer l'œuvre cinématographique vers ses aberrations, ses marges, ses détails, etc. Le film, objet collectif et *a priori* élaboré comme tel, est parfois l'embrasseur du singulier le plus irréductible. C'est cet étonnement que tentent de décrire les récits contemporains précédemment cités. Sur un plan réflexif, la grammaire du film et ses effets spectatoriels désignent figuralement les montages tout autant ontologiques que narratifs qui traversent la littérature récente : coupes, sautes, accélérations, répétitions, etc. Si l'enchaînement des événements dans le récit est partiellement bousculé, ce n'est pas par virtuosité formaliste, mais pour prendre acte de ces chocs et des effets de sens qui en résultent, « pour y mieux faire surgir de structurales "affinités électives". »²

E. LA MÉLANCOLIE DU SUJET-SPECTATEUR

Dans la citation précédente de Gérard Macé, tirée de *La Photographie sans appareil*, un mot décisif fait son apparition à la fin de la phrase : il s'agit bien sûr de « mélancolie ». Le terme s'impose comme capital dans la réflexion sur la création contemporaine. Certes il est loin d'être propre à notre époque ! La mélancolie est sûrement l'une des questions les plus lancinantes de la civilisation occidentale. Depuis Hippocrate et le pseudo-Aristote du *Problème XXX* jusqu'aux divers traités sur les humeurs de la

¹ Les deux remarques proviennent de *L'Image survivante* (*op. cit.*, p. 39). Nous parlons néanmoins de problématiques non totalement similaires car Didi-Huberman ne se place pas uniquement du côté de la réception de l'image, mais plutôt du côté des savoirs dans laquelle elle est prise (historique, iconographique, religieux, philosophique, etc.). Il n'en demeure pas moins que le penseur donne à l'image une labilité et des forces potentielles qui lui confèrent une plurivocité signifiante ouverte.

² Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 124.

Renaissance et de l'âge classique (où elle est associée à un excès de bile noire), des descriptions de Marsile Ficin, Robert Burton, Giordano Bruno à celles de Freud ou Panofsky, la mélancolie s'est imposée comme l'un des états humains les plus mystérieux et les plus fascinants. Tour à tour – voire concomitamment – paralysante, desséchante ou au contraire créative et liée au génie, elle a donné lieu à des définitions multiples qu'il nous serait difficile de récapituler exhaustivement ici. Si nous devons retenir quelques traits minimaux et relativement constants de ses caractérisations successives, le célèbre article de Freud, « Deuil et mélancolie », pourrait nous servir de fondement, en mettant toutefois de côté la dimension pathologique et névrotique que le psychanalyste lui assigne. Comme le titre l'indique, Freud fait reposer son raisonnement sur une comparaison entre le deuil et la mélancolie. Dans un premier temps, il note que l'un comme l'autre découlent de la perte d'un objet aimé. Mais de cette similarité initiale naissent deux attitudes divergentes : le deuil consiste en un « travail » de maîtrise intérieure de cette perte pour tenter de l'accepter et de s'en libérer ; au contraire, la mélancolie prend sa source dans l'impossibilité de toute acceptation ou réparation de celle-ci. Le sujet mélancolique n'arrive pas à dépasser ce manque ; il demeure bloqué sur l'objet perdu, et ce jusqu'à « une suppression de l'intérêt pour le monde extérieur », voire une « inhibition de toute activité »¹. En ce sens, la mélancolie se présente comme une disposition d'esprit qui implique une vacance au cœur de l'être – vacance qui peut conduire à la dépression intense, mais aussi, parfois, à des formes de suractivité compensatrice. De plus, nous ajoutons aux remarques de Freud le fait que l'objet de la mélancolie n'est pas toujours clairement circonscrit et délimité, ce qui en fait le plus souvent un état d'esprit lancinant et continu – le *sentiment* d'une perte plutôt que son constat effectif. Le philosophe italien Giorgio Agamben précise que « dans la mélancolie [...] il est difficile de préciser ce qui a été perdu [...] »². Il s'agirait au final d'un deuil étrange, flou mais tenace, marqué par sa persistance, à la différence du simple regret ou de la seule nostalgie. Cette dernière est le regard que l'on tourne vers un passé valorisé que l'on cherche à rétablir. Entre les deux notions que l'on a si souvent tendance à superposer, il y aurait avant tout une différence de dynamique affective par rapport à l'objet perdu : volonté de le retrouver pour l'une et conscience de la perte définitive pour l'autre. Comme l'écrit Walter Moser, si Ulysse est « nostalgique » de sa terre natale, c'est

¹ Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », traduit de l'allemand par J. Laplanche et J.-B. Pontalis, in A. Bourguignon, P. Cotet et J. Laplanche (éd.), *Œuvres complètes, volume XIII, 1914-1915*, Paris, PUF, 1988, p. 262.

² Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Christian Bourgois, coll. « Énonciations », 1981 [1977], p. 47.

aussi, précisément, parce qu'il fait tout pour la regagner¹. Contrairement à « mélancolie », le substantif « nostalgie » en français appelle souvent un complément. La nostalgie est orientée, elle cerne son objet, alors que la mélancolie reste dans une certaine indétermination.

Si le thème de la mélancolie n'a jamais véritablement quitté le champ littéraire, force est de constater que les récits contemporains lui donnent la part belle. Certaines des lignes de force et des préoccupations majeures de la littérature d'aujourd'hui entraînent presque logiquement des postures mélancoliques : le sentiment de la perte, l'oubli, la quête mémorielle, la recherche de traces et la constitution d'archives, la question du deuil, de la généalogie problématique et de la filiation, etc. De plus, si les textes en attestent par eux-mêmes, l'importance actuelle des orientations critiques² en ce sens ne font que confirmer une telle polarisation. La mélancolie de la littérature contemporaine est à nouveau à relier avec notre régime d'historicité présentiste, la fin des illusions téléologiques de la modernité progressiste, tout comme le surinvestissement du présent et de l'instantané : cela conduit certains, par contraste, à se tourner vers un passé dont ils souffrent d'avoir été coupés. Laurent Demanze remarque en conséquence que « la modernité triomphante, qui célébrait la libération des entraves du passé, a laissé place à une douloureuse mélancolie, qu'agite sans cesse la conscience blessée d'un passé perdu. »³ De la même manière, mais sur le terrain narratologique, Jean-François Hamel nous met en garde sur le fait qu'on ne peut saisir les formes narratives contemporaines si l'on les déconnecte de leur époque et si l'on persiste à en faire de pures abstractions structurales anhistoriques : « [...] chacun de ces récits fondés sur la répétition expose à sa manière une mélancolie qui paraît indissociable du régime moderne d'historicité et met en œuvre une conception du récit qui se donne à lire comme un travail de deuil à l'égard d'une tradition narrative rendue obsolète par l'expérience moderne de l'histoire. »⁴ La mélancolie des récits contemporains découle en grande partie de cette « mémoire discontinuiste, seule capable de traduire adéquatement une temporalité faite d'hétérogénéités et de disjonctions »⁵, c'est-à-dire une mémoire trouée et précaire, en proie à des manques irréversibles.

¹ Walter Moser, « Mélancolie et nostalgie : affects de la *Spätzeit* » in *Études littéraires*, volume 31, n° 2, Hiver 1999, p. 89.

² Nous pourrions citer, parmi d'autres, les travaux de Dominique Rabaté, Laurent Demanze, Sylviane Coyault, Christine Jérusalem, Jean-François Hamel ou Maryline Heck, etc. Nous renvoyons à la bibliographie pour le détail de ces études.

³ Laurent Demanze, *Encres orphelines*, op. cit., p. 10.

⁴ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, op. cit., p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

1. L'être mélancolique du cinéma

Notre but est de questionner cette mélancolie littéraire contemporaine à partir de la référence cinématographique, qui en anime une partie. En effet, si le septième art apparaît aux yeux de ses contempteurs comme à ceux de certains de ses thuriféraires comme l'art du divertissement par excellence, qui réjouit et qui comble, il nous semble que le point de vue que porte sur lui la littérature contemporaine est tout autre. Nous avons constaté dans ce chapitre, par les analyses précédentes, que l'imaginaire cinématographique des récits récents et actuels s'articule fréquemment à un imaginaire de la perte ou de la hantise ; si épiphanie filmique il y a, c'est pour désigner ce qui n'est plus ou ce qui demeure inaccessible. La chose n'est pas surprenante : l'image a toujours eu partie liée avec la mélancolie, pour la raison initiale qu'elle ne se confond pas avec ce dont elle est l'image, et qu'elle en signe l'absence. Le poète Yves Bonnefoy le résume dans une formule lapidaire :

La mélancolie, c'est aimer une image du monde dont on sait qu'elle n'est qu'une image, et qu'elle prive donc de ce retour que l'on désire [...].¹

L'image d'un objet dit paradoxalement l'absence de cet objet. Bien qu'il ne se plaçât pas dans une perspective mélancolique, Sartre posait, dans *L'Imaginaire*, l'inexistence ou l'absence comme constitutif de la conscience imageante². Le négatif est alors au cœur de toute image. Le paradoxe se renforce davantage avec les images reproductibles fondées sur le paradigme photographique, puisque ces dernières entretiennent dans l'extrême majorité des cas un rapport indiciaire avec la réalité qu'elles ont saisie. L'un de ceux qui ont affirmé avec le plus de force cette spécificité de la photographie, Philippe Dubois, évoque le « passage » ontologique dans lequel celle-ci se trouve :

La séparation est même ce qui fonde tout effet de regard sur une photo. C'est elle qui induit les mouvements perpétuels du sujet spectateur qui n'a de cesse, au vu de l'image, de passer de l'*ici-maintenant* de la photo à l'*ailleurs-antérieur* de l'objet, qui ne cesse de regarder intensément cette image (bel et bien *présente* comme image), de s'y abîmer, pour mieux en éprouver l'effet d'absence (spatiale et temporelle), la part d'*intouchable référentiel* qu'elle offre à notre sublimation. [...] Frustration d'autant plus forte que le substitut indiciaire, tout

¹ Yves Bonnefoy, « La mélancolie, la folie, le génie – la poésie », in Jean Clair (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, catalogue de l'exposition des Galeries Nationales du Grand Palais, Paris (10 octobre 2005 – 16 janvier 2006), Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 2005, p. 15.

² Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940, p. 232.

en signant l'absence effective du référent, se donne lui, en tant que représentation, comme un objet concret, matériel, doté d'une consistance physique réelle [...]. En photographie, il n'y a donc jamais qu'une image, séparée, tremblante dans sa solitude, hantée par cette intimité qu'elle a eue un instant avec un réel à tout jamais évanoui. C'est cette *hantise*, faite de distance dans la proximité, d'absence dans la présence, d'imaginaire dans le réel, qui nous fait aimer les photographies et leur donne toute leur *aura* : *unique apparition d'un lointain, si proche soit-il*.¹

La photographie nous propose un rapport mélancolique avec la réalité puisqu'elle repose sur une distance incontournable, un deuil inachevé de l'objet représenté ; elle donne et reprend, simultanément. Le titre de l'essai que consacre Denis Roche à la photographie, *Le Boîtier de mélancolie*, le rappelle exemplairement². L'image indiciaire est une empreinte et, à ce titre, elle se pose à travers une ambivalence irréductible :

[...] le processus d'empreinte est-il *contact de l'origine* ou bien *perte de l'origine* ? [...] l'empreinte est l'« image dialectique », la conflagration de tout cela : quelque chose qui nous dit aussi bien le *contact* (le pied qui s'enfonce dans le sable) que la *perte* (l'absence du pied dans son empreinte) ; quelque chose qui dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact.³

Il semble même que le cinéma pousse ce mouvement plus loin que ce que Philippe Dubois décrit à propos de la photographie. En effet, la photographie est fixe, on peut la regarder « intensément » voire s'y « abîmer », alors que le film est un flux évolutif que, dans une situation spectatorielle classique, l'on ne peut arrêter. À l'absence de l'objet désigné par l'image s'ajoute donc la labilité de celle-ci, prise dans un mouvement continu et homochrome⁴. De plus, la photographie est le plus souvent « un objet concret, matériel »⁵, alors que le film demeure impalpable. André Gardies pose ainsi les termes du problème : « [...] l'image mouvante ne possède qu'un seul registre d'actualisation, le présent [...]. De plus, en raison de l'évanescence de l'image qui toujours s'efface au profit de la suivante, c'est un présent toujours en fuite. [...] Cela est un peu plus complexe encore si l'on songe que cette image que je vois maintenant est la trace définitivement fixée d'un

¹ Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, *op. cit.*, p. 265-266. L'expression finale en italique est, bien sûr, redevable à Walter Benjamin. Philippe Ortel va dans le même sens avec une autre formulation, fondée sur le caractère *continu* du signe iconique : « [...] la parfaite *continuité* des surfaces rompt toute possibilité de rêverie sur la *contiguïté* temporelle de l'objet avec le lointain passé dont il émane. » (« La mémoire en noir et blanc », *art. cit.*, p. 133).

² Denis Roche, *Le Boîtier de mélancolie. La photographie en cent photographies*, Paris, Hazan, 1999.

³ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 18.

⁴ « On dira que l'image cinématographique est cet objet qui, contrairement à l'image picturale ou photographique, a un début et une fin. [...] le propre d'une image de cinéma c'est que sa fin n'est pas son début, et inversement. » (Tristan Garcia, *L'Image*, Neuilly, Atlante, coll. « Clefs concours – Philosophie », 2007, p. 247).

⁵ À l'heure de l'explosion et de la généralisation de la photographie numérique, visible sur écrans, il faut relativiser ces propos de Philippe Dubois, qui appartient encore à l'imaginaire de la photographie argentique. Néanmoins demeure toujours la possibilité d'imprimer ou de tirer les clichés numériques, et donc d'en faire des objets manipulables.

événement profilmique antérieur. »¹ Ce que montre le film nous échappe dans le moment même de la vision – la mémoire devant jouer à plein pour retenir des éléments de ce passage – comme dans l’illusoire présence de l’objet visé. Spécialiste de la mélancolie, Yves Hersant n’a pas manqué de relever et de résumer les profondes affinités de celle-ci avec le cinéma, allant jusqu’à parler d’« une mélancolie du cinéma »² :

Pourquoi ce rapport étroit entre cinéma et mélancolie ? D’abord parce que c’est un art de l’image, bien sûr, mais aussi parce qu’il y a dans le cinéma la même ambivalence que dans la mélancolie entre d’une part l’orientation vers le prétendu réel, la matière, l’engluement dans la matière, beaucoup prétendent et prouvent que le cinéma nous englué dans le réel. Et, à l’inverse, d’autre part, le cinéma est l’art de la *phantasia*, l’art des simulacres qui nous éloigne de la matière. Et ce croisement de l’engluement dans la matière et de l’imagination effrénée, à ce croisement vit et se répand *melancolia*.³

D’une part, le cinéma « combine toujours *mimésis* et *phantasia* »⁴ ; l’impression de réalité et le caractère fantasmagorique se mêlent au cours de la projection, ce qui renvoie à la prolifération imaginante qui envahit le réel du mélancolique. D’autre part, dans le défilement cinématographique comme dans le mouvement mélancolique, le sentiment de la présence se double toujours de celui de l’absence ; le présent appelle conjointement le passé, dans un entre-deux spectral. La figure du spectre et l’imaginaire de la revenance, tels que nous les avons abordés auparavant à travers leur importance dans la littérature contemporaine, sont puissamment liés à la mélancolie. En tant que vecteur privilégié de spectres – dans ses récits comme dans son dispositif même –, le septième art apparaît comme l’un des objets fétiches du mélancolique contemporain, qui y trouve une figuration possible de ce « défaut du monde »⁵ qu’il ressent avec acuité.

2. Sous le signe de la perte

Comme nous l’avons rappelé précédemment, la mélancolie apparaît avec le sentiment d’une perte originelle, qui creuse un manque profond au cœur du sujet. Ce dernier se sent alors comme amputé d’une partie de lui-même, marqué par une impression d’incomplétude irrémédiable, et cela d’autant plus qu’il se considère impuissant à combler ce manque. Le sentiment du « jamais plus » – le *nevermore* verlainien – domine. De fait, la

¹ André Gardies, *Le Récit filmique*, *op. cit.*, p. 86-87.

² Yves Hersant, « Cinémélancolie », dossier « Mélancolie et cinéma », in *Positif*, n° 556, juin 2007, p. 82.

³ Yves Hersant (2007). « Entretien avec Raphaël Enthoven », in *Les Nouveaux chemins de la connaissance*. URL: <http://www.fabriquedesens.net/Anatomie-de-la-melancolie-Le>.

⁴ Yves Hersant, « Cinémélancolie », *art. cit.*, p. 85.

⁵ L’expression est de Pierre Alferi, qui définit ainsi le rapport du mélancolique aux choses (« Pierre Alferi. *Bande passante* », *entr. cit.*, p. 157).

mélancolie est toujours, plus ou moins explicitement, liée au passage irréversible du temps : quelque chose a définitivement disparu, mais revient malgré tout nous hanter, sans jamais se livrer concrètement. Le mélancolique est celui qui ne parvient pas à se dégager du ressassement de sa mémoire – ressassement d'autant plus douloureux qu'il entretient le feu de la perte. Cela revient très régulièrement dans les diverses descriptions du phénomène ; Vladimir Jankélévitch écrit que le sujet « ne s'aperçoit pas que les traces et les vestiges et les souvenirs sont précisément la cause de sa mélancolie. Du moment que la "trace" ne sera plus jamais le passé lui-même redevenu présent, la trace consacre l'impuissance de toute mémoire ; la trace n'est donc rien d'autre que dérisoire et malheureuse insuffisance ; la trace est notre misère et notre tourment. »¹ Pour sa part, Maxime Préaud a recours à la métaphore de l'archéologue pour cerner l'obsession mémorielle du mélancolique :

Cette malédiction qui pèse sur l'archéologue mélancolique, c'est tout simplement le passé, le passé du monde, mais aussi le sien propre. Notre passé, nos enfances, nos souvenirs. Le mélancolique est l'archéologue de sa propre mémoire, où regrets, remords et repentirs se mêlent. Bien qu'il soit placé entre l'avenir et le passé, le passé est malgré tout plus prégnant, quelle que soit la force de l'imagination du sujet qui se plaît davantage à reconstruire qu'à construire. [...] La force et la faiblesse du mélancolique, c'est sa mémoire, pas forcément une mémoire exacte, plutôt une mémoire fantasmatique, aussi illusoire que ses visions actuelles, mais tout de même une mémoire.²

Lorsque les écrivains contemporains français convoquent le cinéma, c'est moins souvent sous le prisme euphorique de la pleine présence de l'image que sous celui de l'absence qu'elle désigne. À rebours des théories les plus récentes sur l'image filmique, ils persistent à se placer dans une conception indiciaire de celle-ci – bazino-barthésienne pourrait-on dire, en dépit de l'inélégance lexicale de l'attelage. Les figures filmées deviennent ainsi les supports d'un rapport mélancolique au temps, dans la mesure où elles indiquent au sujet-spectateur ce qui a été, mais qui ne revient plus que sous la forme d'une image et d'une hantise. Quand Didier Blonde décrit brièvement le cinéaste et archiviste Pierre Philippe, celui qui le mènera sur la piste de Suzanne Grandais aux Archives Gaumont, il écrit significativement qu'il « passait des journées entières à promener sa

¹ Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1974, p. 123. Le philosophe insiste à plusieurs reprises sur cette idée et convoque *Boulevard du crépuscule*, le film de Billy Wilder, pour l'illustrer : « En dégageant la passéité du passé, le souvenir nous rend sensible, hélas ! à tout ce que nous avons perdu : l'odeur irremplaçable du présent et la saveur incomparable de la présence, la tangibilité du réel en chair et en os. Les fantômes de la réminiscence n'ont plus ni os ni chair... Telle est la grande vedette désaffectée du *Boulevard du Crépuscule*, à laquelle il ne reste que le très vain souvenir de ses gloires d'antan... La voilà, l'ambivalente mélancolie du souvenir, la délectation douce-amère qui à la fois envoûte et attriste notre incorrigible passéisme ! » (*Ibid.*, p. 21).

² Maxime Préaud, *Mélancolies. Livre d'images*, Paris, Klincksieck, 2005, p. 144-146.

mélancolie »¹. Ce grand connaisseur et passeur du cinéma muet est immédiatement qualifié de mélancolique, comme si l'amour pour ces images entraînait logiquement une telle posture. En tant que spectateur fervent de ces œuvres muettes, Didier Blonde lui-même n'échappe pas à cette disposition d'esprit, comme le traduit cette hypallage discrète : « Chaque fois que je vois ces films, je pars à la recherche de disparus, et c'est un monde de revenants que je découvre, baigné dans la mélancolie du noir et blanc [...] »² Ce n'est pas le « noir et blanc » qui est en soi mélancolique, mais le regard du sujet qui l'appréhende comme tel. Dans *Un pedigree* de Patrick Modiano, *Les Années* d'Annie Ernaux ou *Mon Amérique commence en Pologne* de Leslie Kaplan, le film opère pleinement comme un objet mélancolique, lieu de concentration d'affects qui, au moment même où il réanime le passé, affirme son inaccessibilité et sa perte. Modiano évoque brièvement son souvenir de Queneau à travers un improbable film aimé de celui-ci, narrant le combat entre des Indiens et des Basques : « J'aimerais voir ce film en souvenir de Queneau dans un cinéma que l'on aurait oublié de détruire, au fond d'un quartier perdu. »³ On se souvient de la phrase initiale du récit d'Ernaux : « Toutes les images disparaîtront. »⁴ La narratrice fait le constat d'une perte irrémédiable, en cours et à venir, à partir de laquelle se déploie l'entreprise d'écriture. Le geste est rétrospectif et, *de facto*, mélancolique, puisqu'il se place sous l'égide d'un mouvement général de disparition. Au sein de cet ensemble d'« images », le cinéma est traité significativement sous le mode de la bribe et de l'éclat, selon des logiques métonymiques – quand est seulement énoncé le titre d'un film⁵ – ou fragmentaires – quand il s'agit de la brève description d'une scène ou de l'élément d'un plan⁶. La narratrice recueille chronologiquement ces multiples et divers dépôts d'images, « bric-à-brac » et « objets épars » propres au travail mélancolique⁷. Dans tous les cas, la référence cinématographique désigne un moment révolu, une partie d'un tout désormais inaccessible : « On allait voir *Hair*. Dans l'avion emportant au Vietnam le héros du film, c'était nous et nos illusions de 68 qu'on envoyait mourir. »⁸ Plus que simple thème, la mémoire est absolument centrale dans le récit et s'impose comme principe

¹ Didier Blonde, *Un amour sans paroles*, *op. cit.*, p. 13.

² Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, *op. cit.*, p. 14.

³ Patrick Modiano, *Un pedigree*, *op. cit.*, p. 113.

⁴ Annie Ernaux, *Les Années*, *op. cit.*, p. 11.

⁵ « *Quand passent les cigognes* » (*ibid.*, p. 19), « le film *Des gens sans importance* » (*ibid.*, p. 242).

⁶ « [...] celle de Scarlett O'Hara traînant dans l'escalier le soldat yankee qu'elle vient de tuer – courant dans les rues d'Atlanta à la recherche d'un médecin pour Mélanie qui va accoucher » (*ibid.*, p. 14).

⁷ Voir Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, coll. « Conférences, essais et leçons du Collège de France », 1989, p. 65.

⁸ Annie Ernaux, *Les Années*, *op. cit.*, p. 129.

narratif et métaréflexif. Elle est décrite comme un continuels battement d'images, apparaissant et disparaissant, qui rappelle implicitement le modèle cinématographique – à travers les schèmes de l'empreinte, du flux et du montage :

La forme de son livre ne peut donc surgir que d'une immersion dans les images de sa mémoire pour détailler les signes spécifiques d'une époque, l'année, plus ou moins certaine, dans laquelle elles se situent – les raccorder de proche en proche à d'autres [...]. Ce que le monde a imprimé en elle et ses contemporains, elle s'en servira pour reconstituer un temps commun, celui qui a glissé d'il y a si longtemps à aujourd'hui [...].¹

On pense ici à ces remarques que fait Jean Starobinski au sujet du regard mélancolique : « L'œil du mélancolique fixe l'insubstantiel et le périssable : sa propre image réfléchie. [...] Chacun des actes de pensée, plus ou moins explicitement lié à une perte, marque un écart dans le temps, vise un lieu antérieur. »² La mémoire du sujet est une mémoire du visible, que le récit met en forme. Mais ce visible porte le sceau d'un deuil non accompli, que vient emblématiser le cinéma, qu'il soit convoqué comme référence ou comme schème : une suite d'images qui passent et que l'on essaie de retenir en dépit de leur caractère impalpable et fuyant. C'est donc souvent une douleur sourde et diffuse que le sujet littéraire perçoit face au film et dont il fait part dans le récit de son expérience spectatorielle. Parmi les souvenirs cinématographiques marquants des *Années*, le film de Carlos Saura *Cría Cuervos* (1976) emblématise ce rapport mélancolique à l'écoulement temporel, en tant que figuration iconique de cet « insubstantiel » et de ce « périssable » dont parle Jean Starobinski, figuration elle-même prise dans le périssable de la mémoire :

Pendant cet été 80, le temps de sa jeunesse lui apparaît comme un espace illimité, plein de lumière, dont elle occupe tous les points et qu'elle englobe de son regard actuel sans rien distinguer de précis. Que ce monde soit derrière elle la stupéfie. Pour la première fois cette année elle a saisi le sens terrible de la phrase *je n'ai qu'une vie*. Peut-être s'anticipe-t-elle dans la vieille femme de *Cría Cuervos* – le film qui l'a bouleversée un autre été, déjà si loin, celui de « la sécheresse », irréel de chaleur [...].³

L'extrait évoque le sentiment prégnant du passage du temps (« derrière elle », « un autre été, déjà si loin ») chez la narratrice, qu'elle associe au film de Saura par identification. L'œuvre est porteuse de mélancolie sur un double plan : d'une part le film propose une figuration du vieillissement et de la fuite des années, d'autre part le moment de sa vision est lui-même marqué comme révolu. On pourrait d'ailleurs se demander si l'identification cinématographique ne participe pas, parfois, d'une logique mélancolique. En effet, la narratrice ajoute, juste après cette référence, les propos suivants : « Les films qu'elle veut voir, qu'elle a vus récemment, forment en elles des lignes de fiction dans

¹ *Ibid.*, p. 239.

² Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir*, op. cit., p. 50 et p. 56.

³ Annie Ernaux, *Les Années*, op. cit., p. 142.

lesquels elle cherche sa propre vie, *Wanda, Une histoire simple*. Elle leur demande de lui dessiner un avenir. »¹ On reconnaît l'allusion à la célèbre formule lacanienne (le « moi » situé « dans une ligne de fiction »²) qui vient appuyer le processus de projection-identification de la narratrice dans des figures filmiques. Ce processus répond au sentiment de manque qui se loge au cœur de l'identité de la narratrice. Or le recours à des figures de l'altérité est l'un des gestes fréquents du mélancolique, puisque son moi affronte des béances profondes. Laurent Demanze a insisté à plusieurs reprises sur ce point, parlant de « la recherche d'une figuration de soi » dans laquelle s'engage le sujet en proie à cet état ; ce dernier, « céd[ant] à la passion de l'identification », « transforme l'aliénation qui le prive de toutes les qualités en une projection hors de soi : il fait de son néant intime la capacité à se faire autre. »³ Miné par le vide⁴, le sujet mélancolique de la littérature contemporaine accueille en lui les divers spectres qui le hantent, parmi lesquels les spectres collectifs, mais intimement ressaisis, du cinéma.

3. Le regard d'Orphée

Jean Starobinski prévenait que le sujet mélancolique, tout à son obsession mnésique, « vis[ait] un lieu antérieur ». Il se trouve que cette expression nous renvoie, par association, au célèbre et décisif geste d'Orphée aux Enfers. Venu retrouver son amante Eurydice mortellement piquée par un serpent, le poète de Thrace parvient à fléchir Hadès. Il obtient le droit de ramener Eurydice parmi les vivants, mais pour cela ne doit absolument pas la regarder alors qu'ils quittent, l'un à la suite de l'autre, le royaume des morts. Néanmoins, pendant cette remontée, il ne peut s'empêcher de se retourner et de lui jeter un regard – regard qui est le dernier puisqu'Eurydice disparaît aussitôt dans les ténèbres. Le poète est alors condamné à un deuil sans fin, chantant sa tristesse jusqu'à en émouvoir animaux, plantes et pierres. Plus que Lazare auquel on l'associe parfois, Orphée est l'une des grandes figures mélancoliques par excellence : celui qui éprouve éternellement la perte

¹ *Ibid.*, p. 142.

² Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 94.

³ Laurent Demanze, *Encres orphelines*, *op. cit.*, p. 268-269.

⁴ « La mélancolie, on le sait, a partie liée au vertige du vide et de la lacune. Mais la mélancolie est également la conscience lucide d'une insuffisance intime, d'une indignité du sujet. Plutôt que de prendre la parole en son nom, le sujet mélancolique délègue sa parole à d'autres, plus à même de témoigner avec justesse ou de dire adéquatement la perte et le deuil. » (Laurent Demanze, « Roland Barthes : une écriture orpheline », in Aline Mura-Brunel (dir.), *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*, Amsterdam-New York, Rodopi, *CRIN*, n° 50, 2008, p. 131).

alors qu'il pouvait ressentir la présence. Le regard d'Orphée se tient dans une irréductible ambivalence : il donne à voir tout en faisant disparaître, prend fugacement avant d'être dépossédé. C'est ainsi que, de même que l'on a pu parler de littérature lazaréenne à la suite de Jean Cayrol, dans les années 1950-1960, l'hypothèse d'une littérature « orphéenne » formulée par Maurice Blanchot¹ semble tout autant rencontrer des échos jusqu'à aujourd'hui. Jean-François Hamel éclaire par exemple *Les Géorgiques* de Claude Simon à la lumière – noire – du poète légendaire², allant jusqu'à dégager de ce roman une « leçon » et une « poétique d'Orphée », consistant dans une éthique de la rétrospection mémorielle soucieuse de laisser au passé ses apories.

Si, pour notre part, nous convoquons le personnage mythologique, c'est parce qu'il apparaît à plusieurs reprises dans la littérature contemporaine, notamment dans des passages qui ont trait à l'image reproductible en général et au cinéma en particulier. L'alliance est suffisamment récurrente pour devoir être relevée et interrogée. Si un pont est tracé entre Orphée et le paradigme photographique, c'est parce que, dans son dispositif, ce dernier rejoue un désir impérieux de voir, confronté simultanément à la perte. Philippe Dubois opère explicitement le rapprochement au sujet de la photographie :

Le temps passe. Ce que vous avez photographié a disparu, irrémédiablement. D'ailleurs, à parler en termes temporels stricts, *c'est dans l'instant même où la photographie est prise que l'objet disparaît*. La photographie rejoint ici *le mythe d'Orphée*. [...] Ainsi, toute photo, dès qu'elle se prend, renvoie à jamais son objet au royaume des Ténèbres. *Mort pour avoir été vu*. [...] Vous manquerez toujours le rendez-vous. Il ne vous reste plus que la photo, fragile, incertaine, presque étrangère. C'est la photo qui littéralement deviendra votre souvenir, tiendra lieu d'absence.³

Rappelons qu'Orphée et Eurydice sont aussi convoqués dans l'essai poétique de Gérard Macé, *La Mémoire aime chasser dans le noir*, qui a trait, entre autres, à la photographie et aux images surgies de notre mémoire⁴. De notre point de vue, ce processus orphéen s'intensifie dans le cas précis du cinéma, dans la mesure où l'image est elle-même prise dans un flux continu, au cours duquel chaque apparition est vouée nécessairement à disparaître. On comprend que ce battement ait été perçu comme profondément mélancolique, puisqu'il est à la fois proposition et refus. Au cours d'un travail comparatif

¹ Maurice Blanchot convoque la figure d'Orphée au cours d'une réflexion sur l'inspiration. Le regard d'Orphée lui paraît symptomatique du geste même d'écrire, geste qui ne peut que détruire et constater l'invisible dans le désir du visible : « Écrire commence avec le regard d'Orphée [...] » (« Le regard d'Orphée », in *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988, [1955], p. 232).

² Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, op. cit., p. 203-210.

³ Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, op. cit., p. 89.

⁴ Gérard Macé écrit par exemple : « Donner un nom de femme à l'image de rêve, qui s'évanouit à l'instant même où l'on se retourne pour la voir : c'est ce qu'on fait les Grecs en inventant Eurydice... » (*La Mémoire aime chasser dans le noir*, op. cit., p. 57 ; voir également le texte intitulé « Orphée se retourne », *ibid.*, p. 107-108).

entre *Le Boîtier de mélancolie* de Denis Roche et les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, Philippe Forest analyse longuement la nature orphéenne du cinéma :

Un mythe vient encore exprimer toute la part amoureuse de cette expérience mélancolique de perte et de retrouvailles à laquelle invite l'image, le mythe d'Orphée et d'Eurydice qu'illustrent, dans *Histoire(s) du cinéma*, le film de Jean Cocteau mais encore et plus étrangement *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, *Vertigo* d'Hitchcock ou même *La Prisonnière du désert* de John Ford, récits au fond comparables d'hommes en quête d'une femme morte et entreprenant de ramener celle-ci du côté des vivants. Car l'essentiel tient bien au retournement optimiste que Godard fait subir à la légende antique écrivant : « Seul le cinéma autorise Orphée de se retourner sans faire mourir Eurydice » comme si le septième art disposait seul de ce privilège incompréhensible qui manque à tous les autres, de sauver l'objet aimé dans le temps tout en le perdant dans son devenir d'image.¹

Nous nuancerions le caractère « optimiste » du retournement du mythe, proclamé par Godard et repris par Forest : si l'objet est sauvegardé, c'est bien seulement sous forme d'image ; il est donc définitivement perdu en tant que réalité concrète. Il n'en demeure pas moins que la figure d'Orphée apparaît comme un relais éclairant et signifiant entre le dispositif cinématographique et des récits littéraires contemporains traversés par des deuils inachevés et par l'obsession de la sauvegarde mémorielle de ce qui fut. Nous devons ici revenir sur une phrase de Didier Blonde citée auparavant, tirée des *Fantômes du muet* ; le temps est venu de la reproduire entièrement :

Chaque fois que je vois ces films, je pars à la recherche de disparus, et c'est un monde de revenants que je découvre, baigné dans la mélancolie du noir et blanc, avant qu'un irrépressible regard jeté en arrière ne le plonge à nouveau dans la nuit. Ces hommes et ces femmes démodés mais jeunes, insoucians, tellement vivants, je sais qu'ils vont mourir et ils me font anticiper ma propre défaite. Les muets me permettent de me livrer à une pratique divinatoire, celle de faire parler les morts.²

L'allusion à Orphée est discrète mais centrale ; elle vient définir la mélancolie de l'écrivain. Le regard du narrateur-spectateur est ainsi défini par un paradoxe : spatialement dirigé vers l'écran situé en face de lui, ce regard est symboliquement, malgré tout, un regard rétrospectif qui porte en lui la conscience du passage du temps et de la mort des êtres. Orphée revient naturellement sous la plume de Blonde à l'excipit d'*Un amour sans paroles*, longue enquête amoureuse autour des traces laissées par l'actrice Suzanne Grandais. L'écrivain arrive à réunir de nombreux éléments sur cette femme, star éphémère aujourd'hui oubliée, dont l'image le fascine. Mais, en dépit des renseignements collectés, Suzanne Grandais demeure évidemment inaccessible et porteuse d'un mystère irréductible ; elle prend alors les traits d'Eurydice et l'écrivain ceux d'Orphée :

¹ Philippe Forest, « Mélancolies de l'histoire », in Luigi Magno et Jean-Marie Gleize (dir.), *Denis Roche : l'un écrit, l'autre photographie*, Lyon, ENS éditions, 2007, p. 106-107.

² Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, op. cit., p. 14.

L'actrice éveille le désir – muette, elle le frappe d'interdit. Kaléidoscope de la mémoire, miroirs trompeurs dans lesquels tout s'inverse, lambeaux de rêves, faux jour. C'est un jeu de colin-maillard où je m'égare, j'avance à tâtons, je me retourne sur une ombre qui s'échappe. [...] Une femme est là, sur l'écran, qui me sourit et que je n'entends pas.¹

Dans un rapport qui n'est plus amoureux mais contestataire vis-à-vis du cinéma, on lit dans *Ni toi ni moi* de Camille Laurens une attaque violente contre le personnage d'Orphée, qu'elle accuse de tuer sciemment Eurydice, de refuser la vie et l'amour au nom de l'attrance pour la mort et de l'orgueil du poète. Or la narratrice, qui entretient une correspondance avec un cinéaste en vue de l'écriture d'un scénario, lui reproche d'être à sa manière, *en tant que cinéaste*, un nouvel Orphée : « Vous êtes comme Orphée, c'est peut-être pour ça... Vous n'aimez les femmes qu'absentes. De toute manière, que peut-on espérer d'autre d'un cinéaste ? Vous aimez les femmes-images, les icônes, les stars. Combien en sont mortes, de n'être vivantes que sur papier glacé ou pellicule argentique ? »² Située dans un passage particulièrement virulent, la charge comporte sa part de mauvaise foi et d'exagération, par sa postulation d'une incompatibilité radicale entre l'art et la vie. Elle nous retient malgré tout par l'association qu'elle établit entre l'image cinématographique et la nécessaire absence de ce qu'elle montre. Dans ce complexe récit métaréflexif où elle narre une fin d'amour, Camille Laurens assimile le film au chant d'Orphée, dans la mesure où l'un comme l'autre ne naissent qu'à partir de la disparition de la vie. La narratrice l'avait précisé dès les premières pages du texte : « Le cinéma, c'est mort aussi, et d'entrée de jeu : un écran de suaire, un linceul où ne se lisent que les traces du corps disparu. »³

Ce n'est semble-t-il pas un hasard si plusieurs textes récents associent le motif de la femme morte ou disparue et la référence cinématographique. On pense aux nouvelles du recueil *Toute ressemblance...* de Benjamin Jordane, *alias* Jean-Benoît Puech, qui tournent toutes autour du même schéma : un homme se sent responsable de la disparition de la femme qu'il aimait, morte violemment dans un accident de voiture, et qu'il croit sans cesse revoir, tel un fantôme. *Vertigo* d'Alfred Hitchcock est logiquement convoqué dans ces textes⁴ qui font explicitement référence à Orphée par ailleurs¹. Des caractéristiques du film,

¹ Didier Blonde, *Un amour sans paroles*, *op. cit.*, p. 152-153.

² Camille Laurens, *Ni toi ni moi*, *op. cit.*, p. 174. L'extrait est précédé par un long passage intitulé « L'anti-Orphée », dans lequel la narratrice explique son antipathie violente pour le mythe (*ibid.*, p. 165-170).

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ Benjamin Jordane, *Toute ressemblance...*, *op. cit.*, p. 132. Précisons que le film d'Hitchcock n'est pas cité directement dans les nouvelles, mais dans l'appareil de notes qui accompagne ce recueil, signé par l'universitaire Stefan Prager. Mais l'on sait que ce dernier, comme Benjamin Jordane, sont des doubles de Jean-Benoît Puech. Ajoutons que le paratexte est éloquent, puisque la couverture du livre représente un photogramme du film, tiré du plan célèbre en plongée sur les escaliers du clocher que descend James Stewart.

telles que la nouvelle femme que l'on déguise comme la femme morte pour la faire revivre ou la nécrophilie sous-jacente du héros, sont discrètement déclinées dans les textes². Gloire Abgrall, l'insaisissable héroïne des *Grandes blondes* de Jean Echenoz, est une sorte d'Eurydice dont les multiples poursuivants masculins veulent s'emparer. Toujours fuyante, elle n'est pour eux qu'un ensemble d'images photographiques et filmiques. L'un des modèles sous-jacents du roman est, à nouveau, *Vertigo* d'Hitchcock, cité à plusieurs reprises³, film orphéen par excellence comme le disait Jean-Luc Godard. Du même écrivain, nous devons surtout citer *Au piano*, roman fortement traversé par le cinéma comme nous l'avons déjà constaté, qui offre à sa manière une relecture inversée du mythe. Le protagoniste Max est tombé amoureux, dans ses jeunes années de conservatoire, d'une violoncelliste nommée Rose ; mais il l'a perdue de vue et ne cesse depuis de vivre avec son souvenir. Comme dans le mythe, la femme n'a qu'un « statut de silhouette creuse, quasiment de fantôme »⁴. À la fin du roman, alors qu'il est un spectre revenu parmi les vivants, Max rencontre Rose au magasin du Printemps, après avoir entendu son nom appelé au micro. Dans cette version prosaïque et dégradée du mythe, Max effectue sa moderne catabase vers son amour de jeunesse en « descendant » au rez-de-chaussée du magasin par l'escalator⁵ ! Mais celle-ci lui est brutalement soufflée à jamais par Béliard. Si, cette fois, on ne sait exactement où repart Rose-Eurydice et si Max-Orphée reste dans cet enfer qu'est le monde réel⁶, le mouvement de dépossession de la femme aimée demeure le même. Il est d'ailleurs décrit sous l'angle du visuel : « [...] Max écrasé voit Rose et Béliard se diriger vers les portes vitrées, les pousser, quitter son champ visuel avant que, par automatisme, il se mette à son tour en mouvement. [...] lui s'arrête là, ne les suit que des yeux sans penser à les rejoindre, [...] les voit reprendre leur marche, s'amenuiser dans la perspective du boulevard avant de prendre à droite et disparaître dans la rue de Rome. »⁷ Tout en restant prudent, nous nous demandons même si cette dernière phrase ne renvoie

¹ *Ibid.*, p. 59.

² « Elle doit porter des vêtements semblables à ceux de Claudia et jouer le rôle qu'il lui assigne dans de rudimentaires reconstitutions. » (*Ibid.*, p. 28).

³ « On possédait plusieurs photogrammes de la scène du clocher dans *Vertigo* [...] » (*Ibid.*, p. 96).

⁴ Nous renvoyons ici à l'article d'Isabelle Dangy, « Orphée *Au piano* : rien n'égale sa douleur », in *Jean Echenoz : "une tentative modeste de description du monde"*, *op. cit.*, p. 86.

⁵ Jean Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 219.

⁶ Sur ce point, la fin du roman est des plus ambiguës. Béliard tient le propos suivant : « C'est comme ça, voyez-vous, la section urbaine. Ça consiste en ça. C'est ce que vous autres appelez l'enfer, en quelque sorte. Alors nous sommes bien d'accord ? enchaîna-t-il en se retournant vers Rose, je vous ramène au Parc ? » (*Ibid.*, p. 222). Le lecteur peut subodorer que ce « parc » est celui qui entourait la clinique-purgatoire où a séjourné Max après sa mort (voir Isabelle Dangy, « Orphée *au piano*, *art. cit.*, p. 86).

⁷ Jean Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 222-223.

pas à une logique cinématographique, à savoir le traditionnel plan de fin de film qui voit les personnages s'éloigner et rapetisser dans le cadre, jusqu'à disparaître¹.

Quittant l'œuvre échenozienne, nous observons le même lien entre quête mélancolique d'une femme à jamais perdue et cinéma dans *La Tentation des armes à feu* de Patrick Deville. Dans le dernier chapitre du récit, le narrateur revoit une dernière fois, dans un bar, celle qu'il appelle « la Grande Infante », la femme qu'il a aimée par le passé et qui continue à hanter sa mémoire. Ce chapitre conclusif tresse les différents motifs obsessionnels auparavant déclinés, dont les deux images entêtantes de *Topaz* d'Hitchcock – la main hésitant à prendre un revolver, la femme brune étendue morte sur le sol. Cette ultime rencontre est décrite à travers le modèle cinématographique, comme s'il s'agissait davantage, d'ores-et-déjà, d'une image avec sa part d'absence plus que d'un réel rendez-vous :

Je t'ai vue entrer au Papagayo comme superposée à la pellicule, selon ce procédé de la transparence qu'utilisait souvent le Grand Manipulateur, comme s'il avait envoyé ici une équipe de tournage prendre des images du Papagayo avant que nous ne rejouions la scène en studio devant un écran.²

Or cette rencontre advient trop tardivement et se place sous le signe de la perte et de la mélancolie :

Et maintenant tu n'étais plus à des milliers de kilomètres mais à quelques centimètres. Mais c'est comme avec les morts, ce regret qu'on a toujours de n'avoir pas abordé les sujets qu'il aurait fallu, d'avoir au lieu de ça gaspillé ce temps précieux à raconter des âneries, et puis s'ils revenaient, si Eurydice, par miracle, souriait de toutes ses dents au-dessus de son Martini rouge, on sait bien qu'on parlerait de la pluie et du beau temps.³

La Grande Infante du film d'Hitchcock, interprétée par Juanita de Cordoba, et celle qu'est, à sa façon, la femme brune revue une dernière fois, se superposent à la figure mythique d'Eurydice, faisant implicitement du narrateur un nouvel Orphée condamné à les perdre. L'image cinématographique intervient à nouveau dans la reprise du mythe, dans la mesure où elle constitue une présence/absence mélancolique. N'étant qu'une illusion de réel, elle fait de la scène une représentation trompeuse qui ne possède pas la réalité de l'objet : la femme aimée est inaccessible, telle une image flottante impossible à saisir. Lorsqu'elle souligne, aux côtés d'autres mythes, le rôle important de celui d'Orphée dans les phénomènes d'intersémiotité picturale, Liliane Louvel écrit que le poète de Thrace « est puni pour avoir voulu voir la chose, ce vers quoi tend la représentation sans jamais

¹ On se souvient qu'Echenoz clôturait *Le Méridien de Greenwich* sur le même principe, à ceci près que c'était cette fois la « caméra/focalisation » qui reculait par rapport à la scène décrite.

² Patrick Deville, *La Tentation des armes à feu*, op. cit., p. 136.

³ *Ibid.*, p. 137.

l'atteindre. [...] C'est parce qu'il veut regarder la réalité de la femme au lieu de son idée (la représentation) qu'il la perd. »¹ Dans les textes d'Echenoz et de Deville, on cherche à voir à tout prix ce qui ne peut plus se voir directement² – femmes mortes ou oubliées, figures idéalisées par le souvenir – et ce qui ne se livre plus qu'à travers une image. Sans doute le mythe d'Orphée peut-il apparaître comme le paradigme de nombreux récits contemporains de « restauration », selon le terme de Philippe Ortel, puisque les narrateurs et personnages sont en quête de multiples Eurydice qui se soustraient à leur regard³. Par sa nature particulière, entre ranimation et disparition, par son ambivalence entre passé et mise en présence, le cinéma est souvent associé à ce retour du mythe. L'expérience spectatorielle cinématographique, en tant que confrontation avec une « mémoire spectrale » et « magnifique mouvement d'endeuillement »⁴, emblématise cette mélancolie orphéenne que notre contemporanéité semble reprendre et répéter.

4. Mélancolie et cinéphilie

Nous avons souligné l'importance de la posture cinéphilique chez de nombreux écrivains contemporains, posture qui innerve référentiellement leurs textes. Il est ainsi fréquent que le narrateur et/ou le personnage littéraire se caractérisent par leur amour et leur savoir du cinéma, qui sont alors réinvestis dans la narration sous des modalités diverses. Si nous convoquons à nouveau la cinéphilie, c'est parce que cette pratique – comme la plupart des pratiques de collections, de classements et de listes –, entretient un rapport étroit avec l'état mélancolique. Il arrive que le sujet mélancolique suive une logique d'accumulation, se construise un monde fait de références multiples pour tenter de compenser les lacunes et les béances de son être. Or le cinéophile est celui qui dévore avec avidité les films et le savoir filmique qui se présentent à lui ; il développe et nourrit perpétuellement une mémoire du septième art. Le critique Serge Daney est l'un de ceux qui ont établi un parallélisme entre état mélancolique et passion cinéphilique :

¹ Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, *op. cit.*, p. 48.

² Orphée est celui qui veut « regarder dans la nuit ce que dissimule la nuit [...] ». (Maurice Blanchot, « Le regard d'Orphée », *op. cit.*, p. 227).

³ « [...] captant l'événement lors de sa manifestation originelle tout en risquant de détruire tout sentiment d'origine, l'acte photographique devient l'allégorie vivante du travail de restauration en général. » (Philippe Ortel, « La mémoire en noir et blanc », *art. cit.*, p. 133). Bien que s'appuyant sur la photographie, le propos vaut tout autant pour le cinéma.

⁴ « Le cinéma et ses fantômes », entretien avec Jacques Derrida, *entr. cit.*, p. 62.

Arriver *in extremis*, presque trop tard, en faisant mine de croire que le festin a encore lieu, c'est sans doute l'essence de ce qu'on appelle la cinéphilie. Le cinéphile, ce n'est pas celui qui a la *nostalgie* d'un âge d'or, qu'il a connu ou pas, et dont il pense que rien ne l'a égalé depuis. Le cinéphile, c'est celui qui, même face à un film qui vient de sortir, un film au présent, sent déjà passer l'aile du « cela aura été ».¹

Le cinéphile est celui qui perçoit à quel point le présent du déroulement filmique porte intrinsèquement son poids de passé : le passé de ce qui a été filmé et qui n'est plus comme celui du spectateur lui-même. Dans les textes de Serge Daney, « le cinéphile est celui qui sait, par avance, que le retard est originel, que le cinéma doit être éprouvé dès le début sur le versant de la perte. Le programme de sa mort se trouvait déjà au cœur même de sa vocation. Le présent est d'emblée un effet de revenance. »² C'est donc une ambivalence qui préside à la posture cinéphilique : d'un côté, le cinéphile a une conscience aiguë du passage du temps, il est sensible à la disparition de toute chose et aux phénomènes spectraux qui peuvent en résulter ; d'un autre, sa pratique apparaît comme une lutte et une compensation permanentes face à ce mouvement même. Profondément mélancolique, il ne cherche qu'à contrer cette mélancolie : sa boulimie de savoir et de vision comme sa volonté de ne rien oublier en témoignent. C'est pourquoi nous pourrions lire la question de la cinéphilie *dans* la littérature contemporaine comme l'une des expressions possibles de la tonalité mélancolique de cette dernière. Nous relèverons deux types d'action, décrits dans les textes, qui nous semblent symptomatiques d'une telle tonalité : la liste et la vision répétée.

Listes et classements

La pratique de la liste, du classement ou de l'énumération dénote une volonté de recension et de sauvegarde, cherchant à résister à l'oubli qui menace sans cesse. Elle est très répandue dans le cercle cinéphilique : dans les revues spécialisées, y compris les plus pointues, on ne compte plus les « listes des meilleurs films de l'année », voire les classements des « cent plus grands films de l'histoire du cinéma ». Le critique Louis Skorecki se souvient de cette frénésie classificatoire dans les grandes années de la cinéphilie française : « C'était l'époque des découvertes, des classements, des listes, des notes : une histoire sauvage du cinéma, qui se faisait anarchiquement ou méthodiquement, à la petite semaine. »³ Le cinéphile est celui qui tient le registre de ce qu'il a vu, qui note

¹ Serge Daney, *Persévérance*, *op. cit.*, p. 88-89.

² Éric Bullot, « L'impératif du présent », in « Cinéphilosophie », *Critique*, n° 692-693, janvier-février 2005, p. 73.

³ Louis Skorecki, *Raoul Walsh et moi*, *op. cit.*, p. 65.

scrupuleusement les œuvres visionnées pour se les rappeler et pouvoir les convoquer à nouveau s'il en a le besoin, qui établit – plus ou moins arbitrairement – des hiérarchies, des podiums, au cours d'interminables réflexions ou discussions. Les listes et les classements ont une dimension indéniablement ludique et joueuse ; mais l'on aurait tort de les limiter à cet aspect. Ils ressortissent tout autant d'un sentiment profond de manque et d'urgence, ainsi que le précise Louis Skorecki :

La liste est sans fin et aide peut-être à comprendre ce goût des listes, justement : un petit jeu où le savoir et l'érudition montrent leur nez, bien sûr, mais aussi un moyen sûr de fixer – sur le papier ou ailleurs – un peu de cette fabuleuse mémoire qui résiste au temps et aux modes, un moyen de *ne pas oublier* : confronter ces images – qui le plus souvent n'existent que dans et par le souvenir – avec celles que nous voyons aujourd'hui, et *surtout* : ne pas s'en laisser conter ; refuser la nostalgie (qui déforme bien) autant que le goût du jour [...]. Et que le fétichisme de la liste n'empêche jamais le retour du vif : la robe jaune d'Ann Sheridan qui éclabousse l'écran dans *Appointment in Honduras* (Tourneur), le sang rouge qui gicle aux lèvres giflées de Louis Jourdan dans *Anne of the Indies* (Tourneur, encore) ou l'enfant emporté en un éclair par une balle perdue qui l'arrache littéralement du cadre dans *Wichita* (Tourneur, toujours).¹

Les listes se veulent des moyens de lutte contre l'oubli, qui opposent le « vif » de la mémoire à la finitude irréversible et permanente des choses. Impossible ici de ne pas convoquer à nouveau l'œuvre décisive de Georges Perec, qui a érigé le principe des classements au rang de démarche poétique à part entière. Éminent cinéphile, comme nous l'avons déjà noté, il n'a pas manqué d'inclure le cinéma dans ses listes, qu'il s'agisse du « Dictionnaire des cinéastes » dans *Vœux*², de la liste préparatoire nommée « 10 films » retrouvée par Danielle Constantin dans les brouillons de *La Vie mode d'emploi*³, ou encore, bien sûr, de la présence massive du septième art au sein de l'énumération des « Je me souviens ». Or la critique perecquienne a souvent montré que cette obsession classificatoire est à relier aux problématiques de l'oubli et de la disparition, comme le rappelle Claude Burgelin :

Quelle peut être la littérature d'une époque qui souffre comme celle-ci d'un trop-plein de mémoire (tant d'archives, de musées, de bibliothèques...) et d'amnésie (tant de liens si vite, si tôt rompus même avec les *images* et les mots du passé le plus immédiat ; « Je me

¹ *Ibid.*, p. 69.

² Georges Perec, *Vœux*, *op. cit.*, p. 129-147. Nous ajouterons le court texte intitulé « J'aime, je n'aime pas », publié dans la revue *L'Arc*, n° 76, 1979, repris chez Inculte en 2005, et la liste des « Films vus par Georges Perec pendant la composition des *Choses* (août 1963-mars 1965) », *art. cit.*, p. 43-58, comprenant plus de deux cents titres.

³ Danielle Constantin, « "10 films" ou l'excédent du tableau général des listes », dans Cécile de Bary (dir.), *Cahiers Perec*, n° 9, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006, p. 85-92. Perec a également établi sa liste des films les plus marquants des années 1970 : « Le palmarès des seventies », enquête de Sylvie Milhaud, *Les Nouvelles littéraires*, n° 2717, 20 décembre 1979-3 janvier 1980, repris in *Entretiens et conférences ; Volume II (1979-1982)*, *op. cit.*, p. 109-110.

souviens »... de si peu : quelques slogans, quelques ritournelles, écumes verbales, poussières d'images) ?¹

Les nombreuses énumérations de titres de films ou de noms d'acteurs et d'actrices, que l'on relève dans la littérature des trente dernières années, participent de la même logique. La liste chronologique des films de Jean-Luc Godard dans *L'Amérique commence en Pologne* de Leslie Kaplan, les centaines de références cinématographiques égrenées au fil des *Légendes* de Martin Winckler, mais également les titres avancés tout au long des *Années* d'Annie Ernaux, voire les listes d'actrices blondes proposées par Donatienne et Salvador dans le roman d'Echenoz, peuvent être lus comme des repères qui permettent de conserver et de rappeler des images du passé² : les images des films eux-mêmes comme celles, collectives, historiques ou personnelles, qu'ils charrient avec eux. La référence filmique, lorsqu'elle est ainsi mise en série, libère sa charge mélancolique. *Hitchcock, par exemple*, la courte nouvelle de Tanguy Viel, inspirée de l'expérience personnelle de son auteur – la liste des films qu'il a dû établir pour le numéro anniversaire des cinquante ans de *Positif* –, représente sans doute l'exemple le plus évident de cette mélancolie de la liste cinéophile. À première vue, *Hitchcock, par exemple* se donne comme un texte très amusant et virtuose, entretenant une connivence avec le lecteur amateur de cinéma. Mais, au-delà de l'humour constant, nous remarquons que le récit est presque entièrement constitué par les hésitations, bifurcations et remords du narrateur autodiégétique, qui font apparaître les contradictions de la mélancolie du cinéophile. Friande de listes et de classements, qui permettent au sujet de se souvenir, celle-ci souffre également de devoir sélectionner, et donc de reléguer dans le silence ce qui n'a pas été élu. Le protagoniste de la nouvelle, dont les goûts cinématographiques sont des plus tranchés, est pourtant incapable de fixer une liste de dix titres : « Sauf, qu'à la fin, quand j'ai compté ma liste de mes dix films préférés, il y en avait vingt-trois. [...] Et encore, en ayant éliminé les films d'Hitchcock. Et encore, sans même y mettre un film d'Ingmar Bergman. Longtemps ensuite je me suis demandé pourquoi je n'avais pas mis un film d'Ingmar Bergman dans ma liste, ni *Monika* ni *Sonate d'automne* ni (ah oui, mon préféré) *Le Septième sceau*. »³ La liste, limitative, réclame des

¹ Claude Burgelin, « Perec ou comment écrire après ? », *Quai Voltaire*, n° 8, printemps 1993, p. 15. La problématique de la mélancolie chez Perec a été fréquemment étudiée. Nous soulignons.

² On se souvient de la métaphore filée des « vieux cartons de la mémoire » que le narrateur des *Grandes blondes* utilise pour décrire les émissions de Salvador : « Ils sont toujours là, ces cartons, tout au fond, bien que certains soient endommagés suite à une fuite au plafond de la mémoire. Les étiquettes collées dessus ne sont plus très lisibles. Les émissions de Salvador consistent à repeindre le plafond, rafraîchir la mémoire et rouvrir les cartons. » (*Op. cit.*, p. 30).

³ Tanguy Viel, *Hitchcock, par exemple*, *op. cit.*, p. 41-42.

choix qui lui apparaissent cornéliens ; en conséquence, le discours du narrateur peut s'entendre comme une suite d'épanorthoses :

Mais si c'était à refaire, c'est sûr que je ferais différemment, et je placerais Bergman à tous les étages. Pour Bergman aujourd'hui, je laisserais tomber Alfred Hitchcock, John Ford, Sam Peckinpah, Friedrich Murnau – est-ce que j'ai dit que *Le Dernier des hommes* avait sa place parmi les dix ? Avait sa place en cinquième position de cet impossible *top ten* ? Est-ce que je n'ai pas parlé de Murnau comme le plus grand réalisateur de tous les temps, plus grand que Bergman et Hitchcock réunis ? Le réalisateur de *L'Aurore* et de *Tabou* ? En fait, disons-le une bonne fois, de tous les cinéastes du monde, c'est évident, le plus grand, c'est Murnau.¹

Le monologue est palinodique, accumule les contradictions et les revirements, même si le narrateur prend soin de justifier ses changements d'avis permanents :

Eh bien, croyez bien, contre toute apparence, que je ne me contredis pas du tout. Croyez bien que je peux dire sans scrupules, après tout ce que j'ai dit sur Alfred Hitchcock, après tout ce que j'ai oublié de dire sur Ingmar Bergman, je peux quand même dire que Friedrich Murnau est le plus grand réalisateur de tous les temps. Et je pourrais vous dire dans cinq minutes que John Cassavetes est le plus grand réalisateur de tous les temps. Et que Francis Ford Coppola. Et que Kenji Mizoguchi. Et que Fritz Lang. Parce que je vais vous dire à quoi on reconnaît justement un grand réalisateur : on le reconnaît à ceci que, quand on y pense, au moment où on y pense, alors on est persuadé, pendant le temps précis où on y pense, qu'il est *le plus grand*. [...] C'est pourquoi je peux dire une fois pour toutes et pendant plusieurs secondes que, par exemple, le plus grand réalisateur de tous les temps s'appelle Roberto Rossellini. Ce qui, par ailleurs, est plutôt incontestable.²

Cette justification ne contredit pas les remarques précédentes. Elle fait partie d'une logique mélancolique qui ne se satisfait d'aucune forme d'achèvement. L'esprit du sujet mélancolique est en perpétuel mouvement, mais ce mouvement relève moins d'une quelconque avancée que d'un piétinement – un nom se substituant à un autre, dans une circularité potentiellement infinie. La liste réclame naturellement une fin, exigeance à laquelle le cinéophile – en tant que mélancolique – n'arrive pas à se résoudre totalement, puisque cela implique d'exclure ou d'oublier. La fin de la nouvelle poursuit et emblématise cette idée d'impossible clôture, à travers l'utilisation hyperbolique des parenthèses :

J'ai pensé qu'il fallait bien que j'envoie [ma liste] dans les délais et ne plus faire machine arrière, revoyant déjà sous mon crâne, non plus les dix films inscrits dans l'ordre sur ma feuille de papier mais les mille films (*Taxi driver*) non inscrits dans l'ordre (*Le Cuirassé Potemkine*) qui auraient dû y être (*La Nuit du chasseur*) alors que (*La Grande illusion*) c'était déjà (*Sunset Boulevard*) bien trop tard, la lettre pliée (*Rio Bravo*), bientôt cachetée (*Le Mépris*) [...] je suis descendu (*Apocalypse Now*, *Le Parrain 3*, *Rusty James*) jusqu'à la boîte aux lettres (*Fitzcarraldo*) la plus proche (*Los Olvidados*), une dernière fois hésité (*Au bord de la mer bleue*) et puis, bon, je l'ai glissée dans la fente (*Huit et demi*, *Indiscrétions*). Peut-être alors (*Que la bête meure*), quand même (*La Vie est belle*), j'ai repensé à *La Mort aux trousses*.³

¹ *Ibid.*, p. 44-45.

² *Ibid.*, p. 45-48.

³ *Ibid.*, p. 58-59.

De nouvelles références s'ajoutent, contredisant la liste précédemment établie. Les parenthèses n'ont pas leur fonction habituelle – à savoir préciser un élément secondaire par rapport au discours principal : elles matérialisent au contraire des émergences intempestives au sein de la pensée du narrateur, qui viennent démentir l'achèvement de son classement. Le retour final à la référence hitchcockienne de *La Mort aux trousses*, sur laquelle s'était ouverte la nouvelle, témoigne de la circularité infinie de l'esprit mélancolique. Ce dernier ne peut progresser ni fixer quoi que ce soit. Sous ses apparences de drôlerie et de connivence, *Hitchcock, par exemple* est donc une nouvelle variation sur la mélancolie, thème cher à Tanguy Viel¹, qui s'appuie sur la cinéphilie et le pouvoir évocateur de la référence filmique.

Visions répétées

Aux côtés des listes et des classements, une seconde pratique cinéphile se trouve exemplifiée dans la littérature contemporaine : il s'agit des visions répétées d'un même film ou d'une même œuvre. Dans son étude sur la mélancolie chez Baudelaire, Jean Starobinski rappelait « que le ressassement, pour le clinicien, est l'un des indices de l'état mélancolique, lequel peut s'appauvrir jusqu'au "monoïdéisme". »² Cela n'est guère surprenant dans la mesure où le ressassement est le signe d'une hantise de la finitude ; le retour du même cherche à conjurer la disparition et le passage du temps, de la même façon que la liste tentait de contrer l'oubli par l'inscription méthodique. Le narrateur de *La Tentation des armes à feu* de Patrick Deville se procure *Topaz* d'Hitchcock qu'il visionne à plusieurs reprises, en s'arrêtant plus particulièrement sur le plan, déjà cité, de la main hésitant à prendre le revolver. Il évoque « ces après-midi du printemps 2001 où visionner *Topaz* était devenu [s]on activité principale »³. L'idée fixe de ce protagoniste mélancolique – la tentation de la mort, à (se) donner comme à recevoir – est ici figurée par la focalisation sur cette image. La répétition de ce regard va naturellement s'incarner dans la fixation photogrammatique – qui annule le mouvement filmique en le figeant sur une seule image,

¹ Cette problématique revient sans cesse dans ses entretiens (voir, entre autres, « Vers une mélancolie des premiers romans ? », in Marie-Odile André et Johan Faerber (dir.), *Premiers romans 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 89-99). Il a par ailleurs consacré deux textes à cette question dans feu l'aventure éditoriale « Inventaire/Invention » : un monologue fictionnel, *Maladie* (2002), et un texte réflexif en plusieurs livraisons, *Mélancolies* (2005).

² Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir*, op. cit., p. 76.

³ Patrick Deville, *La Tentation des armes à feu*, op. cit., p. 100-101. On se souvient que Deville se réfère à *La Rose pourpre du Caire* de Woody Allen et s'identifie au personnage interprété par Mia Farrow, qui va revoir chaque après-midi le même film (*ibid.*, p. 108).

tout en exacerbant paradoxalement la fascination que provoque le plan¹. De son côté, Didier Blonde procède à de semblables visions répétées de films et de scènes du cinéma muet. *Les Vampires* de Feuillade et son mystérieux figurant l'ont conduit à un tel geste : « À chaque projection de la cinémathèque, j'ai interrogé cet homme [...]. Quand le film est sorti en cassettes, je me suis repassé des dizaines de fois les bandes, au ralenti, à l'affût d'un signe. »² Il en va de même pour *Le Cryptogramme rouge*, dans lequel Blonde repère au détour d'un plan la façade de l'immeuble où habitaient ses grands-parents et son père, alors tout jeune enfant : « Et rentré chez moi je repasse le film, une fois de plus, sur mon magnétoscope [...]. Peut-être qu'enfin les volets vont s'ouvrir et que va apparaître, derrière la barre d'appui de l'une de ces fenêtres, un petit garçon de trois ans [...]. »³ Se lit ici le désir fou du sujet mélancolique, qui ne parvient pas à dépasser la répétition de ses gestes et qui conserve l'espoir – pourtant impossible, à cause de l'intangibilité du film – d'une sortie de ce cercle infini. Ce sont les mêmes pratiques de ressassement que Blonde décrit dans *Un amour sans paroles*, qui ont pour objets les films interprétés par Suzanne Grandais. Il s'agit autant de celles du narrateur que de celles de Jean D., l'admirateur éperdu de l'actrice qui a laissé le récit écrit de sa passion :

[...] il parvient même à récupérer quelques mètres de pellicule d'une scène écartée au montage à cause d'un incident survenu pendant la prise de vue –Suzanne était importunée en pleine rue par un passant qui n'avait pas vu la caméra. [...] Il se la passera en boucle, chez lui, en cachette, des dizaines de fois, sur un appareil de projection acheté aux Puces jusqu'à ce qu'elle devienne inutilisable.⁴

De tous ses films, c'était *Le Chrysanthème rouge* que je préférais : je me le repassais inlassablement jusqu'à pouvoir lire tous les dialogues sur ses lèvres que prononçais à sa place.⁵

Je ne peux pas revoir, pour la dixième fois peut-être, *Erreur tragique* de Feuillade, sans éprouver une sorte de hantise.⁶

Les visions répétées cherchent à contrecarrer le défilement inexorable du film et le sentiment d'irréversibilité qu'il entraîne : « Le film ne durait qu'une quinzaine de minutes, il s'est terminé trop vite en me laissant ébloui et songeur. »⁷ De la même façon que dans *La Tentation des armes à feu*, les multiples visions finissent par se cristalliser dans le photogramme, qui devient une sorte de fétiche pour le sujet mélancolique. Dans *Les Fantômes du muet*, Didier Blonde raconte qu'il ne parvient pas à voir le court-métrage de

¹ Nous rappelons que Deville fait le choix d'insérer ce photogramme au cœur du récit (*ibid.*, p. 115).

² Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, *op. cit.*, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 46. Nous soulignons.

⁴ Didier Blonde, *Un amour sans paroles*, *op. cit.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁶ *Ibid.*, p. 91.

⁷ *Ibid.*, p. 16.

Perret, *Le Mystère des roches de Kador*, ce qui le contraint à se rabattre sur un photogramme du film qu'il possède : « [...] je revenais sans cesse à la seule image dont je disposais, la scène du photogramme qui, détachée de son contexte, me paraissait d'autant plus énigmatique. »¹ Dans *Un amour sans paroles*, l'écrivain retrouve les bandes d'actualité qui montrent le cortège funèbre de Suzanne Grandais : « J'ai fait tirer plusieurs photogrammes du cortège. Je les scrute à la loupe. »² Or Giorgio Agamben décrit la logique du fétiche dans les termes suivants :

Considéré sous cet angle, le fétiche nous confronte au paradoxe d'un objet insaisissable qui satisfait un besoin humain par son inaccessibilité même. En tant que présence, l'objet-fétiche est bien quelque chose de concret, voire de tangible ; mais en tant que présence d'une absence, il est en même temps immatériel et intangible, puisqu'il renvoie continuellement au-delà de lui-même vers un objet qui ne peut jamais être réellement possédé.³

Didier Blonde reconnaît lui-même, dans la quête obsessionnelle de Jean D., une dimension éminemment fétichiste :

Il fallait qu'elle meure pour qu'elle reste un fantôme. [Suzanne Grandais et Jean D.] ne pouvaient pas vieillir ensemble. Enfin, elle ne sera plus jamais qu'une image, ce qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être – des films, des photographies, des souvenirs. Ce qu'il aime, au fond, c'est une morte, immobile, dont il fait une éternelle jeune fille.⁴

Le fétichiste croit arrêter le cours des choses, d'où l'importance des images dans son économie propre. En fétichisant les images de l'actrice en sa possession – bouts de films, affiches, photogrammes, souvenirs –, Jean D. pense pouvoir en conserver la présence vivace. Mais ce geste est aussi un geste d'embaumement, voire un geste nécrophile, qui s'illusionne quant à la réalité de cette présence. L'objet du sujet mélancolique est « approprié et perdu simultanément »⁵. Son paradoxe tragique est qu'il doit mourir pour être sauvegardé. Le sujet mélancolique, confronté au manque et au vide, est donc celui qui tente de retenir ce dont le temps le dépouille : « Que restait-il de tout cela ? Les morts vont vite »⁶, écrit lapidairement le narrateur. L'obsession de la littérature contemporaine pour les traces, les empreintes et les archives, ainsi que la récurrence des narrations en forme de récolement mémoriel, s'incarnent chez Didier Blonde à travers ces images oubliées des premiers temps du cinéma.

¹ Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, *op. cit.*, p. 56.

² Didier Blonde, *Un amour sans paroles*, *op. cit.*, p. 102. Voir également p. 53.

³ Giorgio Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, p. 68.

⁴ Didier Blonde, *Un amour sans paroles*, *op. cit.*, p. 118. De son côté, l'écrivain ne s'exclut pas de cette logique fétichiste : alors qu'il retranscrit scrupuleusement une lettre manuscrite de l'actrice, Didier Blonde avoue que c'est « par une sorte de fétichisme auquel conduit inévitablement ce genre d'enquête » (*ibid.*, p. 139-140).

⁵ Giorgio Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, p. 49.

⁶ Didier Blonde, *Un amour sans paroles*, *op. cit.*, p. 19.

Enfin, nous ne pouvons pas évoquer le geste de la vision répétée sans nous référer à *Cinéma* de Tanguy Viel. Nous nous souvenons que ce texte se présente comme le monologue fou d'un narrateur monomane, littéralement obsédé par le film *Sleuth* de Mankiewicz. Son existence et sa parole ne font que tourner autour de cet objet unique. Cette fixation implique de sa part des visionnages multiples et permanents du film, dont le texte rend compte : « [...] des choses aussi importantes que ça, je ne les ai digérées qu'au bout de quinze fois, et certaines autres choses, au bout d'encore plus de fois à regarder le film dans tous les sens, en toutes situations [...] »¹, « [...] et comment me souvenir, la première fois que j'ai vu le film, non seulement les années qui ont passé, mais je dois dire, des dizaines, des centaines de fois depuis [...] »². Ce ne sont d'ailleurs pas seulement les visionnages qui sont répétés, mais également les pensées du protagoniste sur le film : « J'ai compris à force de penser la scène, à force qu'elle me revienne dans la tête, cette scène et toutes les autres [...]. »³ Comme le fera plus tard, sous des modalités bien moins extrêmes, le critique de *Hitchcock*, par exemple, le narrateur de *Cinéma* déploie une folle logorrhée, symptôme mélancolique d'une « hyper-activité du psychisme qui [...] s'épuise en une ronde de pensées condamnées à tourner à vide. »⁴ Il est une sorte de cinéophile déviant⁵, qui possède plusieurs des caractéristiques de cette figure (l'acharnement, la minutie – il a un carnet de notes où il relève systématiquement toutes ses idées et remarques sur le film), tout en la dévoyant par l'univocité de sa passion. Ne portant que sur un seul objet, sa cinéphilie le conduit jusqu'à l'absurde et à la folie : « [...] c'est celle-là, notée sur mon cahier lors de la quarante-quatrième vision du film, une révélation que j'ai notée là, la clé des clés, et c'est celle-là [...] »⁶. La vision en boucle de *Sleuth* apparaît comme son unique principe de vie, qu'il ne parvient pas à dépasser. Le narrateur « se trouve dans une logique de réitération permanente qui s'apparente à une recherche de l'absolu du film. »⁷ En ce sens, il représente une « forme désespérée de la cinéphilie »⁸, que nous comprenons volontiers comme une posture mélancolique radicale et hyperbolique, puisqu'il est

¹ Tanguy Viel, *Cinéma*, op. cit., p. 37.

² *Ibid.*, p. 49.

³ *Ibid.*, p. 44.

⁴ Marie-Claude Lambotte, *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, 1984, p. 37.

⁵ L'auteur précise que le roman est « plus un livre sur la cinéphilie que sur le cinéma », dans la mesure où il s'intéresse moins à l'art lui-même qu'à « la scène balbutiante et obsessionnelle du discours » sur le cinéma. (« Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier contemporain », entretien avec Roger-Michel Allemand, *Revue @nalyse*, 10 novembre 2008, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1217>).

⁶ Tanguy Viel, *Cinéma*, op. cit., p. 122.

⁷ Les propos sont de Tanguy Viel (cités par Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, op. cit., p. 196).

⁸ Paul Renard, « Quand le roman actuel fait son cinéma », in *Positif*, n° 506, avril 2003, p. 54.

irrémédiablement bloqué sur le même objet, à la recherche d'une sorte de clef définitive mais manquante, qu'il ne trouve jamais : « [...] ils disent que ce n'est pas formidable, simplement parce qu'ils ont vu le film une seule fois, ou deux fois, et c'est très insuffisant, bien que je croie, moi, qu'une seule fois suffise, une seule fois non pas pour tout comprendre, mais au moins pour sentir la nécessité intérieure de le revoir, et de le revoir encore, et voilà des gens qui passent à côté de cette nécessité-là [...]. »¹ Le paradoxe ultime de l'attitude du narrateur est atteint lorsque ce dernier explique les raisons qui le poussent à ne pas vouloir voir *Sleuth* au cinéma, mais seulement sur l'écran de sa télévision :

Et là, il faut dire, ça doit être autre chose de le voir au cinéma. [...] Si un jour il passait sur un grand écran, je n'irais certainement pas le voir, parce que ce serait trop dangereux pour mon avenir personnel, ce serait trop risqué, du fait qu'après je ne pourrai plus le regarder sur un magnétoscope. Ce serait trop jouer à quitte ou double : le voir une fois au moins dans des conditions parfaites, et être incapable après de le voir dans des conditions imparfaites [...].²

Tout entier pris dans sa logique de ressassement et de saturation répétitive, ce que permet la vision domestique sur une télévision, le narrateur craint d'interrompre ce mouvement itératif, vital pour lui, avec une vision dans les conditions exemplaires du cinéma. On voit, à nouveau, ce qui le sépare du cinéphile authentique, qui privilégiera toujours le rituel de la projection et de la salle obscure. Il n'en demeure pas moins que la parole et les gestes du narrateur de *Cinéma* révèlent une attitude profondément mélancolique. Bien que le mot n'apparaisse pas dans son monologue, le narrateur laisse échapper des réflexions qui tendent en ce sens. La fixation exclusive sur un objet impossible à circonscrire et à appréhender, symptôme d'un esprit en proie à un manque paralysant et à une « inaptitude à vivre »³, est affirmée à de nombreuses reprises, comme dans cette formule explicite : « [...] moi-même je n'ai pas de vie à côté du film, je suis un homme mort sans *Sleuth* [...]. »⁴ Le sentiment prégnant d'un vide existentiel qui empêche l'action, le libre mouvement de la pensée et la relation aux autres, est également souligné ; c'est ainsi que, dans l'hypothèse où il ne pourrait plus regarder à loisir le film, il tient les propos suivants : « Ce serait certainement une grande dépression qui me fouetterait à ce moment-là, un vide sans fond [...]. »⁵ Nous savons que, chez Tanguy Viel, le vide est

¹ Tanguy Viel, *Cinéma*, *op. cit.*, p. 53-54.

² *Ibid.*, p. 61-62.

³ Paul Renard, « Quand le roman fait son cinéma », *art. cit.*, p. 54.

⁴ Tanguy Viel, *Cinéma*, *op. cit.*, p. 96.

⁵ *Ibid.*, p. 62-63. Quelques pages plus loin, le narrateur confesse que « ça [le] perturbe au plus profond [...]. » (*Ibid.*, p. 79).

souvent l'une des expressions privilégiées de la mélancolie¹. L'expression générale de « grande dépression », employée par un narrateur qui ne sait nommer que maladroitement et sans conscience claire son propre mal, désignerait confusément l'emprise du soleil noir sur lui. En conséquence, l'état mélancolique mène parfois à une terrible alternative intellectuelle que Marie-Claude Lambotte résume en ces termes : « la mort psychologique contre une réalité délirante »². Or c'est bien cette double impasse qui menace le narrateur de *Cinéma* : d'une part une distorsion totale de la réalité, reconfigurée sous les auspices uniques d'un film et de son insensé commentaire permanent, d'autre part le vide mortifère qui pointe sans cesse derrière la fixation. Les dernières lignes du roman sont à ce titre sans appel :

[...] il y a des moments où on attend plus, beaucoup plus, cent fois plus devant Sleuth. [...] Je sais qu'un chat est un chat, et Sleuth Sleuth, et que fini c'est fini, quand c'est écrit au milieu de l'écran, en énorme, savoir qu'à partir de là il n'y a déjà plus rien à faire pour personne, pour les meilleurs comme pour les pires, plus rien à espérer, déjà le jugement clos et la faute sans retour, quand il y a écrit *The End* c'est trop tard, *The End* aussi dans la tête de chacun.³

Dans ce passage qui parodie le discours eschatologique, nous lisons surtout l'abdication finale du narrateur face à sa propre parole et face à sa pensée délirante, qui atteignent leurs limites. Le film ne livre pas, en définitive, le sens dont il est porteur, si tant est qu'il en ait un : face à une attente toujours plus importante, mais aussi toujours plus imprécise, *Sleuth* n'offre *in fine* aucune consolation, aucune réponse. La fin du film constitue la tragédie du sujet mélancolique, en lui fermant toute possibilité de prolonger sa logique propre. L'œuvre cinématographique s'était substituée à la réalité⁴ ; en s'achevant, elle met donc le sujet face à une forme de néant. Sans doute peut-on supposer qu'il ne lui restera plus, alors, qu'à revoir une nouvelle fois le film pour relancer la terrible ronde de

¹ « Il me semble que l'identité est une négociation de chaque instant avec les puissances du vide [...]. » (« Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier contemporain », *entr. cit.*). Dans sa nouvelle hors-commerce *Un jour dans la vie*, monologue d'un sujet mélancolique, Viel écrit ceci : « [...] [ma compagne] voudrait qu'on aille visiter des grottes avec des peintures préhistoriques et le village de Rocamadour, suspendu dans le vide, paraît-il [...]. Moi j'ai pensé sans rien dire que ce n'était pas la peine d'aller si loin pour se retrouver suspendu dans le vide, qu'il suffisait qu'elle m'observe un peu longtemps dans les yeux et elle aurait le panorama le plus vertigineux qu'elle ait jamais vu. » (*Op. cit.*, p. 25).

² Marie-Claude Lambotte, *Esthétique de la mélancolie*, *op. cit.*, p. 146. Tanguy Viel estime que « quand on est mélancolique, ou bien on agit dans le monde mais on passe pour fou, ou bien on choisit le monde des fictions et on est à sa place. » (« Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier contemporain », *entr. cit.*).

³ Tanguy Viel, *Cinéma*, *op. cit.*, p. 124. Le passage est d'autant plus marquant qu'il reprend et déplace ce que le narrateur disait quatre pages auparavant : « [...] l'obligation la pire de toutes pour le spectateur comme moi, de revenir en arrière avec sa mémoire, parce que cette fois sur l'écran c'est vraiment écrit que c'est fini, *The End*, mais pour soi pas du tout [...]. » (*Ibid.*, p. 120) Au contraire, dans l'excipit, le narrateur fait le constat d'un arrêt de sa pensée, alors qu'il semblait initialement postuler sa continuation.

⁴ Un tel processus de substitution s'observait déjà avec Georges, le premier des personnages cinéphiles de l'œuvre de Tanguy Viel, dans *Le Black Note* (*op. cit.*, p. 77-78 et p. 119).

son esprit. Classements, fixations photogrammatiques et visions répétées peuvent donc être lus comme des symptômes mélancoliques, exprimés sous le versant cinéphilique. Dans tous les cas se dégage la volonté de retenir le temps qui passe, de conjurer l'oubli, mais aussi de trouver au monde une intelligibilité générale qui échappe en permanence. Mais il est évident que ces procédés sont voués, par avance, à l'échec. Par leur dimension inhibitrice, ils ne font même qu'exacerber l'état mélancolique du sujet.

Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes voyait dans la photographie un vecteur fondamental de mélancolie ; mais il refusait la même propriété au cinéma, en raison de sa labilité et de la fluidité de son mouvement qui empêcheraient, selon lui, la fixation des spectres chez le sujet qui s'y confronte :

[...] la photo [au cinéma], prise dans un flux, est poussée, tirée sans cesse vers d'autres vues ; au cinéma, sans doute, il y a toujours du référent photographique, mais ce référent glisse, il ne revendique pas en faveur de sa réalité, il ne proteste pas de son ancienne existence ; il ne s'accroche pas à moi : ce n'est pas un *spectre*. [...] la photographie, elle, rompt le « style constitutif » (c'est là son étonnement) ; elle est *sans avenir* (c'est là son pathétique, sa mélancolie) ; en elle, aucune protension, alors que le cinéma, lui, est protensif, et dès lors nullement mélancolique (qu'est-il donc, alors ? – Eh bien, il est tout simplement « normal », comme la vie).¹

Pourtant, force est de constater que les textes que nous avons considérés jusqu'à maintenant semblent contredire cette position. Si la mélancolie du cinéma n'est sans doute pas de la même nature que celle de la photographie, elle est tout autant soulignée par nos auteurs. Le « flux » et le « gliss[ement] » du *medium* évoquent certes le cours ordinaire de la vie, mais ne montrent-ils pas précisément ce que celui-ci a d'irréversible, de terrible voire de scandaleux ? Sans doute le cinéma va-t-il jusqu'à proposer, pour les spectateurs les plus avisés, la figuration la plus manifeste du temps irréversible qui emporte toute chose. La fluidité du cinéma selon Barthes peut donc être comprise aussi comme une fuite et une perte. C'est pourquoi, au sein d'une littérature contemporaine qui décline sous divers aspects la question mélancolique, la référence littéraire au cinéma joue fréquemment un rôle de catalyseur. La nature même de l'objet cinématographique favorise cette fonction aux yeux de plusieurs écrivains actuels, en se présentant comme le vecteur d'une temporalité complexe. Le film exacerbe simultanément la virulence d'un désir et le sentiment d'une perte. Il apparaît aussi comme l'une des expressions figurales privilégiées d'un imaginaire spectral prégnant dans la littérature d'aujourd'hui – imaginaire qui se donne comme mélancolique, par l'ambivalence irréductible de la nature des spectres, en

¹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 139-140.

tant que présences/absences, hantises insaisissables. Dès les premières projections, le cinéma a été assimilé à une cérémonie spectrale ; or les écrivains contemporains restent étonnamment sensibles à ce regard et le réactivent dans leurs narrations.

Mais il faut ajouter un dernier point : la mélancolie a été souvent associée au savoir et à la culture. La très célèbre gravure d'Albrecht Dürer, *Melencolia I*, nous montre un ange à la posture mélancolique (la tête penchée, appuyée sur sa main gauche) littéralement cerné par les objets et les symboles du savoir et de l'art. Maladie issue d'un rapport panique à l'imaginaire et à la connaissance, la mélancolie tend à multiplier les représentations autour du sujet, pour pallier une réalité jugée insatisfaisante, inadaptée ou incomplète. Par conséquent, elle n'est pas sans lien avec l'érudition et ses manifestations concrètes – la citation, la référence, la collection, le classement, etc. –, qui révèlent toutes un désir fou de totalité et de plénitude signifiante. Ce n'est donc pas un hasard si la littérature contemporaine, fortement mélancolique, est aussi une littérature à bien des égards érudite et récitante. La critique a pu éclairer la vitalité actuelle des pratiques intertextuelles sous ce nouveau jour¹. Mais cette maladie « culturisante »², comme la nomment Jackie Pigeaud et Yves Hersant, ne se limite pas à la convocation de la bibliothèque : les références aux autres arts, parmi lesquels le cinéma, participent à cette volonté quelque peu folle d'archivage des multiples traces de la culture. La cinéphilie plus ou moins affichée d'une partie des récits contemporains rejoue textuellement la mélancolie inhérente au cinéphile tel qu'il est décrit par Serge Daney. Elle est un « je me souviens » qui veut réactiver une anthologie d'images aimées et qui, en procédant ainsi, souhaite éperdument retenir quelque chose du passé.

Enfin, nous pourrions nous demander si cette « maladie culturisante », qui entraîne tour à tour fascination et terreur devant les bibliothèques, les musées et les cinémathèques, n'est pas particulièrement prégnante chez les écrivains contemporains. L'auteur serait

¹ Laurent Demanze écrit à ce sujet : « L'écrivain contemporain est alors un être mélancolique, penché sur les vestiges d'un héritage littéraire, recueillant bribes d'érudition et fragments narratifs, inventoriant les traces effacées de la filiation. Entre bibliothèque éventrée et amnésie collective, l'écrivain collecte des fétiches qui satisfont son désir d'exhumation, mais qui redoublent l'expérience de la perte. » (*Encres orphelines*, op. cit., p. 38).

² Dans un entretien radiophonique, Yves Hersant tient ces propos : « Je reprends ici une expression qu'emploiera [...] Jackie Pigeaud, "la *mélancolie* est une maladie culturisante". Je crois que cette expression dit tout. C'est la maladie de la culture. Elle vient de ce que nous découvrons que nous ne sommes pas un être simple. Nous sommes double, nous sommes au moins deux. C'est de là que naît la culture. La découverte de ce que l'on ne se réduit pas à soi.[...] Celui qui ne doute pas de soi, celui qui n'est pas travaillé par cette altérité, celui qui se raccroche à des attitudes dogmatiques, celui-là vivra dans l'ignorance de sa mélancolie, si elle existe, et celui-là n'atteindra jamais le niveau culturel. » (« Entretien avec Raphaël Enthoven » *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, URL: <http://www.fabriquedesens.net/Anatomie-de-la-melancolie-Le>).

aujourd'hui ce mélancolique qui porte son poids de passé, dont il n'arrive à se défaire, et qui comprend qu'il doit renoncer à toute originalité créatrice absolue. Tanguy Viel émet à plusieurs reprises cette idée, qui renvoie à une mélancolie inhérente de l'écriture actuelle, venant après des siècles de récits, de fictions, de remises en question de ces mêmes récits et fictions, et venant désormais après ces arts de l'image, à la puissance incroyable, que sont la photographie et le cinéma. Il s'agit d'écrire dans la dense forêt des images et des imaginaires déjà constitués. L'écrivain est-il alors irrémédiablement condamné à n'être qu'un simple « copiste » et à ne pouvoir produire qu'un « *Bouvard et Pécuchet* consacré à l'histoire du cinéma »¹ ? En partie, sans doute, mais en partie seulement. En effet, c'est oublier que le sujet mélancolique, comme il est dit dans le *Problème XXX*, est celui qui fraie avec le génie et qui accomplit de grandes choses. Cette conscience mélancolique est alors la voie qui permet à la littérature contemporaine d'affirmer son dynamisme et sa vitalité. Si, à la manière du protagoniste de *Cinéma*, le septième art peut paralyser ceux qui n'ont pas cette conscience, il apparaît comme un objet aux potentialités extraordinaires à ceux qui savent le percevoir, le ressentir, le penser et le faire passer dans les mots.

¹ « Tanguy Viel. *Cinémas, cinéma* », *entr. cit.*, p. 166.

CONCLUSION

Au terme de ce parcours, nous espérons avoir montré que la présence des images et des imaginaires cinématographiques est récurrente dans la littérature des trente dernières années. Qu'elle soit ponctuelle ou massive, diffuse ou systématique, elle passe dans les textes par des modalités diverses : diégétisation des pratiques cinématographiques, mise en scène de personnages spectateurs, cinéastes ou scénaristes, établissement de schèmes représentationnels, travail formel autour des visualités et des auditions propres au cinéma et surtout fréquentes allusions ou références à des films, comédiens, réalisateurs ou scènes fameuses. Si, comme le rappelle Philippe Hamon, la littérature, « art verbeux et artisanal de fabriquer des images à lire [...] ne pouvait pas après 1840 ne pas rencontrer la photographie, art muet et industriel de fabriquer des images à voir bien réelles »¹, elle ne pouvait pas non plus totalement ignorer le cinéma à partir de 1900. La reconnaissance a néanmoins été longue, chaotique, mais elle semble aujourd'hui bel et bien acceptée dans le paysage littéraire et universitaire². Il ne faut pas voir dans l'actuelle fréquence de la convocation littéraire du cinéma, du moins dans les textes qui nous ont retenu, une sorte d'effet de mode qui aurait pour but de promouvoir une certaine posture « postmoderne », au sens le moins problématisé du terme³ : hybrider la littérature à tout prix, dans une joyeuse insouciance et un relativisme décomplexé, pour la dépoussiérer et la mettre de force en phase avec son temps – celui de l'image omniprésente. Les différents romans et récits de notre corpus ne cherchent pas à se fondre dans le cinéma, ni même à fondre le cinéma en eux, dans une indistinction sémiotique généralisée. Au contraire, il s'agit d'écrire à partir de et avec le cinéma, c'est-à-dire en considérant celui-ci et la littérature

¹ Philippe Hamon, *Imageries*, op. cit., p. 41.

² Les travaux prenant en compte les deux arts paraissent connaître une accélération depuis quelques années. En témoignent tout récemment, entre autres, les ouvrages de Jean-Louis Leutrat (*Cinéma et littérature. Le grand jeu*, op. cit., 2010 et 2011), Jacqueline Nacache et Jean-Loup Bourget (*Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma*, op. cit., 2012) ou Jean Cléder (*Entre littérature et cinéma – les affinités électives*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 2012).

³ Celui-là même que Dominique Viart dénonce dans son article intitulé « Le récit "postmoderne" » (in Frank Baert et Dominique Viart (dir.), *La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, op. cit., p. 154-155).

dans leurs spécificités respectives, en prenant le risque de l'altérité. Évoquant la présence du pictural dans le scriptural, Liliane Louvel nous en avertit :

Face aux bigarrures du monde, le mélange entre texte et image est figure d'acceptation de l'autre et du métissage des arts. [...] En ce sens, la tentative de les faire jouer ensemble relèverait d'une éthique de l'ouverture contre le repli frileux à l'intérieur du pré carré de chaque discipline. C'est aussi accepter la remise en question de l'un par l'autre et accepter d'affronter le danger qu'il y a à s'aventurer sur le territoire de l'autre.¹

Le septième art est ainsi, non contradictoirement, un objet d'affection et un objet de confrontation. Objet d'affection, il l'est nécessairement pour des générations d'écrivains qui ont grandi avec l'évidence de la légitimité artistique du cinéma, avec la reconnaissance du pouvoir incroyable de ses grandes ou de ses moins grandes œuvres, avec l'effervescence cinéphilique des années 1960-1980 et avec l'accessibilité accrue des films. Objet de confrontation simultanément, parce que le cinéma est parfois un rival décourageant, consommateur et pourvoyeur infatigable de fictions et d'images qui contraint le texte à ruser ; parce que l'intégration du cinéma dans le texte ne va pas de soi et que, paradoxalement, l'image cinématographique impose à la littérature de trouver ses propres positionnements et de remettre elle-même en question ses enjeux et ses moyens d'expression. Il s'agit moins de « résoudre [...] la confrontation roman/film » que de « la laisser jouer pleinement »². Qui dit relation intersémiotique entre cinéma et littérature ne dit donc pas fusion ni confusion, au mépris des différences sémiotiques élémentaires et irréductibles. Mais il n'y a pas pour autant exclusion et incompatibilité entre les images et les mots, comme le professait un dogmatisme structuraliste rigide, peu réceptif aux effets pragmatiques des textes, à leurs ancrages référentiels et à leur capacité à susciter des images mentales, dans ce qui pourrait être une reviviscence contemporaine de l'hypotypose³. L'intersémiotité cinématographique de la littérature française contemporaine ne se déploie plus seulement selon un hermétisme expérimental et radical, comme cela pouvait apparaître avec le Nouveau Roman. Sans renier complètement cet aspect formaliste, elle prend désormais appui sur des images et des imaginaires issus du cinéma qui appartiennent à une mémoire cinéphilique personnelle et collective. Nous avons vu que, pour Julien Gracq, le cinéma n'était pas, au contraire de la littérature,

¹ Liliane Louvel, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, op. cit., p. 259.

² Bruno Blanckeman, « Jean Échenoz ou le roman comme ciné/cure », art. cit., p. 172.

³ « À force de voir du langage, on avait oublié que le langage fait voir. À force d'analyser le fonctionnement de la langue, la combinaison des signifiants, l'articulation des syntagmes et des paradigmes, l'enchaînement des séquences, on avait laissé de côté le pouvoir visionnaire du langage. Or la littérature moderne et contemporaine n'a cessé d'affirmer haut et fort ce pouvoir. » (Arnaud Rykner, « Littérature pas morte, littérature bouge encore », in Laurent Zimmermann (dir.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Cécile Defaut, 2006, p. 62).

« psychodégradable »¹ dans la mémoire et dans l'imaginaire, c'est-à-dire en définitive dans la « vie intérieure » de l'individu. Il n'y aurait pas de véritable imprégnation du cinéma en nous. Or, comme le notait Jean-Bernard Vray au sujet de l'œuvre de Patrick Drevet², l'usage multiple et fréquent de cet art par les écrivains actuels semble contredire les propos de l'auteur d'*En lisant en écrivant*. Tout d'abord, il paraît difficile de soutenir un tel principe de « non solubilité » du cinéma dans notre conscience, tant celui-ci a véhiculé des mythes, des images, des façons de voir et de se comporter qui se sont glissés profondément en nous. Se souvenant avec émotion de son premier amour, Jean Rouaud constate qu'« avaient pu se greffer sur cette image enfantine d'autres visions plus tardives, de robes soulevées par le souffle d'une bouche d'aération [...] »³. C'est remarquer avec humour combien le septième art appartient à notre « théâtre intime »⁴, sous ses modalités spécifiques, aux côtés de la littérature, de la musique, de la peinture, des mythes, etc. En conséquence, pour de nombreux écrivains actuels, le cinéma est un « outil » de pensée (Leslie Kaplan), au sens le plus noble du mot. Il s'investit et se déploie dans les romans et les récits ; il incite et déclenche l'imaginaire beaucoup plus qu'il ne le fige. Il participe à l'écriture sans en phagocyter les caractéristiques et les subtilités propres. L'intersémiotité cinématographique coexiste avec la traditionnelle intertextualité, voire parfois s'y superpose dans des plissements référentiels, comme nous avons pu le voir à travers certains phénomènes cumulatifs.

Quelles sont les conséquences de ce glissement de point de vue de la littérature narrative sur cet art à la fois éloigné – en tant qu'art iconique et sonore – et proche d'elle – puisque se développant majoritairement sous des formes elles-mêmes narratives ? Que fait donc le cinéma à la littérature contemporaine ? Il contribue à sa redéfinition permanente en la conduisant à se penser elle-même par le biais de ses images. De ce point de vue, il nous a paru être un objet remarquable pour de nombreux écrivains au demeurant fort différents les uns des autres ; il se présente pour eux comme une caisse de résonance, dans laquelle plusieurs des tendances manifestes de cette littérature se trouvent mises en jeu, considérées et évaluées.

¹ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 235.

² Jean-Bernard Vray, « Patrick Drevet : le cinéma et le "corps du monde" », in Jean-Bernard Vray (dir.), *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, op. cit., p. 75.

³ Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, op. cit., p. 131-132.

⁴ Jean-Bernard Vray, « Patrick Drevet : le cinéma et le "corps du monde" », art. cit., p. 75.

Tout d'abord, en reprenant des récits, des scènes et des figures hérités du cinéma, la littérature contemporaine reconnaît l'existence de fictions et de narrations en partage, qui peuvent circuler et se déployer à travers différentes formes d'expression. Ce fonds commun narratif et fictionnel ne fonctionne plus uniquement de la littérature vers le cinéma, à travers les phénomènes attendus de l'adaptation. Si cette dernière n'a jamais faibli, prouvant que la littérature reste un répertoire de premier choix pour le cinéma, nous nous apercevons désormais que le trajet réciproque existe, sans pour autant qu'il s'agisse exclusivement d'adaptations littéraires de films – ce que l'on nomme novellisation. C'est davantage de transmodalisation par narrativisation, de « narrativité "migrante" et proliférante »¹, voire de « transfictionnalisation » dont il faudrait parler, c'est-à-dire de lieux et de figures (re)popularisés par le cinéma, mais que la littérature contemporaine choisit d'investir, d'explorer, de prolonger, etc. Face à la force d'expansion et de diffusion des images du cinéma, dont certaines se constituent presque en mythologies modernes, la littérature narrative a parfois le sentiment de venir en seconde position et d'arpenter des chemins déjà empruntés. La présence du cinéma en son sein participe, à sa manière, de cette impression de hantise qui semble la définir, se sentant traversée de part en part de voix, de textes et d'images multiples. Plutôt que de réagir par des poétiques de l'épuisement ou de l'impossibilité créatrice, elle décide de travailler non seulement à partir du « déjà-écrit », mais également à partir du « déjà-filmé », qu'elle « braconne » et avec lequel elle « bricole », pour reprendre des termes de Michel de Certeau et de Claude Lévi-Strauss. Dans les cas de reprises intersémiotiques, elle part d'un matériau filmique précis, qu'elle examine, déplace, modifie ; mais elle peut faire le choix d'utiliser des formes stéréotypiques plus diffuses, ou bien encore d'inclure les références cinématographiques comme autant de courts-circuits narratifs ou descriptifs, à la compréhension plus ou moins piégée. La relation intersémiotique est tantôt clairement affichée, tantôt allusive ou dissimulée, tantôt livrée sous la forme de leurre voire de jeu de piste.

De plus, le cinéma permet au texte contemporain de se connecter à des sources populaires. De la même façon que la mode, la chanson ou que des musiques comme le jazz ou le *rock'n roll*², le cinéma contribue à ouvrir les manifestations littéraires les plus

¹ Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, op. cit., p. 222.

² Le jazz est, par exemple, très présent dans les œuvres de Jean-Jacques Schuhl, Christian Gailly et de Jean Echenoz, thématiquement comme, d'un point de vue plus intuitif, « stylistiquement ». Au sujet du *rock'n roll*, on pense évidemment à la trilogie que lui consacre François Bon (sur les Stones, Bob Dylan, Led Zeppelin). Quant à la chanson populaire, on la retrouve entre autres chez Camille Laurens. Un numéro de la prestigieuse *NRF*, dirigé par Stéphane Audeguy et Philippe Forest, vient de lui être consacré, avec de

exigeantes à l'ensemble de la culture. Plus qu'un simple et facile effet de mode, il faut y voir, de la part des écrivains, la conscience du caractère « polyculturel »¹ indéniable de nos sociétés, qui se donnent de nouvelles mythologies, de nouvelles fables partagées. Si la cinéphilie qui se lit dans les textes est parfois pointue, il n'en reste pas moins que la référence cinématographique crée du lien entre l'œuvre et ses lecteurs, joue avec la mémoire culturelle et l'encyclopédie de ces derniers. Les images et imaginaires cinématographiques se mettent en partage. Comme le note Tanguy Viel, la lecture est aussi une activité intersémiotique, puisque la « projection des images cinématographiques » s'effectue « sur la manière dont on écrit, et plus encore sur la manière dont on lit des livres, même de vieux livres, même Dostoïevski ; la lecture ne produit pas les mêmes images mentales qu'il y a quatre-vingt ans [...] »². Connivence, complicité, jeu du chat et de la souris, ou tout simplement mise en commun et relance réciproque : la popularité du cinéma fédère le texte à son lectorat, permet le dialogue de mémoire à mémoire sur le mode de l'émotion ou de la jubilation.

Ce recours au populaire, qui va jusqu'à impliquer « une esthétique expressive de fusion-participation »³, n'empêche néanmoins ni la distanciation critique ni la réflexion. Nous pourrions même dire que celles-ci opèrent d'autant plus qu'elles ne se développent pas dans d'arides dispositifs textuels, mais à travers ces ancrages référentiels qui sont évocateurs pour nos imaginaires. Par sa plasticité, sa complexité et ses ambivalences, le cinéma apparaît comme un véritable élément heuristique qui contribue à la réflexivité de la littérature contemporaine. Les écrivains scrutent les mystères et les contradictions de ces images si particulières, à la fois ressemblantes et illusionnistes, si évidentes et présentes et pourtant évanescences, provenant d'un passé qui n'est plus. C'est par exemple en soulignant les apories, les mensonges ou les manques du septième art que les narrateurs concluent à la faillite de la représentation mimétique. En effet, le cinéma est parfois traité par les écrivains comme le paradigme de la pseudo-représentation « réaliste », qui se ferait passer pour une présentation, immédiate et parfaite. Dans cette fiction méthodologique, le texte condamne évidemment le leurre d'une telle croyance qui repose sur les séductions et

nombreuses contributions d'écrivains, dont celles d'Annie Ernaux, de Pierre Senges, de Vincent Delecroix ou de Mathieu Riboulet (*Variétés : littérature et chanson*, NRF, n° 601, juin 2012).

¹ Nous empruntons l'adjectif à Edgar Morin, dans *L'Esprit du temps*, qui écrit les mots suivants : « La culture de masse est une culture : elle constitue un corps de symboles, mythes et images concernant la vie pratique et la vie imaginaire, un système de projections et d'identifications spécifiques. [...] Les sociétés modernes sont polyculturelles. » (*L'Esprit du temps*, op. cit., p. 13).

² « Conversation avec Tanguy Viel et Milena Maselli », *entr. cit.*, p. 116.

³ L'expression est de Jean-Claude Vareille, cité par Jacques Migozzi (*Boulevards du populaire*, op. cit., p. 61).

les duplicités de l'image. Mais, loin de conclure à l'inanité de toute possibilité d'évoquer un réel définitivement inaccessible, la littérature contemporaine trouve une issue, en faisant le choix du figural contre celui de la figuration représentative. Face à un réel qui échappe à la reconstitution, le travail du figural est une approche oblique du monde, qui dit celui-ci par figures, écarts et tâtonnements, en ménageant ses zones d'ombre et ses lacunes. Dans cette redéfinition de la transitivité de la littérature, « dans l'héritage complexe d'une modernité à la fois chronologiquement dépassée et définitivement indépassable »¹, le cinéma est pris tantôt comme contre-modèle, lorsqu'il est examiné sous son versant illusionniste, tantôt comme exemple stimulant, quand sont évoquées ses étrangetés, ses propres trouvailles figurales et ses propres déconstructions de la représentation.

La même lucidité se lit dans l'approche contemporaine du sujet littéraire. À rebours de toute univocité et de toute complétude, celui-ci est pris dans des processus de projections-identifications par rapport à des figures cinématographiques. Ces processus ressortissent moins d'une équivalence entre « identifié » et « identifiant » que d'une mise en tension significative et fructueuse, qui interroge plus qu'elle ne résout. L'identité s'éclaire à la lumière de l'altérité, cette dernière n'eût-elle que l'évanescence d'une figure lumineuse projetée sur un écran. La cinéphilie de la littérature récente rappelle avec force que les rapports de filiations qui nous façonnent peuvent être aussi culturels et fictionnels. De la même manière, le cinéma est un incroyable embrayeur affectif et mémoriel, qui réactive sans cesse le vécu du sujet-spectateur. Le cinéma a ceci de spécifique qu'il est un objet autant intime que collectif, et qu'il joue sur ces deux faces de la mémoire. Il s'enkyste dans notre pensée et dans nos souvenirs ; il entraîne avec lui des moments, des événements, des époques et parfois les redessine. Telle image de film peut nous interpeller – nous « poindre » – de façon inattendue et venir révéler quelque chose de notre personnalité. Ne croyant plus aux vertus de l'introspection pure et de la découverte de soi par soi, le sujet contemporain a besoin de médiations pour se (re)trouver. Les multiples propositions formelles dans le champ actuel des écritures de soi – autofictions, fictions biographiques, récits transpersonnels « culturalisés » ou « généalogiques », etc. – prennent alors les écrans comme supports de leurs quêtes. L'autobiographie revêtirait parfois les atours de la « filmographie » comme le propose Jean-Max Colard : à la façon d'un acteur interprétant un ensemble continu de rôles, la vie du sujet, diverse et variable, s'éprouve à travers plusieurs figures successives, parmi lesquelles des figures cinématographiques.

¹ Dominique Viart, « "Sur le motif" : l'image prise aux mots », *art. cit.*, p. 55.

Enfin, l'on sait que, plus que tout autre art, le cinéma a été envisagé sous une perspective spectrale dès ses premières manifestations, par ses procédés techniques et ses dispositifs de diffusion. Il est une affaire de lumière et d'obscurité, de figures impalpables qui semblent vivre malgré leur désincarnation. Comme la photographie, mais sans doute de façon plus troublante encore par son effet de réalité renforcé, le cinéma semble faire revivre sous nos yeux ce qui n'est plus. Des ombres s'agitent face à nous, sans que nous puissions pour autant les saisir ou les retenir. Alors que les théories du cinéma délaissent depuis les années 1970 la question du caractère indiciaire de l'image cinématographique, il est remarquable que la plupart des écrivains contemporains continuent de l'envisager sous cet angle, en lui reconnaissant sa part spectrale d'« embaumement du temps ». C'est que le point de vue des écrivains n'est que rarement celui de théoriciens, mais avant tout celui de spectateurs ordinaires, se distinguant seulement par une sensibilité aiguë à cette spectralité de l'image et par la mélancolie tenace qui lui est liée. Aller au cinéma et écrire sur le cinéma revient souvent à maintenir la présence de ces spectres et de ce qu'ils entraînent avec eux. Le rapport mélancolique au temps qui affecte en profondeur la littérature contemporaine – « littérature de la restauration » selon l'expression de Philippe Ortel¹ – trouve dans la question cinématographique une voie privilégiée à emprunter. En tant qu'art et pratique marqués par des temporalités ambivalentes, le cinéma cristallise de façon efficace cette sensibilité mélancolique, cet imaginaire de la trace, de la fuite et du passage. Mais si la référence textuelle au cinéma fait écran – dans le double sens du terme, dissimuler et donner support – à des fantômes intimes ou collectifs, elle peut parfois acquérir une dimension métaréflexive, faisant du livre même un lieu de hantises intertextuelles et intersémiotiques qui reflète une sorte d'« être-dans-les-images » propre au contemporain. Lionel Ruffel relie la problématique actuelle de la spectralité à « l'impureté » contemporaine des arts :

La coexistence avec les fantômes semble donc être un enjeu fondamental car la spectralité dépasse le cadre d'une pensée sur le temps et sur l'histoire pour devenir une réflexion sur les arts, sur leur impureté, et notamment sur la fiction et ses rapports à l'image ; cette image survivante qui laisse en nous une empreinte, une trace fantomatique. Vivre avec les spectres d'image, dans un monde où la logique iconique est dominante, dans un monde où présence

¹ « Dans une littérature de la restauration [...], la question de l'origine compte davantage que celle de l'apparence immédiate des objets. L'idée d'origine renvoie, en-deçà des apparences, au cadre temporel dans lequel l'existence des choses s'est déployée [...] Contrairement au roman traditionnel, qui enchaîne les événements selon un ensemble de règles et de causalités attendues, le récit contemporain aime à revenir à ce qui fut peut-être l'origine de toute histoire : la reconstitution d'un événement à partir de ses traces. » (Philippe Ortel, « La mémoire en noir et blanc », *art. cit.*, p. 129-131).

et absence se conjuguent dans ce qu'il est convenu d'appeler le virtuel serait alors, au-delà de la littérature, un enjeu de la vie contemporaine.¹

On retrouve la double polarité de l'intersémiotité cinématographique en régime littéraire, à savoir cette capacité à poser un regard sur le monde, tout en maintenant une réflexivité sur ses procédés. Enfin, la littérature contemporaine, que l'on dit si souvent ignorante de la culture qui la précède et qui l'entoure, est souvent, au contraire, une littérature cultivée. Elle porte en elle les traces d'innombrables textes et images, dont les images du cinéma. Son goût pour la référence voire, occasionnellement, son encyclopédisme traduisent tout à la fois un plaisir et une jubilation, qui sont ceux du savoir retrouvé et partagé, mais aussi une mélancolie, qui cherche à retenir et conserver ce qui menace de disparaître.

Il est évident que les différentes caractéristiques énoncées précédemment ne s'appliquent pas uniformément et également suivant les œuvres. Elles constituent néanmoins des éléments récurrents, qui fonctionnent souvent en réseau et qui attestent d'un changement général de perspective de la littérature contemporaine par rapport à l'objet cinématographique, à sa capacité à susciter images et imaginaires. Dans l'introduction, nous avons précisé que l'unité postulée de notre période d'étude ne devait pas cacher les variations d'une œuvre à l'autre, voire d'une décennie à l'autre. Au terme de ce parcours, quelles tentatives de classification pourrait-on esquisser ? L'exercice est d'autant plus complexe que les similitudes d'approches semblent l'emporter sur les variations et que des écrivains qui n'appartiennent pas à la même génération envisagent l'objet cinématographique de façon relativement homogène. C'est ainsi que, en dépit de leurs écritures respectives bien peu assimilables, des auteurs comme Annie Ernaux, Tanguy Viel ou Patrick Chatelier sont sensibles à la mélancolie de l'image et à la crainte de sa disparition. Jean Echenoz, Éric Laurrent comme Camille de Toledo mettent en scène ses illusions et le recouvrement du réel par les médiatisations iconiques.

Toutefois, nous pouvons repérer quelques tendances qui, sur cette question, correspondent moins à des évolutions chronologiques qu'à des perspectives poétiques qui se développent en parallèle depuis une trentaine d'années. Tout d'abord, on distinguerait les écrivains qui braconnent consciemment une matière cinématographique souvent envisagée sous l'angle de la stéréotypie, en procédant par reprises et détournements de codes génériques, de scènes ou de personnages popularisés par le septième art. Le cinéma

¹ Lionel Ruffel, *Le Dénouement*, *op. cit.*, p. 103.

n'est pas alors un élément diégétique massif dans l'œuvre, mais davantage une grille de lecture récurrente ou continue. Ce braconnage peut s'insérer dans des démarches poétiques distancées, ludiques ou ironiques, comme c'est le cas dans les livres de Jean Echenoz, Éric Laurent, Christine Montalbetti, Céline Minard ou Patrick Chatelier. Mais il peut s'insérer aussi dans un contexte plus grave, voire tragique : on pense alors aux œuvres d'Antoine Volodine, de Christian Gailly, de Tanguy Viel ou de Thomas Clerc. À l'énoncé de ces quelques noms, on pourrait avoir l'impression que cette approche est l'apanage d'auteurs qui privilégient la voie d'un romanesque assumé mais distancié, aux accents parfois maniéristes ; auteurs qui appartiennent, sans surprise, à des maisons d'édition dites « de recherche », comme Minuit, P.O.L, Léo Scheer ou Verticales. On remarque que les auteurs les plus jeunes n'hésitent pas à se focaliser sur des films ou des genres précis qu'ils épuisent tout au long d'un texte (*Western, Cinéma, L'Absolue perfection du crime, Bastard Battle, L'Homme qui tua Rupert Cadell, Pas le bon, pas le truand*) alors que leurs prédécesseurs procèdent davantage par un « épinglage »¹ récurrent mais non systématisé d'éléments filmiques, qui crée une constellation référentielle non strictement orientée vers tel ou tel film, tel ou tel genre. Bien que les exemples soient encore rares, un livre comme *Cinéma*, paru en 1999, semble avoir démontré les potentialités de la variation scripturale autour d'un objet cinématographique déterminé. La porte est désormais ouverte pour de telles tentatives « borgésiennes » sur un versant intersémiotique. Nous relèverions volontiers une seconde approche aux accents baroques, qui utilise le cinéma dans des dispositifs narratifs et figuratifs complexes, en le faisant entrer en jeu par le biais de schèmes opératoires longuement développés, de mises en abyme ou de labyrinthes narratifs. Le cinéma est convoqué par le texte pour déclencher un imaginaire du reflet, du double et de l'illusion que l'on a rattaché à une esthétique baroque. Si cette brève description rappelle dans un premier temps certaines des orientations intersémiotiques du Nouveau Roman, il faut néanmoins préciser qu'elle implique ici toujours un regard sur le monde. Qu'il s'agisse des traumatismes de l'histoire, comme chez Alain Fleischer, des bouleversements amoureux observés par Camille Laurens, ou encore de la double fascination ultra-contemporaine pour les images et la violence terroriste dans *Vies et mort d'un terroriste américain* de Camille de Toledo, la dimension baroque véhiculée par l'intersémiotité cinématographique révèle les méandres d'un réel toujours en fuite que les

¹ Nous empruntons le terme à Jean-Bernard Vray (« Jean Echenoz : un art de l'épinglage », in Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Echenoz : "une tentative modeste de description du monde"*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2006, p. 289-299).

personnages et narrateurs peinent à suivre. Nous proposerions une troisième catégorie d'œuvres, pour laquelle l'objet filmique est explicitement un sujet d'interrogations et d'analyses à l'intérieur même de la narration, appartenant le plus souvent à la diégèse. À ce titre, il est directement confronté au réel et le narrateur souligne alors les écarts et les différentiels qui surgissent de cette rencontre. Le film déclenche une problématisation du rapport que le sujet entretient avec le monde. Cela nous paraît être le cas, entre autres, dans les récits cités de François Bon, dans *Un roman russe* d'Emmanuel Carrère, *Le Psychanalyste* de Leslie Kaplan, ainsi que dans *Avec Bastien* de Mathieu Riboulet ou certains récits et journaux d'Annie Ernaux. On note qu'il s'agit majoritairement de récits à la première personne, qui travaillent à partir d'éléments réels – matière autobiographique, faits divers, etc. Le film se présente généralement comme un objet qui vient se superposer au réel, qui l'exacerbe ou le trahit, le donne à voir de manière insatisfaisante ou incomplète. L'écriture donne alors toute sa mesure critique par rapport à ce mode de représentation. Enfin, certains de nos textes privilégieraient une approche beaucoup plus explicitement mélancolique. L'imaginaire cinématographique s'y déploie sous la modalité du souvenir et prend la valeur d'un embrayeur mémoriel, qui oriente le sujet vers un passé révolu. Ce passé est soit celui d'un individu particulier, soit celui d'une communauté générationnelle. Dans le premier cas, l'élément cinématographique est l'un des éléments de la quête identitaire d'un narrateur. On pense aux récits de Patrick Modiano, de Didier Blonde, comme à ceux qui mettent en scène ces archives que sont les films de famille (Hélène Merlin, Agnès Godard). Dans le second cas, le film, l'image ou l'acteur est l'un des éléments principaux d'une remémoration collective, marqueur générationnel particulièrement efficace – par sa nature populaire même et sa capacité à s'inscrire dans le temps – d'une réitération du geste perecquien de *Je me souviens : Les Années* d'Annie Ernaux comme la seconde partie de *Mon Amérique commence en Pologne* de Leslie Kaplan en témoignent exemplairement. Mais des auteurs appartenant aux générations suivantes, nés dans les années 1970 et 1980, établissent tout autant leurs propres « Je me souviens », dans lesquels le cinéma tient toujours une place déterminante (François Bégaudeau, Gaëlle Bantégnie, Pierric Bailly, etc.). Cette dernière catégorie questionne mélancoliquement le mouvement du temps par le biais, entre autres moyens, de la capacité de rémanence de l'image cinématographique, de sa fragilité et de ce qu'elle porte avec elle de nos vies. Ces quatre orientations que l'on propose ne sont bien sûr pas exclusives les unes des autres et appellent la discussion. En effet, elles se mêlent souvent au sein d'un même texte. *Ingrid Caven* et *Entrée des fantômes* de Jean-Jacques Schuhl utilisent les

techniques du cinéma pour construire un univers aux accents baroques, accumulant images étranges et faux-semblants, tout en les intégrant à un imaginaire spectral et mélancolique. De même, les romans de Tanguy Viel se présentent au premier abord comme de virtuoses reprises intersémiotiques de films (*Cinéma*) ou de genres cinématographiques (*Insoupçonnable*, *L'Absolue perfection du crime*) ; mais cette cinéphilie littéraire révèle *in fine* une attention à la mélancolie inhérente du cinéma et de l'existence. Les passerelles entre ces tendances démontrent, dans tous les cas, l'extraordinaire plasticité formelle et thématique des imaginaires cinématographiques pour la littérature contemporaine, qui investissent et traversent des écritures *a priori* distantes.

En termes strictement référentiels, trois sources cinématographiques principales – mais bien évidemment non exhaustives – viennent nourrir les textes contemporains : le cinéma muet, le cinéma classique de l'âge d'or hollywoodien et la Nouvelle Vague française. Quelques tropismes plus précis encore sont à constater. Des acteurs et actrices reviennent régulièrement dans les évocations des écrivains : ainsi en est-il de Cary Grant ou de Marilyn Monroe. Jean-Luc Godard et François Truffaut se voient cités régulièrement, chez Modiano, Kaplan ou Ernaux. Des films précis sont même apparus à plusieurs reprises, chez des auteurs différents – qu'il s'agisse par exemple des *Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang, de *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, ou encore de *Vertigo* d'Alfred Hitchcock et de *Some Came Running* de Vincente Minnelli, que l'on retrouve chez Echenoz, Gailly et Viel¹ ! On peut s'interroger sur la signification de ces récurrences. Ce sont d'abord des artistes ou des œuvres qui appartiennent depuis plusieurs décennies au panthéon de la cinéphilie française, objets d'admiration et de multiples discours. Il est logique que des écrivains éminemment cinéphiles s'y rapportent. D'autre part, les trois périodes cinématographiques fréquemment convoquées entrent en conjonction avec des lignes de force de la littérature contemporaine. Le cinéma muet, avec ses figures sorties d'un temps lointain qui s'agitent entre l'ombre et la pâle lumière, est scruté dans sa dimension spectrale et mélancolique, plus frappante que dans le cas d'un film récent, parlant et en couleurs, avec des comédiens toujours bien vivants dans la réalité extra-filmique. Le cinéma hollywoodien offre pour sa part un art de la narration, une diversité générique et une puissance stéréotypique et mythologique avec lesquels la littérature contemporaine se ressource, dans sa recherche d'un plaisir du récit retrouvé.

¹ La liste n'est bien sûr pas exhaustive ; on trouve par exemple trace de *Vertigo* dans *Hors la loi* de René Belletto (Paris, P.O.L., 2010), dans *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* d'Olivia Rosenthal, ou encore chez Benjamin Jordane/Jean-Benoît Puech (*Toute ressemblance...*, op. cit.).

Quant à la Nouvelle Vague, elle apporte une liberté et le maintien d'une exigence de modernité qui animent les écritures actuelles : partant elle-même des grands maîtres d'Hollywood, elle a néanmoins proposé des images et des situations qui figuraient de nouveaux rapports – étranges, aberrants, distendus, contemplatifs – au temps et à l'espace. Nous serions même tenté d'émettre l'hypothèse que les écrivains contemporains ont autant appris de la modernité cinématographique que des avant-gardes littéraires et du Nouveau Roman ! Enfin, sur un plan plus ponctuel : pourquoi certains films exercent-ils une telle virulence référentielle ? *Les Contrebandiers de Moonfleet* et *La Nuit du chasseur* sont assurément des films de et sur l'enfance, récits initiatiques qui empruntent au conte, avec ses scènes de terreurs et d'émerveillement ; à ce titre, ils se glissent dans les nombreux récits d'enfance et de filiation qui prennent part dans le champ littéraire actuel. Quant à *Vertigo* et *Some Came Running*, ce sont deux grands films qui, tout en s'insérant dans des moules génériques – roman noir et mélodrame –, possèdent une complexité thématique et un large éventail de lectures possibles. Mais l'on remarque surtout que ce sont deux films qui narrent l'échec amoureux et la perte de la femme, ou plus exactement une *double* perte de la femme. Ce thème de l'amante deux fois perdue nous renvoie à nouveau au mythe d'Orphée et à la mélancolie qui en découle, double polarité qui travaille souterrainement, comme nous l'avons vu, une part importante de la littérature contemporaine. Chez Jean Echenoz, Christian Gailly et Tanguy Viel, les personnages voient sans cesse celles qu'ils aiment – qu'elles se nomment Suzanne, Lise, Lucie Blanche, Justine, etc. – leur échapper. Les films d'Hitchcock et de Minnelli viennent ainsi nourrir et relancer, au sein même des textes, ce mouvement orphéen et mélancolique.

Arrivé au terme de cette étude, il ne faut certes pas non plus systématiser cette présence du cinéma à l'ensemble de la littérature contemporaine ; plusieurs auteurs, et non des moindres, ne lui font pas place dans leurs récits, et l'on devrait s'interroger sur certaines absences du corpus : Pascal Quignard, Pierre Michon, Pierre Bergounioux¹, Richard Millet, Claude Louis-Combet, Éric Chevillard, etc. Il n'est pas question, pour plusieurs de ces noms importants, d'un désintérêt pour le cinéma ; Pascal Quignard a évoqué à de nombreuses reprises sa cinéphilie et sa fréquentation assidue de la cinémathèque dans les années 1970. Reste que, dans le vaste champ de l'intersémiotique

¹ On se rappelle néanmoins que c'est un photogramme tiré d'un film, figurant un avion militaire en feu, qui est le point de départ de son récit *B-17 G* (*op. cit.*) ; de même, l'écrivain consacre un court texte à Fellini dans le récent *Trente mots* (Saint Clément de rivièrre, Fata Morgana, 2012).

de la littérature contemporaine, peinture, musique, théâtre ou photographie interviennent tout autant, à travers leurs formes esthétiques et leurs imaginaires respectifs. Au strict niveau des arts de l'image, peinture et dessin demeurent toujours très présents. Liliane Louvel explique la vivacité de cette relation « probablement parce qu'il s'agit d'espace en deux dimensions, comme celui de la page, que l'œil et la main sont sollicités dans les deux cas, enfin que le trait, la touche, sont proches des gestes de l'écriture »¹. Si elle ne relève pas directement du travail de la main, la photographie est pour sa part un objet concret, une image fixe et donc aisément descriptible, dont les affinités avec la page d'écriture peuvent aller jusqu'à son insertion dans le livre. Œuvre impalpable et labile, se déployant dans la durée comme dans l'espace, le film de cinéma impose de réels défis à la littérature. Du même coup, il n'a jamais rendu obsolète la présence de ces autres formes d'expression, qui sont, toujours autant, porteuses de potentialités créatrices. Ensuite, nous pourrions vraisemblablement supputer, chez certains, la persistance – anachronique ! – d'un mépris culturel pour le septième art, forme vulgaire et simplificatrice de divertissement réservée à la masse, qui menacerait la sacralisation quasi exclusive de la littérature². Enfin, sans doute pourrait-on avancer l'hypothèse que l'absence du cinéma dans l'environnement culturel de l'enfance n'est pas étranger, chez des auteurs comme Michon ou Bergounioux, à cette rareté de la matière cinématographique dans leurs œuvres, tant l'on a vu que la fréquentation des salles obscures était déterminante dans la convocation littéraire de ces imaginaires. Pour ces écrivains, le cinéma n'a peut-être pas été cette évidence, y compris dans les années intellectuellement formatrices qui sont celles de la vie étudiante : littérature, peinture et, sur un autre plan, sciences humaines ont été prééminentes.

¹ Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, op. cit., p. 83.

² Sans surprise, nous lisons par exemple une telle position, implicitement avouée, dans *L'Enfer du roman* de Richard Millet qui, parallèlement à sa virulente condamnation de ce qu'il nomme étrangement la « postlittérature », écrit les mots suivants : « Le cinéma satisfait en deux heures le besoin de tuer le temps propre à l'homme posthumaniste. » (*Op. cit.*, p. 68). Dans cet essai, l'attaque contre la prétendue pauvreté de la littérature contemporaine se double d'une attaque contre le cinéma, art « facile » qui abaisse et simplifie la complexité de l'authentique – mais désormais perdue ! – littérature. Millet achève naturellement sa critique par une dénonciation des relations entre les deux arts : « Les deux ennemis du roman, le cinéma et la sociologie, sont en réalité ses complices, pour ne pas dire son accomplissement (son surmoi). » (*Ibid.*, p. 56) Enfin, nous ne pouvons pas ne pas relever cette dernière citation : « Zone d'indécision entre le roman postlittéraire et le cinéma de niveau médiocre : perpétuel échange qui procède par annulations réciproques des frontières entre deux procédures industrielles, au point que l'indéterminé devient une valeur artistique par défaut, nostalgie, ou imposture. » (*Ibid.*, p. 203) Si l'essayiste-pamphlétaire a raison de pointer une « complicité » entre roman contemporain et cinéma, ce n'est bien sûr pas celle qu'il croit, puisqu'il y voit un appauvrissement là où il y a le plus souvent enrichissement. Sans doute cela vient-il de sa méconnaissance (réelle ou feinte ?) du travail de ses pairs, dans la mesure où il ne retient guère de la littérature française actuelle que Guillaume Musso, Bernard Werber, Éric-Emmanuel Schmitt ou Anna Galvalda !

Ces absences et ces silences doivent néanmoins attirer notre attention, plus profondément, sur le fait que le cinéma, pour évident qu'il soit dans les consciences, n'est pas un objet aisé à appréhender pour la littérature. Il convoie, parfois encore, des résistances et réticences inconscientes, de la même manière que les autres objets culturels populaires que nous citons précédemment. Que des critiques littéraires s'étonnent encore qu'une Annie Ernaux évoque la chanson populaire, ou qu'un François Bon consacre des centaines de pages à l'âge d'or du *rock'n roll* américain, ne laisse pas d'être révélateur. Peut-être le cinéma est-il encore lié, dans certains esprits, au pur divertissement et à la seule « fantaisie ». Par son impression de réalité, sa complétude sémiotique, le cinéma serait toujours, plus ou moins implicitement, accusé de bloquer l'imagination, là où la fixité et l'a-narrativité intrinsèques de la peinture et de la photographie en permettraient l'essor. Jean-Jacques Wunenburger récuse une telle idée, dans la mesure où les images contemporaines ne relèvent pas, en elles-mêmes, de la pure *phantasia* ; seul compte l'usage que l'on en fait :

La psycho-sociologie de la connaissance a, en effet, trop souvent tendance à amalgamer l'énergie créatrice de l'imagination avec l'activité spontanée de la fantaisie. [...] Cette activité de la fantaisie est, de ce point de vue, bien plus pauvre que celle d'une imagination symbolique ou mythique, qui plonge ses racines dans une richesse de formes et une profondeur de sens, qui peuvent véritablement constituer un monde commun de références. [...] L'asthénie des images n'est pas leur extinction, la déculturation symbolique ne signifie pas la désymbolisation. La question est donc moins de savoir, en fin de compte, quelle quantité ou quelle qualité d'images produit notre culture dominante, mais, plus profondément, si elle est à même de reconnaître et d'activer l'imagination vraiment créatrice des individus.¹

La plupart des écrivains démontrent exemplairement par leurs textes que, loin de paralyser leur audace formelle ou le développement de leur imagination, le septième art les renforce ou les nourrit. Ils font du cinéma une modalité de pensée, qui entre en résonance avec la propre pensée de la littérature. Affectivement comme intellectuellement, le cinéma est pour l'écriture un objet à explorer, comme un outil d'exploration, pour peu que l'on reconnaisse ses dimensions imageante et imaginaire à leur juste valeur.

Il faut enfin remarquer que des formes inédites d'images et de productions iconiques apparaissent depuis près de vingt ans. Elles vont elles aussi conduire à de nouvelles pratiques scripturales. Liliane Louvel considère que « l'apport des nouvelles technologies et des nouveaux modes du voir qu'elles génèrent, l'incroyable diversité des manifestations plastiques contemporaines, ainsi que la prégnance du monde virtuel,

¹ Jean-Jacques Wunenburger, *La Vie des images, op. cit.*, p. 270-271.

produisent de nouvelles formes romanesques et poétiques qu'il convient de repenser »¹. De même, Olivier Pourriol nous met en garde sur la nécessité littéraire de prendre en charge les nouvelles images :

On peut imaginer, et on doit espérer, que le spectacle moderne, cinéma, télé, et maintenant téléphone portable, écrans de toute sorte en tous endroits, ouvre des pistes au roman plutôt qu'il ne le condamne. Si le roman ne veut pas finir en chair à pâté pour scénarios, il doit s'interroger sur la manière dont son lecteur est altéré par la masse du spectaculaire qui le sollicite en permanence pour lui offrir une alternative.²

Pour le moment, la littérature semble se tenir relativement en marge de ces innovations, au premier rang desquelles se trouve l'image numérique. Sans doute faut-il y voir, avant tout, une prudence, un nécessaire temps d'observation et d'apprivoisement. L'imaginaire « argentique » de la photographie et du cinéma reste, pour le moment, très largement prégnant par rapport à l'imaginaire numérique. Mais la raison d'un tel retrait est peut-être plus profonde et proviendrait, justement, d'un *medium* qui peine à se muer en imaginaire chez les écrivains. Il n'est pas évidemment question de prendre la place laissée par ceux qui méprisaient le cinéma, en changeant simplement de cible. Néanmoins, nous notons que, si l'écran de cinéma est parvenu à interagir dans le texte littéraire, les autres formes d'écran persistent à susciter la défiance. Alors que la télévision est présente depuis près de quarante voire cinquante ans dans les foyers, elle n'est jamais véritablement parvenue à constituer un imaginaire spécifique, *a fortiori* un imaginaire soluble dans la littérature. Se plaçant dans un héritage godardien, le théoricien du cinéma Youssef Ishaghpour a des propos très sévères sur ce *medium* :

La télévision, c'est le mauvais œil, l'absence de voile. Il n'y a plus de désir parce que tout est porté à domicile, livré en vrac, sans vide, ni distance, ni mystère. Le monde est réduit à ce qui est simplement reproductible, tout est supposé visible, explicable, et cette reproduction s'opère en direct, dans l'immédiat et d'un présent [sic] non relié au temps. L'inflation d'images masque l'absence de sens. [...] Il ne s'agit donc pas – ou plus – seulement d'une inflation d'images, mais bien de la disparition de la réalité par la transformation du monde en images de reproduction sans original.³

Nous trouvons des analyses similaires chez Jean Baudrillard, Régis Debray ou Serge Daney, qui associe mélancoliquement la télévision à « la mort du cinéma »⁴. La télévision est considérée comme une sorte d'antithèse du cinéma : elle présente une image vide de sens et dé-hiérarchisée, se déversant dans un flux informe. *Sui generis*, elle

¹ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural*, op. cit., p. 222.

² Olivier Pourriol, « Pour les fantômes », in Matteo Majorano (dir.), *La Caméra des mots*, op. cit., p. 184.

³ Youssef Ishaghpour, *Historicité du cinéma*, op. cit., p. 54.

⁴ Voir, sur ce point, Antoine de Baecque, *La cinéphilie*, op. cit., p. 376-377.

s'autoproduit¹ et ne se donne pas dans un dispositif spectaculaire qui permettrait la distanciation et, partant, la cristallisation des images en un imaginaire² – que le sujet pourrait ressaisir, appréhender, configurer à sa guise, etc. Elle reste même presque exclusivement associée au mensonge et à l'illusion ; or Clément Rosset rappelle que l'illusion est l'exact opposé de l'imaginaire :

[...] *le réel ne se définit pas par rapport à l'imaginaire, mais par rapport à l'illusoire. En d'autres termes, l'imaginaire est un des modes de préhension du réel alors que l'illusoire est le mode par excellence de dénégation du réel.*³

Même si le cinéma a été appréhended et continue d'être appréhended parfois sous cette modalité de l'illusion, il conserve majoritairement la capacité d'ensemencer l'imagination. C'est que la télévision n'a jamais véritablement été un lieu de création, un vecteur de mythes, de récits et d'images marquantes, à la différence du septième art, ce qui empêche peut-être sa prise en compte par la littérature, en dehors d'une visée satirique et dénonciatrice. Force est de constater que ses apparitions dans les livres sont axiologiquement marquées de façon très négative. Ce ne sont pas les traitements qu'en font Jean Echenoz, Didier Daeninckx, Éric Reinhardt dans *Cendrillon*, Christophe Honoré dans *Le Livre pour enfants*, ou Jean-Philippe Toussaint dans *La Télévision* qui contrediront cette perspective. La seule exception notable – mais très récente – est le phénomène de la série télévisée, qui commence à se métamorphoser en modèle littéraire. Des auteurs comme Philippe Djian, Martin Winckler ou Pierre Alferi se mettent à revendiquer son influence sur certains de leurs textes⁴. Reste que la série télévisée présente surtout, de notre point de vue, des spécificités en termes de narration, en renouant avec la forme feuilletonesque – la structuration en épisodes, les effets de récurrences et d'enchaînements, etc.⁵ ; mais, pour

¹ « L'image ici a sa lumière incorporée. Elle se révèle elle-même. Se sourçant en soi, la voilà, à nos yeux, "cause de soi". [...] Nous étions *devant* l'image, nous sommes *dans* le visuel. » (Régis Debray, *Vie et mort de l'image en occident*, *op. cit.*, p. 382-383).

² « On a du mal à se projeter dans une image-télé, plus que dans l'image-cinéma ou sur une scène de théâtre, pour la simple raison qu'*on est déjà dedans*. Interpénétration, immanence maximale. [...] [S'ensuit une] abolition de la distance symbolisante au cœur des images elles-mêmes. » (*Ibid.*, p. 384-385).

³ Clément Rosset, *Fantasmagories*, suivi de *Le Réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 85. La citation est extraite de l'exergue qui précède *Le Réel, l'imaginaire et l'illusoire*.

⁴ Martin Winckler a écrit plusieurs essais et dictionnaires sur les séries télévisées. Philippe Djian s'en est inspiré pour les six « saisons » de sa série littéraire *Doggy bag* (Paris, Julliard, 2005-2008). *Kiwi* de Pierre Alferi (Paris, P.O.L, 2012) est sous-titré « roman-feuilleton » et se décompose là encore en « épisodes » et en « saisons » ; le livre est issu de la réunion de livraisons hebdomadaires publiées sur le site sitaudis.fr.

⁵ Il est ainsi significatif que les textes littéraires qui se veulent basés sur le modèle de la série télévisée se développent surtout dans des livraisons successives, étalées dans le temps, et donc à travers des supports qui permettent ce genre de diffusion : blogs, parutions en revues ou, logiquement, série littéraire, comme celle des *Doggy bag* de Philippe Djian. On est bien proche d'une reviviscence du roman-feuilleton. Mais l'on se demande si la série télévisée peut travailler à l'intérieur d'un *seul* texte.

l'essentiel, elle reste fondée sur le paradigme cinématographique. Pourtant, il faut se garder de toute généralisation. La question de l'imaginaire numérique est vraisemblablement très différente de celle que pose la télévision, comme en témoignent la multiplication des créations sur la Toile en ce sens, l'apparition des premières propositions littéraires proprement numériques et le développement des travaux universitaires sur la question¹.

Avant que l'imaginaire numérique ne vienne sans doute, à son tour, faire évoluer le paysage littéraire, vraisemblablement aidé en cela par la mutation des supports, les images et les imaginaires du cinéma demeurent vivaces au sein de la littérature contemporaine. Ils participent de son enrichissement permanent, aux côtés des autres formes de relations intersémiotiques qu'elle entretient. Alors que leurs noces sont régulièrement célébrées puis reportées, le « dire » et le « voir » se trouvent à nouveau réunis par le biais des images et des imaginaires cinématographiques de la littérature française contemporaine. Écrire pour donner à voir ou à revoir, pour inciter à voir ; voir pour lancer l'écriture, la soutenir, en décupler les perspectives et les dynamismes : *Vt Cinematographica Poesis*.

¹ Voir notamment la série régulière de colloques intitulée *E-formes, matières textuelles sur supports numériques* dans les Universités de Saint-Étienne et de Paris 8 Saint-Denis.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL :

ALFERI Pierre, *Le Cinéma des familles*, Paris, P.O.L, 1999.
- *Des enfants et des monstres*, Paris, P.O.L, 2004.

BELLETTO René, *Film noir*, Paris, P.O.L, 1980.

BLONDE Didier, *Les Fantômes du muet*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2007.
- *Un amour sans paroles*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2009.

BON François, *Calvaire des chiens*, Paris, Minuit, 1990.
- *Un fait divers*, Paris, Minuit, 1994.
- *Paysage fer*, Lagrasse, Verdier, 2000.

CARRÈRE Emmanuel, *La Moustache*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987 [P.O.L, 1986].
- *Un roman russe*, Paris, P.O.L, 2007.

CHATELIER Patrick, *Pas le bon, pas le truand*, Paris, Verticales, 2010.

CLERC Thomas, *L'Homme qui tua Rupert Cadell*, in *L'Homme qui tua Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète », 2010, p 294-314.

DAENINCKX Didier, *Souvenirs rectangulaires*, in *En marge*, Paris, Denoël, 1994.
- *Les Figurants*, Lagrasse, Verdier, 1995.

DEVILLE Patrick, *Le Feu d'artifice*, Paris, Minuit, 1992.
- *La Tentation des armes à feu*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006.

ECHENOZ Jean, *Le Méridien de Greenwich*, Paris, Minuit, 1979.
- *Cherokee*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2003 [1983].
- *L'Équipée malaise*, Paris, Minuit, coll. « Double », 1999 [1986].
- *Lac*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2008 [1989].
- *Nous trois*, Paris, Minuit, 1992.
- *Les Grandes blondes*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2006 [1995].
- *Un an*, Paris, Minuit, 1997.
- *Je m'en vais*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2001 [1999].
- *Au piano*, Paris, Minuit, 2003.
- *Ravel*, Paris, Minuit, 2006.
- *Des éclairs*, Paris, Minuit, 2010.

ERNAUX Annie, *Passion simple*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994 [1991].

- *La Vie extérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [2000].
- *Se perdre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [2001].
- *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008.

- FLEISCHER Alain, *Les Angles morts*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2003.
- *La Hache et le violon*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2004.
 - *Le Carnet d'adresses*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXIème siècle », 2008.
 - *Prolongations*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2008.
 - *Courts-circuits*, Paris, Le Cherche-midi, coll. « Styles », 2009.
 - *Moi, Sándor F.*, Paris, Fayard, coll. « Alter Ego », 2009.
 - *Imitation*, Arles, Actes Sud, 2010.

- GAILLY Christian, *L'Incident*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2009 [1996].
- *Les Évadés*, Paris, Minuit, 1997.
 - *Nuage rouge*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2007 [2000].
 - *Lily et Braine*, Paris, Minuit, 2010.
 - *Les Fleurs coupées*, in *La Roue et autres nouvelles*, Paris, Minuit, 2012.

GODARD Agnès, *L'Inconsolable*, Paris, Minuit, 2006.

- HAENEL Yannick, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2009.
- HONORÉ Christophe, *Le Livre pour enfants*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2005.

JORDANE Benjamin / PUECH Jean-Benoît, *Toute ressemblance...*, édition de Stefan Prager et Jean-Benoît Puech, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

- KAPLAN Leslie, - *Le Psychanalyste*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [P.O.L, 1999].
- *Les Amants de Marie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004 [P.O.L, 2002].
 - *Mon Amérique commence en Pologne*, Paris, P.O.L, 2009.

- LAURENS Camille, *Romance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [P.O.L, 1992].
- *L'Avenir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000 [P.O.L, 1998].
 - *L'Amour, roman*, Paris, P.O.L, 2003.
 - *Ni toi ni moi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 [P.O.L, 2006].

- LAURENT Éric, *Coup de foudre*, Paris, Minuit, 1995.
- *Les Atomiques*, Paris, Minuit, 1996.
 - *Liquider*, Paris, Minuit, 1997.
 - *Remue-ménage*, Paris, Minuit, 1999.
 - *Ne pas toucher*, Paris, Minuit, 2002.
 - *Clara Stern*, Paris, Minuit, 2005.
 - *Les Découvertes*, Paris, Minuit, 2011.

LE CLÉZIO Jean-Marie-Gustave, *Ballaciner*, Paris, Gallimard, 2007.

MERLIN Hélène, *Le Caméraman*, Paris, Minuit, 1983.

MINARD Céline, *Bastard Battle*, Paris, Léo Scheer, coll. « Laureli », 2008.

MODIANO Patrick, - *Du plus loin de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1996.

- « Le premier jour du printemps », in *Elle s'appelait Françoise*, Paris, Canal Plus Éditions, 1996.
- *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1997].
- *Un pedigree*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 [2005].

MONTALBETTI Christine, *Western*, Paris, P.O.L, 2005.

NDIAYE Marie, *Rosie Carpe*, Paris, Minuit, 2001.

POIRIÉ François, *Comme une apparition*, Arles, Actes Sud, 2007.

REDONNET Marie, *Diego*, Paris, Minuit, 2005.

REINHARDT Éric, *Cendrillon*, Paris, Le Livre de Poche, 2008 [Stock, 2007].

RIBOULET Mathieu, *Avec Bastien*, Lagrasse, Verdier, 2010.

ROSENTHAL Olivia, *Que font les rennes après Noël ?*, Paris, Verticales, 2010.
 - *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Verticales, coll. « Minimales », 2012.

ROUAUD Jean, *Le Monde à peu près*, Paris, Minuit, 1996.
 - *L'Imitation du bonheur*, Paris, Gallimard, 2006.
 - *Souvenirs de mon oncle*, Paris, Naïve Éditions, coll. « Livre d'heures », 2009.

SCHUHL Jean-Jacques, - *Ingrid Caven*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [2000].
 - *Entrée des fantômes*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2010.

TOLEDO Camille (de), *Vies et mort d'un terroriste américain*, Paris, Verticales, 2007.

VIEL Tanguy, *Le Black Note*, Paris, Minuit, 1998.
 - *Cinéma*, Paris, Minuit, 1999.
 - *L'Absolue Perfection du crime*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2006 [2001].
 - *Insoupçonnable*, Paris, Minuit, 2006.
 - *Top Ten*, Rennes, Le Triangle, 2009, (épisode premier : URL : http://www.letriangle.org/files/triangle/img_poesie/Top_ten_1_defin.pdf).
 - *Hitchcock, par exemple*, (avec des illustrations de Florent Chavouet), Paris, Éditions Naïve, coll. « Livre d'heures », 2010.

VOLODINE Antoine, *Le Port intérieur*, Paris, Minuit, 1995.
 - *Nuits blanches en Balkhyrie*, Paris, Gallimard, 1997.
 - *Songes de Mevlido*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2007.
 - *Écrivains*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2010.

WINCKLER Martin, *Légendes*, Paris, P.O.L, 2002.
 - *Histoires en l'air. Fictions, récits, projets*, Paris, P.O.L, 2008.

CORPUS COMPLÉMENTAIRE :

a) Romans et essais antérieurs au corpus

Anthologie du cinéma invisible, texte choisis et présentés par Christian Janicot, Paris, Arte Éditions – Jean-Michel Place, 1995.

Le Cinéma : naissance d'un art (1895-1920) ; Le Cinéma : l'art d'une civilisation (1920-1960), textes choisis et présentés par Daniel Banda et José Moure, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », respectivement 2008 et 2011.

Le Goût du cinéma, textes choisis et présentés par Jacques Barozzi, Paris, Mercure de France, coll. « Le Petit Mercure », 2008.

Le Spectateur nocturne. Les écrivains au cinéma, textes choisis et présentés par Jérôme Prieur, Paris, Cahiers du cinéma, 1997.

APOLLINAIRE Guillaume, « L'Esprit nouveau et les Poètes », in Pierre Caizergues et Michel Décaudin (éd.), *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 943-954.

ARTAUD Antonin, « À propos du cinéma », in *Œuvres complètes. Tome III*, Paris, Gallimard, 1970, p. 77-111.

AUDIBERTI Jacques, *Le Mur du fond. Écrits sur le cinéma*, textes réunis et présentés par Michel Giroud et Jérôme Prieur, Paris, Cahiers du cinéma, 1996.

BOREL Jacques, « Charlot, toujours ! », *Vertigo*, n° 13, printemps 1995, p. 121-127.

BRETON André, *Les Vases communicants*, in Marguerite Bonnet (éd.), *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992 [1932].

CALVINO Italo, *Autobiographie d'un spectateur*, in *La Route de San Giovanni*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998, [1990, 1991 pour la traduction française], p. 49-92.

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Entretiens avec le professeur Y*, in Henri Godard (éd.), *Romans IV*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993 [1955].

CENDRARS Blaise, *Hollywood, La Mecque du cinéma*, suivi de *L'ABC du cinéma*, Paris, Ramsay, coll. « Poche Cinéma », 1987 [Grasset, 1936].

COCTEAU Jean, *Du cinématographe*, Paris, Belfond, 1973.

DESNOS Robert, *Les Rayons et les ombres*, Paris, Gallimard, 1992.

DURAS Marguerite, - *Hiroshima mon amour, scénario et dialogues*, Paris, Gallimard, 1960.

- *India Song. Texte, théâtre, film*, Paris, Gallimard, 1973.

- *Le Camion*, Paris, Minuit, 1977.

- *Le Navire Night*, Paris, Mercure de France, 1979.

- *Les Yeux verts*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers », 2006 [Cahiers du cinéma, 1987].

- *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991.

GIDE André, *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1925].

GIONO Jean, « Quelques réflexions sur le cinéma », in Jacques Mény, *Giono et le cinéma*, Paris, J.-C. Simoën, coll. « L'illusion d'optique », 1978 [1961].

GRACQ Julien, « Littérature et cinéma », in *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1981, p. 232-246.

- « Préface », in Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat, *Nosferatu*, Paris, Cahiers du cinéma - Gallimard, 1981, p. 9-11.

- « Sur André Delvaux (1985). Une collaboration sans nuages », in Bernhild Boie et Claude Douguin (éd.), *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 1176-1179.

GRENIER Roger, *Ciné-roman*, Paris, Gallimard, 1972.

MANCHETTE Jean-Patrick, *Romans noirs. Œuvre romanesque complète*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2005.

- *Les Yeux de la momie. Chroniques de cinéma*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Écrits noirs-Rivages », 1997.

MALRAUX André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, in Denis Marion (éd.), *Le Cinéma selon André Malraux*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1996 [Seghers, 1970], p. 71-78.

- *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977.

MAURIAC Claude, *L'Oubli*, Paris, Grasset, 1966.

OLLIER Claude, *Été indien*, Paris, Flammarion, 1963.

- *Souvenirs écran*, Paris, Cahiers du cinéma - Gallimard, 1981.

- *Wanderlust et les oxycèdres*, Paris, P.O.L, 2000.

- *Navettes*, Paris, P.O.L, 2002.

- *Niellures*, Paris, P.O.L, 2002.

PEREC Georges, *Les Choses*, Paris, Julliard, coll. « 10/18 – domaine français », 2006 [1965].

- *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978.

- « Les Films vus par Georges Perec pendant la composition des *Choses* (août 1963-mars 1965) », in Florence de Chalonge et Christelle Reggiani (dir.), Dossier « Georges Perec. *Les Choses* et *Un homme qui dort* », *Roman 20-50*, n° 51, juin 2011, p. 43-58.

- « J'aime, je n'aime pas », in *L'Arc/Perec*, Paris, Inculte, 2005 [*L'Arc*, n° 76, 1979].

- *Vœux*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1989.

- « *Cher, très cher, admirable et charmant ami...* ». Correspondance Georges Perec – Jacques Lederer (1956-1961), Paris, Flammarion, 1997.
- *Entretiens et conférences ; Volume I (1965-1978)*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., 2003.
- *Entretiens et conférences ; Volume II (1979-1981)*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., 2003.

PINGAUD Bernard, *Inventaire*, Paris, Gallimard, 1965.

PINGET Robert, *Cette voix*, Paris, Minuit, 1975.

- QUENEAU Raymond, *Les Enfants du limon*, in Henri Godard (éd.), *Œuvres complètes II (Romans I)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 [1938].
- *Loin de Rueil*, in Henri Godard (éd.), *Œuvres complètes III (Romans II)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 [1944].
 - « Journal du Havre. 1914-1920 » et « Le journal d'un jeune homme pauvre. 1920-1927 », in Anne-Isabelle Queneau (éd.) *Journaux. 1914-1965*, Paris, Gallimard, 1996.

- ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit, 1961.
- *L'Immortelle*, Paris, Minuit, 1963.
 - *La Maison de rendez-vous*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972 [Minuit, 1965].
 - *Glissements progressifs du plaisir*, Paris, Minuit, 1974.
 - *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947 -2001)*, textes choisis et présentés par Olivier Corpet, Paris, Christian Bourgois, 2001.
 - *C'est Gradiva qui vous appelle*, Paris, Minuit, 2002.
 - *Scénarios en rose et noir*, Paris, Fayard, 2005.
 - *La Forteresse*, Paris, Minuit, 2009.

SARTRE Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1964].

- SIMON Claude, *L'Herbe*, Paris, Minuit, 1958.
- *Les Corps conducteurs*, Paris, Minuit, 1971.
 - *Le Palace*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1971 [Minuit, 1962].
 - *Triptyque*, Paris, Minuit, 1973.
 - *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981.
 - *Le Jardin des plantes*, Paris, Minuit, 1997.

THIBAUDEAU Jean, - *Une Cérémonie Royale*, Paris, Minuit, 1960.

- *L'Amérique*, Paris, Flammarion, coll. « Digraphe », 1979.

VIRMAUX Alain et Odette (éd.), *Les Surréalistes et le cinéma*, Paris, Ramsay, coll. « Poche cinéma », 1988 [Seghers, 1976].

b) Essais et chroniques d'écrivains contemporains sur le cinéma et la photographie

BAECQUE Antoine (de) (éd.), *Le Cinéma des écrivains*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995.

CADIOT Olivier, « Drive-In », in Antoine de Baecque (éd.), *Feu sur le quartier général !*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2008, p. 5-11.

CARRÈRE Emmanuel, *Werner Herzog*, Paris, Edilig, 1982.

DREVET Patrick, *Huit petites études sur le désir de voir*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1991.

- *Huit petites études sur le désir de voir II*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1996.
- « C'est-à-dire », entretien avec Gervais E. Reed, in *Le Vœu d'écriture*, Paris, Gallimard, 1998.
- « Le papillon et la fleur », in *Le Vœu d'écriture*, Paris, Gallimard, 1998, repris in Jean-Bernard Vray (dir.), *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 51-65.
- « La lévitation des amants », in *Mes images de l'amour*, Paris, Gallimard, 2001, p. 135-140.

ERNAUX Annie, « Les Bureaux de Dieu », *Images documentaires*, n° 65-66, 1^{er} semestre 2009, p. 125-126.

FLEISCHER Alain, *Faire le noir, notes et études sur le cinéma*, Paris, Marval, 1995.

- *L'Art d'Alain Resnais*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, coll. « Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne », 1998.
- *La Pornographie. Une idée fixe de la photographie*, Paris, La Musardine, coll. « L'attrape-corps », 2000.
- *Les Laboratoires du temps ; écrits sur le cinéma et la photographie 1*, Paris, Galaade Éditions, 2008.
- *L'Empreinte et le tremblement ; écrits sur le cinéma et la photographie 2*, Paris, Galaade Éditions, 2009.
- *Caméras*, Arles, Actes Sud Junior, 2009.
- *La Pose de Dieu dans l'atelier du peintre ; écrits sur le cinéma et la photographie 3*, et autres textes, Paris, Galaade Éditions, 2011.

GUIBERT Hervé, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981.

- « Le mort qui parle (à propos de *Sunset Boulevard*) », *Cahiers du cinéma*, n° 319, janvier 1981, p. 35-39.
- *Articles intrépides (1977-1985)*, Paris, Gallimard, 2008.

HEL-GUEDJ Johan-Frédéric, *Orson Welles. La règle du faux*, Paris, Michalon, coll. « Le bien commun », 1997.

HOUELLEBECQ Michel, *Interventions 2. Traces*, Paris, Flammarion, 2009.

KAPLAN Leslie, *Les Outils*, Paris, P.O.L, 2003.

LE CLÉZIO Jean-Marie-Gustave et CHAZAL Robert, *Les Années Cannes. 40 ans de festival*, Paris, Hatier, 1987.

MACÉ Gérard, *La Mémoire aime chasser dans le noir*, Paris, Gallimard, 1993.

- *L'Art sans paroles*, Paris, Gallimard, coll. « Le cabinet des lettrés », 1999.
- *La Photographie sans appareil*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2000.

- *Colportage III. Images*, Paris, Le Promeneur, 2001.

MODIANO Patrick, « Notes sur *Loulou* de Pabst » (Dimanche 2 février 1960), repris in Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (éd.), *Modiano*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 2012, p. 258-264.

- « Gene Tierney », in Michel Boujut (dir.), *Stars : les incontournables*, Paris, Filipacchi, 1991, p. 224.

- « Caméra légère », Dossier « Les objets du siècle », *Libération*, 13 mars 1999, repris in Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (éd.), *Modiano*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 2012, p. 265-266.

- « Deux ou trois choses que je ne sais pas d'elle », *Elle*, n° 3204, 28 mai 2007, p. 82.

- « Éducation sentimentale », *Libération*, 25 mars 2010.

PRIEUR Jérôme, *Nuits blanches. Essai sur le cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1980.

SCHUHL Jean-Jacques, « Jean Eustache aimait le rien », *Libération*, 6 septembre 2005.

- « JLG, rapports secrets », *Libération*, 12 juillet 2006.

TOUSSAINT Jean-Philippe, « Littérature et cinéma », in *L'Urgence et la patience*, Paris, Minuit, 2012, p. 55-60.

VIEL Tanguy, - « Obtenir réparation », in *Positif*, dossier spécial Mankiewicz, n° 469, mars 2000, p. 101-104.

- « Année 2000 », in « Cinquante ans de cinéma par 87 collaborateurs », *Positif*, spécial n° 500, octobre 2002, p. 180.

- « La collision ou quand la puissance rencontre l'acte. *Les Chiens de paille* (Sam Peckinpah, 1971) », in Jacques Aumont (dir.), *La Rencontre. Au cinéma, toujours l'inattendu arrive*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes / La cinémathèque française, 2007, p. 231-244.

c) Autres récits et romans cités

ALFERI Pierre, *Sentimentale journée*, Paris, P.O.L, 1997.

AUDEBERT Maurice, *Tombeau de Greta G.*, Arles, Actes Sud, 2007.

AUGÉ Marc, *Casablanca*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXIe siècle », 2007.

AUZAS Lilian, *Riefenstahl*, Paris, Léo Scheer, 2012.

BEAUJOUR Jérôme, *Dans le décor*, Paris, P.O.L, 2005.

BELLETTA René, *Sur la terre comme au ciel*, Paris, Éditions J'ai Lu, 1991 [Hachette - P.O.L, 1982].

- *Hors la loi*, Paris, P.O.L, 2010.

BERENBOOM Alain, *Le Goût amer de l'Amérique*, Paris, Bernard Pascuito, 2006.

- BERGOUNIOUX Pierre, *La Mort de Brune*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1996].
 - *B-17 G*, Paris, Argol, 2006 [Flohic, 2001].
 - « Fellini », *Trente Mots*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 2012.
- BERNHEIM Emmanuèle, *Stallone*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004 [2002].
- BLONDE Didier, *Faire le mort*, Paris, Gallimard, 2001.
 - *Le Lieu du crime*, Paris, La Pionnière, 2009.
- BOBER Robert, *On ne peut plus dormir tranquille quand on a une fois ouvert les yeux*, Paris, P.O.L, 2010.
- BON François, *Mécanique*, Lagrasse, Verdier, 2001.
- CARRÈRE Emmanuel, *L'Amie du jaguar*, Paris, Flammarion, P.O.L, coll. « Petit Pol », 2007 [1983].
- CLERC Thomas, *Paris, musée du XXI^e siècle. Le dixième arrondissement*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète », 2007.
- COURNOT Michel, *Au cinéma*, Paris, Melville – Léo Scheer, 2003.
- DANTZIG Charles, *Un film d'amour*, Paris, Grasset, 2003.
- DESPENTES Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Le Livre de Poche, 2007 [Grasset, coll. « Essai », 2006].
- DONNER Christophe, *Un roi sans lendemain*, Paris, Grasset, 2007.
- DREVET Patrick, *Les Gardiens des pierres*, Paris, Gallimard, 1980.
- ECHENOZ Jean, *Jérôme Lindon*, Paris, Minuit, 2001.
 - « Caprice de la reine », in Jean-Christophe Bailly (dir.), *Autour des friches, Les Cahiers de l'École de Blois*, n° 4, janvier 2006, p. 104-107.
- EMMANUEL François, *Cheyenn*, Paris, Seuil, 2011.
- FIAT Christophe, *Retour d'Iwaki*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 2011.
- FLEISCHER Alain, *Descentes dans les villes*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 2009.
- FOTTORINO Éric, *Baisers de cinéma*, Paris, Gallimard, 2007.
- FRAPPAT Hélène, *Par effraction*, Paris, Allia, 2009.
- GARAT Anne-Marie, *Merle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999 [1996].
 - *La Diagonale du square*, Serres-Morlaàs, Les Éditions de Atelier In8, coll. « Travelling », 2009.

- GUÉGAN Gérard, *Technicolor*, Paris, Le Sagittaire, coll. « Contre-type », 1975.
- HEL GUEDJ Johan-Frederik, *Le Traitement des cendres*, Paris, Calmann-Lévy, 1999.
- HERPE Noël, *Journal en ruines*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète », 2011.
- JEAN Raymond, *Bleu noir ou la leçon d'écriture*, in *La Leçon d'écriture*, La Tour-d'Aigues, Les Éditions de l'Aube, 1999.
- KOLTÈS Bernard-Marie, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, Paris, Minuit, 1984.
- LE CLÉZIO J.M.G., *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993 [coll. « Le Chemin », 1967].
- *Révolutions*, Paris, Gallimard, 2003.
- LÉGER Nathalie, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris, P.O.L, 2012.
- LIBERATI Simon, *Jayne Mansfield 1967*, Paris, Grasset, 2011.
- LUCOT Hubert, *Recadrages*, Paris, P.O.L, 2008.
- MIÉVILLE Anne-Marie, *Images en parole*, Paris, Léo Scheer, 2002.
- MODIANO Patrick, *Livret de famille*, Paris, Gallimard, 1977.
- *De si braves garçons*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987 [1982].
- *Quartier perdu*, Paris, Gallimard, 1984.
- *Fleurs de ruine*, Paris, Seuil, coll. « Points Roman », 1995 [Seuil, 1991].
- *Chien de printemps*, Paris, Seuil, 1993.
- NOËL Bernard, *La Langue d'Anna*, Paris, P.O.L, 1998.
- NOGUEZ Dominique, *Les Plaisirs de la vie*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Manuels Payot », 2000.
- PAGÈS Yves, *Le Soi-disant*, Paris, Verticales, 2008.
- PANCRAZI Jean-Noël, *La Montagne*, Paris, Gallimard, 2012.
- PENNAC Daniel, *Monsieur Malaussène*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1995].
- PETITJEAN-CERF Cypora, *Le Film*, Paris, Stock, 2009.
- POUY Jean-Bernard, *Je hais le cinéma*, Paris, Les Contrebandiers Éditeurs, 2004.
- RHEIMS Nathalie, *L'Un pour l'autre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [Galilée, 1999].
- RIO Michel, *Le Principe d'incertitude*, Paris, Seuil, 1993.

- RONDEPIERRE Éric, *La Nuit cinéma*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2005.
 - *Placement*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2008.
- SALVAING François, *Jourdain*, Paris, Fayard, 2006.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *La Cour des adieux*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.
- SANTUCCI Françoise-Marie (éd.), *Monroerama*, Paris, Stock, 2012.
- SCARPETTA Guy, *Une île*, Paris, Grasset, 1996.
- SMOLDERS Olivier, *La Part de l'ombre*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2005.
- SOULLARD Catherine, *Johnny*, Paris-Monaco, Éditions du Rocher, 2008.
- THIBAUDAT Jean-Pierre, *L'Orson*, Arles, Actes Sud, 1993.
- TOLEDO Camille (de), *Vies pōtentielles*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2011.
- TREMLAY Michel, *Les Vues animées*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2000 [1990].
- VIEL Tanguy, *Cet homme-là...*, Paris, Desclée de Brouwer, 2009.
 - *Un jour dans la vie* [nouvelle hors commerce], Lyon, Librairie Passages, 2010.
- WEYERGANS François, *Salomé* [1968], Paris, Léo Scheer, édition 2009.
- WIAZEMSKY Anne, *Jeune fille*, Paris, Grasset, 2007.
- WINCKLER Martin, *Le Chœur des femmes*, Paris, P.O.L, 2009.

LITTÉRATURE GÉNÉRALE – THÉORIE ET CRITIQUE

a) Théorie de l'intertextualité

- AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Aux risques de l'allusion », in Michel Murat (dir.), *L'Allusion dans la littérature*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2000, p. 209-235.
- BIAGOLI Nicole, « Narration et intertextualité, une tentative de (ré)conciliation », in Alain Tassel (éd.), « Nouvelles approches de l'intertextualité », *Narratologie* n° 4, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2001, p. 13-51.
- BIASI Pierre-Marc (de), « Théorie de l'intertextualité », *Encyclopædia Universalis. Corpus 12*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1995, p. 514-516.

- COMPAGNON Antoine, *La Seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992 [coll. « Poétique », 1982].
- GIGNOUX Anne-Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.
- « De l'intertextualité à la réécriture », in Alain Tassel (éd.), « Nouvelles approches de l'intertextualité », *Narratologie* n° 4, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2001, p. 53-64.
- KRISTEVA Julia, *Séméiôtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.
- RIFFATERRE Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, octobre 1980, p. 4-18.
- « L'intertexte inconnu », in « Intertextualités médiévales », *Littérature*, n° 41, février 1981, p. 4-7.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.
- SANGSUE Daniel, « L'intertextualité », in *Le Grand Atlas des littératures*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1990, p. 28-29.
- SOLLERS Philippe, « Écriture et révolution. Entretien de Jacques Henric avec Philippe Sollers », in Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 67-79.
- VRAY Jean-Bernard, *Michel Tournier ou l'écriture seconde*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997.
- « Citation et allusion en régime fictionnel : la fragmentation et la trace », in Jean-Pierre Mourey (dir.), *Logiques de la fragmentation. Recherches sur la création contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « C.I.E.R.E.C. », 1996, p. 97-105.
- WAGNER Frank, « Intertextualité et théorie », in Alain Tassel (dir.), *Nouvelles approches de l'intertextualité, Cahiers de narratologie* [en ligne], n° 13, septembre 2006, URL : <http://narratologie.revues.org/364>.

b) Théorie de l'intersémiotité et textes critiques sur les rapports texte-image, lisible-visible

- « Cinéma. Les mots pour l'aimer », *Le Monde des livres*, 18 mai 2007.
- « Écrit/Écran », *Cinémas*, vol.4, n° 1, automne 1993.
- « Les écrivains cinéastes », *Le Magazine littéraire*, n° 354, mai 1997, p. 18-74.
- « Les écrivains et le cinéma », *La Règle du jeu*, n° 42, janvier 2010.

« Films et roman. Problèmes du récit », *Cahiers du cinéma*, n° 185, décembre 1966.

« Le Roman fait son cinéma », table ronde animée par Claude Murcia et Dominique Viart, avec Christine Montalbetti, Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel, Bibliothèque Publique d'Information, enregistrée à Paris le 26 mars 2007, URL : <http://archives-sonores.bpi.fr/doc=2123>.

ADORNO Theodor W., « L'art et les arts », in Jean Lauxerois et Peter Szendy (dir.), *De la différence des arts*, Paris, IRCAM/Centre Georges Pompidou/L'Harmattan, 1997, p. 25-52.

ARROUYE Jean (dir.), *La Photographie au pied de la lettre*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005.

- « La photographie embrayeur littéraire », *Revue des Lettres et de Traduction*, n° 8, 2002, p. 209-230.

BAETENS Jan, *La Novellisation : du film au roman : lectures et analyses d'un genre hybride*, Bruxelles-Paris, Les Impressions Nouvelles, 2008.

- « La novellisation, un genre contaminé ? », *Poétique*, n° 138, avril 2004, p. 235-251.

- « La novellisation contemporaine en langue française », in « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°2, décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Baetens.html>.

BAETENS Jan et BLATT Ari J. (dir.), « Writing and the Image Today », *Yale French Studies* n° 114, Yale University Press, 2008.

BAETENS Jan et LITS Marc (dir.), *La Novellisation : du film au roman*, Louvain, Presses de l'Université de Louvain, 2004.

BARY Cécile (de) (dir.), *Le Cinématographe, Cahiers Georges Perec* n°9, Bègles, Le Castor Astral, 2006.

BÉGAUDEAU François, « Littérature/cinéma : le partage des tâches », in Matteo Majorano (dir.), *La Caméra des mots. Dans le spectacle du roman*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Margini Critici », 2007, p. 5-21.

BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.

BIKIALO Stéphane et RANNOUX Catherine (dir.), *Les Images chez Claude Simon. Des mots pour le voir*, *La Licorne*, n° 71, Poitiers-Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

BIKIALO Stéphane et RANNOUX Catherine, « Avant-propos : des mots pour le voir », in Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux (dir.), *Les Images chez Claude Simon. Des mots pour le voir*, *La Licorne*, n° 71, Poitiers-Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 7-12.

BLANCKEMAN Bruno, « Du *theatrum mundi* à la société-spectacle », in Matteo Majorano (dir.), *La Caméra des mots. Dans le spectacle du roman*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Margini Critici », 2007, p. 70-80.

BONHOMME Bérénice, *Claude Simon, l'écriture cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2005.

- *Claude Simon, une écriture en cinéma*, Berne, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », 2010.

BOURGET Jean-Loup (dir.), Dossier « L'adaptation aujourd'hui », *Positif*, n° 616, juin 2012, p. 86-112.

BRUGUIÈRE Bernard, LEMARDELEY Marie-Christine et TOPIA André (dir.), *L'Art dans l'art. Littérature, musique et arts visuels dans la littérature anglo-saxonne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Arts visuels », 2000.

CALLE-GRUBER Mireille (éd.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

CARDUNER Jean, *La Création romanesque chez Malraux*, Paris, Nizet, 1968.

CASSAGNAU Pascale, *Future Amnesia. Enquêtes sur le troisième cinéma*, Paris, Isthme Éditions, 2007.

CHEZAUX Patrick, « L'Image pré-texte », in Liliane Louvel et Henri Scepi (dir.), *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005, p. 53-66.

CLEDER Jean, *Entre littérature et cinéma – les affinités électives*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 2012.

- « Ce que le cinéma fait de la littérature », in « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 2, décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Cleder.html>.

CLEDER Jean et MONTIER Jean-Pierre (dir.), *Proust et les images (peinture, photographie, cinéma, vidéo)*, Rennes, PUR, coll. « Æsthetica », 2003.

CLERC Jeanne-Marie, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans la littérature contemporaine. Écriture du visuel et transformations d'une culture*, Berne/Francfort-sur-le-main/Nancy, Peter Lang, 1984.

- *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots, adaptations et cinéromans*, Metz, Presses Universitaires de Metz, 1985.

- *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan Université, coll. « Cinéma », 1993.

- « Littérature et cinéma. Une lacune de la réflexion contemporaine : le problème des rapports entre images, mots et culture », in *La Recherche en Littérature générale et comparée*, Paris, SFLGC, 1983.

- « La littérature comparée devant les images modernes : cinéma, photographies, télévision », in Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p. 263-298.

- « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », *Revue de littérature comparée*, n° 298, 2001/2, p. 317-326.

CLERC Jeanne-Marie (dir.), *Le Verbal et ses rapports avec le non verbal dans la culture contemporaine*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1989.

CLERC Jeanne-Marie et CARCAUD-MACAIRE Monique, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004.

COËLLIER Sylvie (dir.), *Le Montage dans les arts aux XXe et XXIe siècles*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Théorie et pratique des arts », 2008.

COLARD Jean-Max, « Filmographies », in Magali Nachtergaele (dir.), *Lectures de l'art contemporain, Textuel*, n° 52, mai 2007, repris sur le site personnel de l'auteur : URL : http://jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/filmographies_fzpg.pdf.

FLINN Margaret et JEANNELLE Jean-Louis (dir.), « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Revue LHT (Littérature, Histoire, Théorie)*, n°2, décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/sommaire189.html>.

FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977 [1821-1830].

GALAND Perrine, « La tradition rhétorique gréco-occidentale », suivi de « Qu'est-ce qu'une "image" ? », in *Le Grand Atlas des littératures*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1990, p. 16-17.

GARAT Anne-Marie, « Voir sans être vu », *Siècle 21*, n° 5, automne-hiver 2004, p. 143-146.

GARAUD Christian et DUFAYS Jean-Louis, « Rhétorique et imaginaire : les figures de "Manie" », in Jean-Louis Tilleuil et Myriam Wathée-Delmotte (dir.), *Texte, image et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 123-136.

GARDIES André, « La littérature comme base de données », in Jean-Bernard Vray (dir.), *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 103-111.

- « Nouveau Roman et cinéma : une expérience décisive », in Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau Roman : hier/aujourd'hui. Tome 1*, Paris, UGE, 1972, p. 185-214.

GROJNOWSKI Daniel, *Photographie et langage*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2002.

HAMON Philippe, *Imageries et images au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2007 [2001].

- « Images parlantes, paroles imageantes et images parlées », in Murielle Gagnebin (dir.), *Les Images parlantes*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, p. 39-51.

JÉRUSALEM Christine, « Écritures spectrales et fantômes cinématographiques : états de la littérature contemporaine », in Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire (dir.), *Cinéma, littérature, adaptations*, Montpellier, Éditions du CERS, coll. « Études sociocritiques », 2009, p. 299-311.

KUNZ Dominique, « Un sentiment d'image », *Poétique*, n° 112, novembre 1997, p. 461-474.

LAGERWALL Sonia, *Quand les mots font image. Une lecture iconotextuelle de La Modification de Michel Butor*, Göteborg, Göteborgs Universitet, coll. « Romanica Gothoburgensia » LIV, 2007.

LE BOZEC Yves, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information Grammaticale*, n° 92, janvier 2002, p. 3-7.

LELAIDIER Jean et MURCIA Claude (dir.), *Littérature et cinéma*, La Licorne, n° 26, Poitiers, UFR Langues et Littératures, automne 1993.

LEONCINI Stefano, « Expanded literature. Réflexions autour des "mots du cinéma" dans la prose tabucchienne », *Cahiers de Narratologie*, n° 16, mis en ligne le 25 mai 2009, URL : <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=968>.

LEUTRAT Jean-Louis (dir.), *Cinéma et Littérature. Le grand jeu*, Paris, De l'incidence Éditeur, 2010.

- *Cinéma et Littérature. Le grand jeu 2*, Paris, De l'incidence Éditeur, 2011.

- « La rencontre capitale du cinéma et de la littérature. *Tu imagines Robinson* (Jean-Daniel Pollet, 1967) », in Jacques Aumont (dir.), *La Rencontre. Au cinéma, toujours l'inattendu arrive*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes / La cinémathèque française, 2007, p. 245-260.

- « "Deux trains qui se croisent sans arrêt" », in Jean-Louis Leutrat (dir.), *Cinéma et Littérature. Le grand jeu*, Paris, De l'incidence Éditeur, 2010, p. 11-110.

LOUVEL Liliane, - *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Interlangues littératures », 1999.

- *Texte/Image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002.

- *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.

- « La description "picturale". Pour une poétique de l'iconotexte », *Poétique*, n° 112, novembre 1997, p. 475-490.

- « Nuances du pictural », *Poétique*, n° 126, avril 2001, p. 175-190.

- « Le tiers pictural : l'événement entre-deux », in Jean-Pierre Montier (dir.), *À l'œil ; des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 223-243.

LOUVEL Liliane (dir.), *Like painting*, La Licorne, n° 49, Poitiers, Faculté des Lettres et des Langues/MSHS, 1999.

LOUVEL Liliane et SCEPI Henri (dir.), *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005.

MAGNY Claude-Edmonde, *L'Âge du roman américain*, Paris, Le Seuil, coll. « Pierres vives », 1948.

MAJORANO Matteo (dir.), *Le Jeu des arts. L'écriture et les arts*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Margini Critici », 2005.

- *La Caméra des mots. Dans le spectacle du roman*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Margini Critici », 2007.

MARTIN Jean-Pierre, « Le spectacle est dans la salle », dans Daniel Delbreil et Astrid Bouygues (dir.), « Raymond Queneau et les spectacles », *Les Amis de Valentin Brû* n° 28-31 ; *Formules* n° 8, Noésis, 2003-2004, p. 263-269.

MÉAUX Danièle (dir.), *Photographie et romanesque, Études romanesques* n° 10, Fleury-sur-Orne, Minard, 2006.

MÉAUX Danièle et VRAY Jean-Bernard (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004.

MÉNY Jacques, *Giono et le cinéma*, Paris, J.-C. Simoën, coll. « L'illusion d'optique », 1978.

METZ Christian, « Quelques vues sur le visible », in Jean Lelaidier et Claude Murcia (dir.), *Littérature et cinéma, La Licorne*, n° 26, automne 1993, p. 11-18.

MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Usuels de Poche », 1992.

- *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1998.

MONTANDON Alain (dir.), *Iconotextes*, Clermont-Ferrand/Paris, CRCD/Ophrys, 1990.

MONTIER Jean-Pierre (dir.), *À l'œil ; des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007.

MONTIER Jean-Pierre, LOUVEL Liliane, MÉAUX Danièle et ORTEL Philippe (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2008.

MOSES Gabriel, *The Nickel Was for the Movies: Film in the Novel from Pirandello to Puig*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1995.

MOUGIN Pascal, *L'Effet d'image. Essai sur Claude Simon*, Paris, L'Harmattan, 1997.

MURCIA Claude, *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 1998.

- « Dialogue (à propos de littérature et cinéma) », in Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux (dir.), *Perspectives comparatistes*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 257-267.

- « Littérature et cinéma. Ébauche d'un état des lieux », in Anne Tomiche et Karl Zieger (dir.), *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*, Valenciennes, SFLGC, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 129-137.

NACACHE Jacqueline, « Le cinéma imaginaire », in Jacqueline Nacache et Jean-Loup Bourget (dir.), *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma*, Berne, Peter Lang,

coll. « Film Cultures », 2012, repris sur le site de l'éditeur Peter Lang, URL : http://www.peterlang.com/download/extract/61913/extract_430671.pdf.

NACACHE Jacqueline et BOURGET Jean-Loup (dir.), *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma*, Berne, Peter Lang, coll. « Film Cultures », 2012.

NANCY Jean-Luc, « Les arts se font les uns contre les autres », in Béatrice Bloch (dir.), *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors-cadre », 2000, p. 157-166.

ORACE Stéphanie, « Double de soi, double du monde : l'image, de la représentation à la médiation », in Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux (dir.), *Les Images chez Claude Simon. Des mots pour le voir, La Licorne*, n° 71, Poitiers-Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 37-54.

ORTEL Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Photo », 2002.

- « La mémoire en noir et blanc », *Esprit*, n° 206, novembre 1994, p. 126-134.

OST Isabelle, « Le langage de l'image : Beckett et Deleuze face aux "arts de la reproductibilité technique" », in Pierre Piret (dir.), *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007, p. 269-288.

PEETERS Benoît, *Écrire l'image, un itinéraire*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2009.

PEYRÉ Yves, « Recours à la différence », in Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux (dir.), *Les Images chez Claude Simon. Des mots pour le voir, La Licorne*, n° 71, Poitiers-Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 33-36.

PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogues des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, coll. « Amphi lettres », 2004.

QUIGNARD Pascal, *Petits traités I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [Clivages, 1981-1984].

RÉMY Matthieu, « Une écriture cinématographique ? Perec, Echenoz, Modiano », in Lise Sabourin (dir.), *Conversations entre les Muses*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006, p. 205-218.

RENARD Paul (dir.), *Roman et cinéma*, actes de la journée d'études organisée par le centre Roman 20-50 de l'université Lille III Charles de Gaulle, Lille, Roman 20-50, 1996.

RENARD Paul, « Quand le roman actuel fait son cinéma », in *Positif*, n° 506, avril 2003, p. 53-56.

ROCHE Roger-Yves, *Photofictions. Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2009.

- « La chambre noire de la mémoire », in Maryline Heck (dir.), « Dossier Patrick Modiano », *Le Magazine littéraire*, n° 490, octobre 2009, p. 88-89.

ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *De la littérature au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1970.

- *Écraniques : le film du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990.

- *Le Temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*, textes réunis et présentés par Sophie Charlin, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2009.

- « Roman et cinéma », in *Encyclopædia Universalis. Corpus 20*, Paris, Encyclopædia Universalis Éditions, 1995, p. 145-148.

ROUSSET Jean, « Écrire la peinture. Claude Simon » in *Passages, échanges et transpositions*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1990, p. 153-188.

SCHIFANO Laurence (dir.), « Cinéma et littérature : d'une écriture l'autre », *RITM*, Hors Série n° 6, Université de Paris X, 2002.

SEGUIER Marcel (éd.), « Claude Simon », *Entretiens*, n° 31, Rodez, Subervie, 1972.

TAMANINI Laurent, « Ekphrasis filmique et hypotypose cinématographique dans *Outremonde* de Don DeLillo », *Loxias*, n° 22, mis en ligne le 15 septembre 2008, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2592>.

THÉLOT Jérôme, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003.

VANOYE Francis, « Littérature et cinéma », in Patrick Berthier et Michel Jarrety (dir.), *Histoire de la France littéraire. Modernités XIX^e-XX^e siècles*, PUF, coll. « Quadrige », 2006, p. 579-588.

- « Le scénario comme genre, le scénario comme texte », in Jean Lelaidier et Claude Murcia (dir.), *Littérature et cinéma, La Licorne*, n° 26, automne 1993, p. 25-32.

VANOYE Francis (dir.), « Cinéma et littérature », *RITM*, n° 19, Nanterre, Université de Paris X, octobre 1999.

VERMEESCH Amélie, « Poétique du scénario », *Poétique*, n° 138, avril 2004, p. 213-234.

VIART Dominique, « "Sur le vif" : l'image prise aux mots », in Matteo Majorano (dir.), *Le Jeu des arts. L'écriture et les arts*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Margini Critici », 2005, p. 41-55.

VOUILLOUX Bernard, *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève, Droz, 1989.

- *L'Interstice figural : discours, histoire, peinture*, Sainte-Foy, Éditions du Griffon/Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1994.

- *La Peinture dans le texte : XVIII^e – XX^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 1994.

- *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « Tiré à part », 1997.

- *L'Œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2004.
- *La Nuit et le silence des images. Penser l'image avec Pascal Quignard*, Paris, Éditions Hermann, coll. « Savoir Lettres », 2010.
- « Le tableau : description et peinture », *Poétique*, n° 65, février 1986, p. 3-18.
- « L'évidence descriptive », in Pascaline Mourier-Casile et Dominique Moncond'huy (dir.), *Lisible / visible : problématiques*, *La Licorne*, n° 23, Poitiers-Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1992, p. 3-15.
- « Le texte et l'image : où commence et comment finit une interdiscipline ? », *Littérature*, n° 87, octobre 1992, p. 95-98.
- « L'"impressionnisme littéraire" : une révision », *Poétique*, n° 121, février 2000, p. 61-92.
- « Texte et image ou verbal et visuel ? », in Liliane Louvel et Henri Scepi (dir.), *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005, p. 17-31.
- « Fictionnalités iconiques », in Michel Braud, Béatrice Laville et Brigitte Louichon (dir.), *Les Enseignements de la fiction*, *Modernités* n° 23, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 77-97.
- « Peinture et écriture au XX^e siècle », in Patrick Berthier et Michel Jarrety (dir.), *Histoire de la France littéraire. Modernités XIX^e-XX^e siècles*, PUF, coll. « Quadrige », 2006, p. 545-555.
- « Textes et images : esquisse d'une typologie », in Jean-Louis Tilleuil et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Texte, Image, Imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 31-42.

VRAY Jean-Bernard, - « Patrick Drevet : le cinéma et le "corps du monde" », in Jean-Bernard Vray (dir.), *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint -Étienne, 1999, p. 67-75.

- « Le roman connaît la chanson », in Matteo Majorano (dir.), *Le Jeu des arts. L'écriture et les arts*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Margini Critici », 2005, p. 148-166.

- « Photographie et "revenances de l'histoire" dans la littérature narrative contemporaine », in Gianfranco Rubino (dir.), *Présences du passé dans le roman français contemporain*, Rome, Buizoni Editore, « Studi e testi 6 », 2007, p. 193-215.

VRAY Jean-Bernard (dir.), *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint -Étienne, 1999.

WAGNER Peter (dir.), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on ekphrasis and intermediality*, Berlin-New-York, Walter de Gruyter, 1996.

WANLIN Nicolas, « Ekphrasis : problématiques majeures de la notion », URL : <http://www.fabula.org/atelier.php?Ekphrasis>.

WILHEM Frank, « Queneau fait son cinéma dans *Loin de Rueil* », in Daniel Delbreil et Astrid Bouygues (dir.), « Raymond Queneau et les spectacles », *Les Amis de Valentin Brû* n° 28-31 ; *Formules* n° 8, Noésis, 2003-2004, p. 239-254.

WUNENBURGER Jean-Jacques, « Le couple verbo-iconique dans les représentations textuelles, visuelles et télévisuelles », in Jean-Louis Tilleuil et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Texte, image et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 43-53.

ZEMMOUR David, *Une syntaxe du sensible : Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2008.

c) Théorie et critique littéraires portant sur d'autres problématiques

ADAM Jean-Michel et HEIDMANN Ute, « Six propositions pour l'étude de la généricité », in Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le Savoir des genres, La Licorne*, n° 79, Poitiers-Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 21-34.

AMOSSY Ruth, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. « le texte à l'œuvre », 1991.

AMOSSY Ruth et HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1997.

AMOSSY Ruth et ROSEN Elisheva, *Le Discours du cliché*, Paris, Sedes, 1982.

BANCQUART Marie-Claire et CAHNÉ Pierre, *Littérature française du XX^e siècle*, Paris, PUF, 1992.

BARTHES Roland, *Œuvres complètes. Tomes I à V*, présentées et éditées par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002.

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005 [1955].

- *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

BRAUD Michel, LAVILLE Béatrice et LOUICHON Brigitte (dir.), *Les Enseignements de la fiction, Modernités*, n° 23, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006.

BUTOR Michel, « Une autobiographie dialectique » (1955), in *Répertoire I*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1960, p. 262-270.

CALLE-GRUBER Mireille, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle, ou Les repentirs de la littérature*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp Essentiel », 2001.

CALVINO Italo, *La Machine littérature*, traduit de l'italien par Michel Orcel et François Wahl, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1984.

COUÉGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1992.

DÄLLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.

- « L'œuvre littéraire et ses mises en abymes », in *Le Grand Atlas des littératures*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1990, p. 30-31.

DEGUY Michel, « Claude Simon et la représentation », *Critique*, n° 187, décembre 1962, p. 1011-1032.

DUFAYS Jean-Louis, « Stéréotypes, lecture littéraire et postmodernisme », in Christian Plantin (dir.), *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1993, p. 80-91.

DUGAST-PORTES Francine, *Le Nouveau Roman, une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan Université, coll. « Fac Littérature », 2001.

ECO Umberto, *De Superman au surhomme*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1993 [1978].

- *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985 [1979].

- *Apostille au « Nom de la rose »*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985 [1983].

ELLENA Laurence, *Sociologie et littérature. La référence à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1998.

FAERBER Johan, *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman*, Paris, Honoré Champion, 2010.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

- *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

- *Figures IV*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

- *Figures V*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002.

- *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

GRACQ Julien, *Préférences*, Paris, José Corti, 1961.

HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Recherches littéraires », 1994 [1981].

- « Un discours contraint », in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982 [*Poétique*, n° 16, 1973], p. 119-181.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1997.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978.

LAHIRE Bernard, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2004.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

- *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991.

MACÉ Marie-Anne, *Le Roman français des années 1970*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Didact. français », 1995.

MAGNÉ Bernard, « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, Québec, vol. 14, n° 1-2, printemps-été 1986, p. 77-88.

MAINGUENEAU Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette Université, coll. « Langue Linguistique Communication », 1976.

MAULPOIX Jean-Michel (dir.), *Histoire de la littérature française : XX^e siècle, 1950-1990*, Paris, Hatier, 1991.

MIGOZZI Jacques, *Boulevards du populaire*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2005.

MONTALBETTI Christine, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997.

- *La Fiction*. Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus », 2001.

- « Ce que fait la métalepse à la fiction », in Michel Braud, Béatrice Laville et Brigitte Louichon (dir.), *Les Enseignements de la fiction, Modernités n° 23*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 117-127.

MOUCHARD Benoît, *Manchette, le nouveau roman noir*, Biarritz, Séguier Archimbaud, 2006.

MURAT Michel (dir.), *L'Allusion dans la littérature*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2000.

OUELLET Pierre, *Poétique du regard : littérature, perception, identité*, Sillery, Septentrion / Limoges, PULIM, 2000.

PLANTIN Christian (dir.), *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1993.

PRUNGNAUD Joëlle, « De la femme fatale fin-de-siècle à la vamp : apparition d'un stéréotype », in Christian Plantin (dir.), *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1993, p. 60-69.

RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1991.

- *Le Roman français depuis 1900*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998.

- *Le Chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2006.

RICARDOU Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967.

- *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1971.

- *Le Nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « écrivains de toujours », 1973.

RICARDOU Jean (dir.), *Robbe-Grillet : analyse, théorie. Colloque de Cerisy. 2. Roman/Cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.

RICOEUR Paul, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983.

- *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1984.

- *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1985.

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, NRF Gallimard, coll. « idées », 1963.

ROUSSET Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1954.

RYAN Marie-Laure, « Logique culturelle dans la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », in John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, 2005, p. 201-223.

SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

- *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

SCHAEFFER Jean-Marie et PIER John (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, 2005.

STAROBINSKI Jean, *L'Œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1970.

- *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, coll. « Conférences, essais et leçons du Collège de France », 1989.

TOURET Michèle et DUGAST-PORTES Francine (dir.), *Le Temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^e siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001.

WAGNER Frank, « Du métatextuel à la métatextualité », in Alain Tassel (dir.), *La Métatextualité, Narratologie*, n° 3, Nice, Université de Nice Sophia Antipolis, 2000, p. 13-28.

WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.

LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

a) Ouvrages et articles généraux

Le Roman français contemporain, Paris, Culturesfrance Éditions, 2007.

« Faim de littérature. Entretien avec Arno Bertina, Pierre Senges et Tanguy Viel, animé par Laurent Demanze », Lyon, 26 novembre 2010, repris in Laurent Demanze et Dominique

Viart (dir.), *Fins de la littérature ? Esthétiques et discours de la fin. Tome I*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2012, p. 251-270.

ADLER Aurélie, *Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

AMMOUCHE-KREMERS Michèle et HILLENAAR Henk (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, CRIN, n° 27, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994.

ASHOLT Wolfgang et DAMBRE Marc (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

AUBRAL François, « Petites notes autour de l'Extrême contemporain », « L'Extrême contemporain », *Po&Sie*, n° 41, 2nd trimestre 1987, p. 7-9.

BAERT Frank et VIART Dominique (dir.), *La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993.
- *Écritures contemporaines 2, états du roman contemporain*, Actes du colloque de Calaceite juillet 1996, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999.

BARRÈRE Anne et MARTUCCELLI Danilo, *Le Roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Le regard sociologique », 2009.

BERNARD Jacqueline, « Le Retour du narratif : le choix de l'esthétisme ludique dans les dernières années du XXe siècle », in Michèle Touret et Francine Dugast-Portes (dir.), *Le Temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001, p. 295-304.

BLANCKEMAN Bruno, *Les Récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000.

- *Les Fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002.

- « Figures intimes / Postures extimes », in Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen (dir.), *L'Intime, l'extime*, CRIN, n° 41, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002, p. 45-51.

BLANCKEMAN Bruno et DEBREUILLE Jean-Yves, « Retours critiques et interrogations postmodernes », in Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle* (Tome II – après 1940), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 423-491.

BLANCKEMAN Bruno et MILLOIS Jean-Christophe (dir.), *Le Roman français aujourd'hui, transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, 2004.

BLANCKEMAN Bruno, MURA-BRUNEL Aline et DAMBRE Marc (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

BOYER-WEINMANN Martine, *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Essais », 2005.

BRUNEL Pierre, *La Littérature française aujourd'hui. Essai sur la littérature française dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Paris, Vuibert, coll. « Idées et références », 1997.

BURGELIN Claude, « Perce ou Comment écrire après ? », *Quai Voltaire*, n° 8, printemps 1993, p. 6-15.

DAMBRE Marc, « Mélancolies dans le roman et histoire du dernier demi-siècle », in Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 77-90.

DEMANZE Laurent, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2008.

- « Roland Barthes : une écriture orpheline », in Aline Mura-Brunel (dir.), *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*, Amsterdam-New York, Rodopi, CRIN, 50, 2008, p. 127-135.

DEMANZE Laurent et VIART Dominique (dir.), *Fins de la littérature ? Esthétiques et discours de la fin. Tome I*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2012.

FORTIN Jutta et VRAY Jean-Bernard (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », automne 2012 (à paraître).

GARCIN Jérôme (éd.), *Le Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2004 [François Bourin, 1988].

GUILBERT Cécile, *Sans entraves et sans temps morts*, Paris, Gallimard, 2009.

HAMEL Jean-François, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.

HECK Maryline (dir.), *Filiations percequiennes, Cahiers Georges Perce*, n° 11, Bordeaux, Le Castor Astral, 2011.

HORVATH Christina, *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

HUGLO Marie-Pascale, *Le Sens du récit*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007.

JÉRUSALEM Christine, « La rose des vents : cartographies des écritures de Minuit », in Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le Roman français aujourd'hui, transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, 2004, p. 53-77.

- « Terre, terrain, territoire », in *Le Roman français contemporain*, Paris, Culturesfrance Éditions - ADFP, 2007, p. 47-80.

KIBÉDI VARGA Aron, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77, février 1990, p. 3-22.

LANTELME Michel, *Le Roman contemporain, Janus postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2009.

LEBRUN Jean-Claude et PRÉVOST Claude, *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor Éditions Sociales, 1990.

MABIN Yves (éd.), *Le Roman français contemporain*, Ministère des affaires étrangères, Sous-direction du Livre et de l'Écrit, 1993.

MAJORANO Matteo (dir.), *Le Goût du roman*, Bari, B.A.Graphis, coll. « Margini critici », 2002.

MICHON Pierre et CASTIGLIONE Agnès, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007.

MILLET Richard, *L'Enfer du roman. Réflexions sur la postlittérature*, Paris, Gallimard, 2010.

RABATÉ Dominique, « À l'ombre du roman. Propositions pour introduire à la notion de récit », in Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétex te Éditeur, 2004, p. 37-51.

- « Figures de la disparition dans le roman contemporain », in Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 67-75.

ROBIN Régine, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2005.

RUFFEL Lionel, *Le Dénouement*, Lagrasse, Verdier, coll. « Chaoïd », 2005.

- « Le temps des spectres », in Bruno blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétex te Éditeur, 2004, p. 95-117.

RUFFEL Lionel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010.

SCARPETTA Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985.

- *L'Artifice*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1989.

SCHOOTS Fieke, « Passer en douce à la douane ». *L'écriture minimaliste de Minuit* : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997.

THOMPSON William (dir.), *The Contemporary Novel in France*, Gainesville, University Press of Florida, 1995.

VIART Dominique, « "Nouveau Roman" ou renouvellements du roman ? », in Frank Baert et Dominique Viart (dir.), *La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993, p. 109-125.

- « Mémoire du récit ; questions à la modernité », in Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1998, p. 3-27.
- « Filiations littéraires », in Dominique Viart et Jan Baetens (dir.), *Écritures contemporaines 2, états du roman contemporain*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999, p. 115-139.
- « Dis-moi *qui* te hante, paradoxes du biographique », « *Paradoxes du biographique* », *Revue des Sciences Humaines*, n° 263, juillet-septembre 2001, p. 7-33.
- « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », in Michèle Touret et Francine Dugast-Portes (dir.), *Le Temps des lettres ; quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^e siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001, p. 317-336.
- « Les inflexions de la fiction contemporaine », in Dominique Viart (dir.), « Les Mutations esthétiques du roman contemporain », *Lendemain*, n° 107-108, janvier 2002, p. 9-24.
- « Fictions en procès », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 289-303.
- « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », in Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques. XIX^e – XXI^e siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2007, p. 35-54.
- « Le scrupule du roman », *Vacarme*, n° 54, hiver 2011, disponible sur le site de la revue, URL : <http://www.vacarme.org/article1985.html>.

VIART Dominique (dir.), *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1998.

VIART Dominique et VERCIER Bruno, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008 [2005].

VIEL Tanguy, « Pour une littérature post-mortem », in Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Echenoz : "une tentative modeste de description du monde"*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Lire au présent », 2006, p. 255-265.

VILAIN Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.

WAGNER Frank, « Retours, tours et détours du récit. Aspects de la transmission narrative dans quelques romans français contemporains », *Poétique*, n° 165, février 2011, p. 4-20.

b) Études, documents et articles sur auteurs

Pierre Alferi

« Pierre Alferi. *Bande passante*. Entretien avec Pascale Cassagnau », in *Future Amnesia. Enquêtes sur le troisième cinéma*, Paris, Isthme Éditions, 2007, p. 153-160.

BERQUIN François, « Un mauvais souvenir de Pierre Alferi », *Roman 20-50*, n° 42, décembre 2006, p. 149-160.

DISSON Agnès, « Comme au cinéma, façonner des minutes réelles : Pierre Alferi », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 9, n° 3, 2005, p. 257-263, repris in Jean-Louis Leutrat (dir.), *Cinéma et Littérature. Le grand jeu*, Paris, De l'incidence Éditeur, 2010, p. 251-260.

MET Philippe, « "Deffet" d'enfant : la famille du cinéma alferien », URL : <http://remue.net/spip.php?article862>.

SAMOYAUULT Tiphaine, « Le jeu de cette famille », *Les Inrockuptibles*, n° 210, 1^{er}-7 septembre 1999, p. 54-55.

TRUDEL Éric, « "Comme on enfourche un cheval de manège". Détournement, dette et intimité chez Pierre Alferi », in Nathalie Dupont et Éric Trudel (dir.), *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX^e et XXI^e siècles*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 105-119.

René Belletto

« Romans d'un cinéphile », entretien avec René Belletto, *Cahiers du cinéma*, n° 341, novembre 1982, p. 14.

Didier Blonde

« Didier Blonde et le figurant », entretien avec Jean-Max Méjean, *Bibliobs*, 26 septembre 2011, URL : <http://livres-et-cinema.blogs.nouvelobs.com/archive/2011/09/index.html>.

« Didier Blonde dialogue avec Laurent Demanze », Lyon, Bibliothèque Municipale de Lyon, 21 mars 2012, URL : http://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id_video=614.

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, « Les territoires de Didier Blonde », in Jean-Louis Leutrat (dir.), *Cinéma & littérature, le grand jeu 2*, Paris, De l'incidence éditeur, 2011, p. 25-40.

François Bon

ASHOLT Wolfgang, « *Calvaire des chiens*, un dernier roman ? », in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray (dir.), *François Bon. Éclats de réalité*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Lire au présent », 2010, p. 283-292.

VIART Dominique, *François Bon. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, coll. « Écrivains au présent », 2008.

- « "Théâtre d'images" ; l'esthétique de François Bon d'après *Calvaire des chiens* », in Paul Renard (dir.), « Roman et cinéma », *Roman 20-50*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Colloques Roman 20-50 », 1996, p. 103-123.

VIART Dominique et VRAY Jean-Bernard (dir.), *François Bon. Éclats de réalité*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Lire au présent », 2010.

Emmanuel Carrère

« Généalogie d'une délivrance », entretien avec Emmanuel Carrère, *Le Matricule des anges*, n° 82, avril 2007, p. 18-23.

« Caméras subjectives : rencontre avec Emmanuel Carrère », in N.T.Bihn, Catherine Rihoit et Frédéric Sojcher (éd.), *L'Art du scénario*, Paris, Klincksieck, coll. « Essai caméra », 2012, p. 183-217.

BARDET Guillaume et CARON Dominique, *Étude sur Emmanuel Carrère : "La Moustache"*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 2007.

RENARD Paul, « Emmanuel Carrère. L'horreur et le mal », *Positif*, n° 614, avril 2012, p. 53-58.

Didier Daeninckx

« Entretien entre Didier Daeninckx et Françoise Kerleroux », Banquet du livre de Lagrasse, 15 août 2001, disponible sur le site des Éditions Verdier, URL : <http://www.editions-verdier.fr/v3/auteur-daeninckx-7.html>.

DAENINCKX Didier, *Écrire en contre. Entretiens avec Christiane Cadet, Robert Deleuse et Philippe Videlier*, Vénissieux, Paroles d'Aube, 1997.

- « L'écriture des abattoirs », conférence prononcée à la Maison Française d'Oxford en février 1995, URL: <http://www.editions-verdier.fr/v3/auteur-daeninckx-13.html>.

RUBINO Gianfranco, *Lire Didier Daeninckx*, Paris, Armand Colin, coll. « Lire et comprendre », 2009.

- « La médiation de l'image : Didier Daeninckx », in Matteo Majorano (dir.), *La Caméra des mots. Dans le spectacle du roman*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Margini Critici », 2007, p. 33-40.

Patrick Deville

« La fabrique du héros », entretien avec Patrick Deville, *Le Matricule des anges*, n° 50, février 2004, p. 18-22.

HAMEL Jean-François, « Un pistolet sous la ceinture », *Critique*, n° 719, avril 2007, p. 263-278.

PERSON Xavier et SCEPI Henri (éd.), *Patrick Deville*, Poitiers, Office du Livre de Poitou-Charentes, 1991.

Jean Echenoz

« L'entretien des Inrocks : Jean Echenoz », entretien mené par Sylvain Bourmeau et Marc Weitzmann, *Les Inrockuptibles*, n° 27, 4-11 octobre 1995.

L'Atelier d'écriture de Jean Echenoz, film de Pascal Bouhénic, Éditions du Centre Georges Pompidou, coll. « Les ateliers d'écriture », 1997.

« Jean-Patrick Manchette le styliste », entretien avec Gaëlle Bayssière, *Polar Hors Série spécial Manchette*, Paris, Rivages, 1997.

« Dans l'atelier de l'écrivain », entretien avec Geneviève Winter, Pascaline Griton et Emmanuel Barthélémy (réalisé le 28 octobre 1999 pour l'ouvrage *Français Seconde*, Paris, Bréal, 2000), repris in Jean Echenoz, *Je m'en vais*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2001 [1999], p. 227-250.

« La phrase comme dessin », entretien avec Christine Jérusalem, *Europe*, n° 888, avril 2003, p. 297-311.

« Attrape-moi si tu peux », entretien avec Jean Echenoz, *La Femelle du requin*, n° 26, hiver 2005-2006, p. 24-37.

« Écrire, c'est forcément bruyant », entretien avec Jean Echenoz, *Le Monde* 2, 15 juillet 2006, p. 10-16.

« L'éducation des regards », entretien avec Jean Echenoz, *Le Matricule des anges*, n° 70, février 2006, p. 18-23.

« Le roman, mode d'emploi. Dialogue entre Jean Echenoz et Olivier Cadiot », *Le Magazine littéraire*, n° 462, mars 2007.

BLANCKEMAN Bruno, « En théorie, "Je m'en vais" », in Sidonie Loubry-Carette (dir.), « Dossier *Les Grandes blondes*, *Un an et Je m'en vais* de Jean Echenoz », *Roman 20-50*, n° 38, décembre 2004, p. 77-83.

- « Jean Echenoz ou le roman comme ciné/cure », *Roman 20-50*, n° 41, juin 2006, p. 167-178.

- « Petite étude des *Grandes blondes* (une écriture réversible) », in Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Echenoz : "une tentative modeste de description du monde"*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2006, p. 21-27.

BON François, « Danseurs fragiles de Jean Echenoz », *Tiers Livre, Le Blog journal*, 4 novembre 2008, URL : <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article133>.

BRUNEL Pierre, « *Je m'en vais* (1999) : L'art du bricolage en matière de roman », in *Glissements du roman français au XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 283-293.

COYAULT Sylviane, « Le mouvement perpétuel », in Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Echenoz : "une tentative modeste de description du monde"*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2006, p. 69-79.

DANGY Isabelle, « Orphée *Au piano* : rien n'égale sa douleur », in Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Echenoz : "une tentative modeste de description du monde"*,

Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2006, p. 81-90.

HOUPPERMANS Sjef, *Jean Echenoz*, Paris, Bordas, coll. « Écrivains au présent », 2008.
- « Les Grandes Blondes parmi les noirs – Jean Echenoz », in Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2, états du roman contemporain*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999, p. 19-40.

JÉRUSALEM Christine, *Équivoque et fragmentation : l'esthétique de la disparition dans l'œuvre de Jean Echenoz*, Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Bernard Vray, Université de Saint-Étienne, 2000.

- *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

- *Jean Echenoz*, Paris, ADPF, Ministère des Affaires Étrangères, 2006.

- « Jean Echenoz de Gloire à Victoire, du technicolor au noir et blanc, des *Grandes blondes* à *Un an* », in Jean-Bernard Vray (dir.), *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 25-33.

- « Stevenson/Echenoz : le jeu des "images irréelles" », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 331-339.

JÉRUSALEM Christine et VRAY Jean-Bernard (dir.), *Jean Echenoz : "une tentative modeste de description du monde"*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2006.

LAPACHERIE Jean-Gérard, « Quand le roman représente les conventions qui le régissent », in Aline Mura-Brunel (dir.), *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*, Amsterdam-New York, Rodopi, CRIN n° 50, 2008, p. 15-25.

LEBRUN Jean-Claude, *Jean Echenoz*, Paris-Monaco, Éditions du Rocher, 1992.

LOUBRY-CARETTE Sidonie (dir.), « Dossier *Les Grandes blondes, Un an* et *Je m'en vais* de Jean Echenoz », *Roman 20-50*, n° 38, décembre 2004.

MÉAUX Danièle, « Le miroir des écrans », in Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Echenoz : "une tentative modeste de description du monde"*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2006, p. 167-178.

VIART Dominique, « Le divertissement romanesque, Jean Echenoz et l'esthétique du désengagement », in Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Echenoz : "une tentative modeste de description du monde"*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2006, p. 243-254.

VRÂNCEANU Alexandra, « L'ekphrasis dans les romans de Jean Echenoz. Les métamorphoses de l'image et les fausses pistes de lecture », in Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Echenoz : "une tentative modeste de description du monde"*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2006, p. 277-287.

VRAY Jean-Bernard, « Jean Echenoz : un art de l'épingle », in Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Echenoz : "une tentative modeste de description du monde"*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2006, p. 289-299.

Annie Ernaux

DUGAST-PORTES Francine, *Annie Ernaux. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, coll. « Écrivains au présent », 2008.

ERNAUX Annie, *L'Écriture comme un couteau*, entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Stock, 2007.

HAVERCROFT Barbara, « L'autobiographie (im)personnelle et collective. Enjeux pronominaux de la transmission narrative dans *Les Années* d'Annie Ernaux », in Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La Transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Éditions Nota Bene, 2011, p. 129-142.

Alain Fleischer

GRIS Fabien, « "Les images me regardent, je suis pris dans leurs filets" : Alain Fleischer et le paradigme cinématographique », in Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *Alain Fleischer écrivain, Le Genre Humain*, Paris, Seuil, numéro à paraître en 2013.

Christian Gailly

L'Atelier d'écriture de Christian Gailly, film de Pascal Bouhénic, Éditions du Centre Georges Pompidou, coll. « Les ateliers d'écriture », 1998.

« Qu'est-ce qu'écrire ? Comment écrire », entretien avec Christian Gailly, mené par Elisa Bricco et Christine Jérusalem, in Elisa Bricco et Christine Jérusalem (dir.), *Christian Gailly, « l'écriture qui sauve »*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Lire au présent », 2007, p. 169-177.

BLANCKEMAN Bruno, « La fiction en fugitif : *Les Évadés* », *Prétexte*, n° 20, hiver 1999, p. 50-54.

GALLI-PELLEGRINI Rosa, « Techniques cinématographiques dans *Les Évadés* de Christian Gailly », in Matteo Majorano (dir.), *La Caméra des mots. Dans le spectacle du roman*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Margini critici », 2007, p. 22-31.

SAMOYAUULT Tiphaine, « Alcatraz », *la Quinzaine littéraire*, n° 722, 1^{er}-15 septembre 1997, p. 11.

Camille Laurens

FORTIN Jutta, « "Au bal masqué de l'amour, cavalier, cavalière, on danse toujours avec sa mère" : *Ni toi, ni moi* de Camille Laurens, *Adolphe* de Benjamin Constant », *Modern & Contemporary France*, vol. 19-3, septembre 2011, p. 253-264.

RABATÉ Dominique, « Romanesque et formalisme : Camille Laurens, de A à Z », *Lendemains*, n° 107-108, 2002, p. 128-138.

RIENDEAU Pascal, « Variations narratives dans *L'Avenir* de Camille Laurens », in Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La Transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Éditions Nota Bene, 2011, p. 159-173.

Éric Laurent

HORVATH Christina, « Éric Laurent : héritier, pasticheur ou épigone de l'esthétique échenozienne ? », in Aline Mura-Brunel (dir.), *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*, Amsterdam-New York, Rodopi, CRIN 50, 2008, p. 95-104.

J.M.G. Le Clézio

LÉGER Thierry, SALLES Marine et ROUSSEL-GILLET Isabelle (dir.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2010.

SALLES Marina, *Le Clézio notre contemporain*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2006.

Hélène Merlin

BRUN Catherine, « La fiction pour témoin : *Le Caméraman* d'Hélène Merlin », in Thomas Augais, Mireille Hilsum et Chantal Michel (dir.), *Écrire et publier la Guerre d'Algérie. De l'urgence aux résurgences*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Les cahiers de Marge » n° 7, 2011, p. 277-286.

Céline Minard

BLANCKEMAN Bruno, « Trompe-voix, attrapes et postiches. *Bastard Battle* de Céline Minard », in Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La Transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Éditions Nota Bene, 2011, p. 285-295.

Patrick Modiano

« Entretien avec Catherine Deneuve et Patrick Modiano », *Les Inrockuptibles*, spécial Cannes 1997, n° 103, 7-13 mai 1997.

« Ce que je dois au cinéma », entretien entre Patrick Modiano et Antoine de Gaudemar, in Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (éd.), *Patrick Modiano*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 2012, p.235-243.

BLANCKEMAN Bruno, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, coll. « Lire et comprendre », 2009.

DEMEYÈRE Annie, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, l'Harmattan, 2002.

« Mythe et réalité du cinéma chez Patrick Modiano », in Roger-Yves Roche (dir.), *Lectures de Modiano*, Nantes, Cécile Defaut, 2009.

GUIDÉE Raphaëlle et HECK Maryline (éd.), *Patrick Modiano*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 2012.

HECK Maryline (dir.), Dossier « Patrick Modiano », *Le Magazine littéraire*, n° 490, octobre 2009.

NETTELBECK Colin, « Modiano's stylo: a novelist in the Age of Cinema », *French Cultural Studies*, vol. 17, février 2006, p. 35-54.

PARROCHIA Daniel, *Ontologie fantôme, essai sur l'œuvre de Patrick Modiano*, La Versanne, Encre Marine, 1996.

ROBIC Sylvie, « Françoise Dorléac, fantôme modianesque », in Anne-Yvonne Julien (dir.), *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann, 2010, p. 413-428.

SHERINGHAM Michael, « Le Londres de Modiano : *Du plus loin de l'oubli* », in Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (éd.), *Patrick Modiano*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 2012, p. 67-77.

VRAY Jean-Bernard, « Noirceur de Modiano. Disparition et photographie », in Roger-Yves Roche (dir.), *Lectures de Modiano*, Nantes, Cécile Defaut, 2009, p. 347-370.

Christine Montalbetti

« Entretien avec Christine Montalbetti par Andrea Del Lungo », in Andrea Del Lungo (dir.), *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2010, p. 275-288.

MONTALBETTI Christine, « Du Western au roman : essai de transposition d'un genre, ou rencontre ? », in Matteo Majorano (dir.) *La Caméra des mots. Dans le spectacle du roman*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Margini Critici », 2007, p. 81-88.

Marie Redonnet

JÉRUSALEM Christine, « Écritures spectrales et fantômes cinématographiques : états de la littérature contemporaine », in Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire (dir.), *Cinéma, Littérature, Adaptations*, Montpellier, Éditions du CERS, coll. « Études sociocritiques », 2009, p. 299-311.

REDONNET Marie, « Parcours d'une œuvre », conférence prononcée à l'occasion de son poste de *Visiting Professor* à l'Université du Colorado, College Station, Texas, 23 mars 2007, URL : <http://marie.redonnet.monsite-orange.fr/page8/index.html>.

Mathieu Riboulet

« Dialogue avec les morts », entretien avec Mathieu Riboulet, *Le Matricule des anges*, n° 97, octobre 2008, p. 30-35.

« Avec Mathieu Riboulet », propos recueillis par Isabelle Zribi, *Cahiers du cinéma*, n° 662, décembre 2010, p. 60.

GUICHARD Thierry, « Architecte du verbe », *Le Matricule des anges*, n° 97, octobre 2008, p. 26-29.

Olivia Rosenthal

ROSENTHAL Olivia, « Science-Fiction », in Laurent Zimmermann (éd.), *L'Aujourd'hui du roman*, Nantes, Cécile Defaut, 2005, p. 155-166.

Jean Rouaud

« Le temps est une plaisanterie », entretien avec Jean Rouaud, *La Femelle du requin*, n° 36, automne 2011, p. 28-45.

ASHOLT Wolfgang, « Jean Rouaud et l'invention de l'histoire », in Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 133-148.

BATY-DELALANDE Hélène et DEBREUILLE Jean-Yves (dir.), *Lire Rouaud*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010.

BOYER-WEINMANN Martine, « Rouaud sur un fil de soie. Une pensée du roman "romanesque" », in Hélène Baty-Delalande et Jean-Yves Debreuille (dir.), *Lire Rouaud*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 145-158.

KADDOUR Hédi, « Le forgeron de l'imparfait. Lecture d'un paragraphe de *L'Imitation du bonheur* », in Hélène Baty-Delalande et Jean-Yves Debreuille (dir.), *Lire Rouaud*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 177-184.

LANTELME Michel, *Lire Jean Rouaud*, Paris, Armand Colin, coll. «Lire et comprendre», 2009.

ROUAUD Jean, « Littérature, futur antérieur », *Cincinnati Romance Review*, n° 22, 2003, p. 7-20.

- « Cette seule raison qui vaudrait la peine d'écrire pour le cinéma », *Siècle 21*, n° 5, automne-hiver 2004, p. 135-137.

Jean-Jacques Schuhl

« Entretien avec Jean-Jacques Schuhl », réalisé par Patrick Amine, *L'Infini*, n° 74, printemps 2001, p. 58-69.

« Entrée des fantômes. Entretiens », *L'Infini*, n° 110, printemps 2010, p. 62-74.

BRUNEL Pierre, « *Ingrid Caven (2000) : Le dernier Goncourt du siècle, ou le roman de récupération* », in *Glissements du roman français au XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 295-315.

SCHUHL Jean-Jacques, « Scoops », *L'Infini*, n° 2, printemps 1983, p. 39-43.

Tanguy Viel

« Conversation entre Tanguy Viel et Milena Maselli », in *Le Jeu des arts. L'écriture et les arts*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Margini Critici », 2005, p. 110-120.

« Vers une mélancolie des premiers romans ? », entretien avec Johan Faerber, in Marie-Odile André et Johan Faerber (dir.), *Premiers romans 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 89-99.

« Fargo sur mer », entretien avec Tanguy Viel, *Le Matricule des anges*, n° 71, mars 2006, p. 28-29.

« Tanguy Viel. *Cinemas, cinéma*. Entretien avec Pascale Cassagnau », in Pascale Cassagnau, *Future Amnesia. Enquêtes sur le troisième cinéma*, Paris, Isthme Éditions, 2007, p. 161-167.

« Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier contemporain », entretien avec Roger-Michel Allemand, *Revue @nalyzes*, 10 novembre 2008, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1217>.

« La recherche de littérature », entretien avec Tanguy Viel, *Le Matricule des anges*, n° 99, janvier 2009, p. 30-35.

« Seconde main - entretien avec Thomas Clerc et Tanguy Viel », in *Récits entre amis*, juin 2011, URL: <http://recitsentreamis.over-blog.com/article-seconde-main-entretien-avec-thomas-clerc-et-tanguy-viel-73672781.html>.

CLERC Jeanne-Marie, « Écritures transmodales : l'exemple de *Cinéma* de Tanguy Viel », in Robert Kahn (dir.), *À travers les modes*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2004, p. 49-59.

FAERBER Johan, *L'Absolue perfection du crime (2001)*. *Tanguy Viel*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre – contemporain », 2007.

HOUPPERMANS Sjef, « Tanguy Viel : From Word to Image », in Jan Baetens et Ari J. Blatt (dir.), « Writing and the Image Today », *Yale French Studies* n° 114, Yale University Press, 2008, p. 37-50.

RONGIER Sébastien, « Une oblicité ironique au regard de l'image : *Cinéma* de Tanguy Viel », in Mustapha Trabelsi (éd.), *L'Ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, coll. « Littératures », p. 281-294.

VIEL Tanguy, « Éléments pour une écriture cinéophile », *Vertigo*, n° 19, novembre 1999, p. 149-154 ; version légèrement remaniée in Jean-Louis Leutrat (dir.), *Cinéma et Littérature. Le grand jeu*, Paris, De l'incidence Éditeur, 2010, p. 263-273.

- « La fabrique de l'image », in Matteo Majorano (dir.), *Le Jeu des arts. L'écriture et les arts*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Margini Critici », 2005, p. 121-128.

WAGNER Frank, « Comment un film de paroles et pourquoi (l'exemple de *Cinéma de Tanguy Viel*) », in « Recherches visuelles en littérature », *Formules-Noesis*, n° 9, 2005, p. 85-105.

Antoine Volodine

« L'écriture, une posture militante », *Le Matricule des anges*, n° 20, juillet-août 1997.

« Entretien avec Antoine Volodine », *La Femelle du requin*, n° 19, automne 2002.

« Entretien avec Lionel Ruffel », in Jean-Bernard Vray et Jutta Fortin (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », automne 2012 (à paraître).

« La littérature du murmure », entretien avec Jérôme Schmidt, in *Devenirs du roman*, Paris, Éditions Naïve-Inculte, 2007, p. 251-270.

« Transformer le monde par un peu de murmure », entretien avec Aliette Armel, *Le Magazine littéraire*, n° 500, septembre 2010, disponible sur le site des Éditions Verdier, URL : <http://www.editions-verdier.fr/v3/auteur-bassmann-5.html>.

DETUE Frédéric, « Antoine Volodine : Portrait de l'artiste en Stalker », *Vox Poetica*, 6 novembre 2008, URL : <http://www.vox-poetica.org/t/detue.html>.

RUFFEL Lionel, *Volodine post-exotique*, Nantes, Cécile Defaut, coll. « Littérature », 2007.

VOLODINE Antoine, « À la frange du réel », in *Neuf leçons de littérature*, Paris, Éditions Thierry Magnier, coll. « Essais », 2007, p. 149-168.

Articles et essais monographiques et entretiens complémentaires

« Le Chœur du prolétariat défait. Entretien avec Jean Rolin », *La Femelle du requin*, n° 29, été 2007, p. 22-39.

« Christophe Fiat. *Les aventures de Batman*. Entretien avec Pascale Cassagnau », in Pascale Cassagnau, *Future Amnesia. Enquêtes sur le troisième cinéma*, Paris, Isthme Éditions, 2007, p. 146-152.

« Le Péril jeune », entretien avec Pierric Bailly, Lyon, *Le Petit Bulletin*, n° 674, septembre 2008.

« Philippe Djian : "J'ai inventé l'histoire en l'écrivant" », *Le Monde des livres*, 27 juin 2008, p. 10.

LUCOT Hubert et GARCIA Didier, *Lucot, H.L.*, Paris, Argol, 2008.

OCHSNER Beate, « Littérature minimaliste – cinéma minimaliste ? Jean-Philippe Toussaint et la déviance minimale », in Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 261-273.

QUIGNARD Pascal et LAPEYRE-DESMAYSON Chantal, *Pascal Quignard le solitaire. Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Galilée, 2006.

RUBINO Gianfranco, « Le cinéma de Toussaint », *Roman 20-50*, n° 42, décembre 2006, p. 161-169.

CINÉMA ET THÉORIE DE L'IMAGE

a) Cinéma et photographie

Lectures du film, Paris, Éditions Albatros, 1980.

AUMONT Jacques, *L'Attrait de la lumière*, Paris, Yellow Now, coll. « Côté cinéma / Motifs », 2010.

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2008 [Nathan, 1983].

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Analyse/Théorie », 2001.

BAECQUE Antoine (de), *Critique et cinéphilie*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2001.

- *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2003.

- *Feu sur le quartier général !*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2008.

BAECQUE Antoine (de) et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, coll. « Quadrige – dicos de poche », 2012.

BADIOU Alain, *Cinéma*, textes rassemblés et présentés par Antoine de Baecque, Paris, Nova Éditions, 2010.

- « Du cinéma comme emblème démocratique », in « Cinéphilosophie », *Critique*, n° 692-693, Minuit, janvier-février 2005, p. 4-13.

BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard – Cahiers du cinéma, 1980.

- *Le Grain de la voix : entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981.

- « Sur le cinéma », propos recueillis par Michel Delahaye et Jacques Rivette, *Cahiers du cinéma*, septembre 1963, repris in Éric Marty (éd.), *Œuvres complètes II (1962-1967)*, Paris, Seuil, 2002, p. 255-266.
- « Rhétorique de l'image », *Communications*, novembre 1964, in Éric Marty (éd.), *Œuvres complètes II (1962-1967)*, Paris, Seuil, 2002, p. 573-588.
- « En sortant du cinéma », *Communications*, n° 23, Seuil, 1975, repris in Éric Marty (éd.), in *Œuvres complètes IV (1972-1976)*, Paris, Seuil, 2002, p. 778-782.
- « Cher Antonioni... », *Cahiers du cinéma*, mai 1980, repris in Éric Marty (éd.), in *Œuvres complètes V (1977-1980)*, Paris, Seuil, 2002, p. 900-905.

BAUDRY Jean-Louis, *L'Effet-cinéma*, Paris, Albatros, coll. « Ça-Cinéma », 1978.

- « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité », in *Communications*, « Psychanalyse et cinéma », n°23, 1975, p. 56-72.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, coll. « Septième Art », 1985 [1958].

- « William Wyler ou le janséniste de la mise en scène » (1948), in Antoine de Baecque (éd.), *La Revue du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992 [février-mars 1948], p. 161-188.

BELLOUR Raymond, *L'Entre-Images II. Mots, Images*, Paris, P.O.L., 1999.

BELLOUR Raymond (dir.), *Le Western*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 [Bourgeois, 1966].

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, revu par Rainer Rochlitz, Paris, Allia, 2006 [Gallimard, 2000].

BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan Université, coll. « Fac. Cinéma », 1998.

BOURGET Jean-Loup et NACACHE Jacqueline, *Le Classicisme hollywoodien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2009.

BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier ; l'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts et cinéma », 1998.

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1975].

BRUNET François, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, coll. « Sciences, Modernités, Philosophies », 2000.

CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2003.

CIEUTAT Michel, *Les Grands thèmes du cinéma américain. Tomes I et II*, Paris, Éditions du Cerf, 1988-1991.

CIMENT Michel et HERSANT Yves (dir.), Dossier « Mélancolie et cinéma », *Positif*, n° 556, juin 2007, p. 80-111.

DAMISCH Hubert, *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2001.

DANEY Serge, *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, P.O.L., 1993.
- *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*, Paris, POL, 1994.
- *Itinéraire d'un ciné-fils*, Paris, J.-M. Place, 1999.

DELEUZE Gilles, *Cinéma. 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983.
- *Cinéma. 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985.
- « Préface pour l'édition américaine de *L'Image-temps* », in Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003, p. 251-253.

DERRIDA Jacques, « Le Cinéma et ses fantômes », entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse, *Cahiers du cinéma*, n° 534, avril 1999, repris in Antoine de Baecque, *Feu sur le quartier général !*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2008, p. 54-72.

DOUCHET Jean, « La fabrique du regard. Entretien », Dossier « Le siècle du spectateur », *Vertigo*, n° 10, printemps 1993, p. 33-36.

DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, coll. « Nathan – Université », série « Cinéma et Image », 1990.

DURAND Philippe, *Cinéma et montage, un art de l'ellipse*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7^e Art », 1993.

ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2006.

FARGE Arlette, « Le cinéma est la langue maternelle du siècle », entretien avec Antoine de Baecque, *Cahiers du cinéma*, numéro spécial « Le Siècle du cinéma », novembre 2000, repris in Antoine de Baecque, *Feu sur le quartier général !*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2008, p. 133-146.

FAUCON Térésa, *Penser et expérimenter le montage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Les Fondamentaux », 2010.

FOREST Philippe, « Mélancolies de l'histoire », in Luigi Magno et Jean-Marie Gleize (dir.), *Denis Roche : l'un écrit, l'autre photographie*, Lyon, ENS éditions, 2007, p. 97-110.

GARDIES André, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours Littéraires », 1993.

GAUDREAUULT André, *Du littéraire au filmique, système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

GAUDREULT André et JOST François, *Le Récit cinématographique*, Nathan Université, coll. « Fac. Cinéma », 1990.

HERSANT Yves, « Cinémélancolie », dossier « Mélancolie et cinéma », in *Positif*, n° 556, juin 2007, p. 82-85.

- « Entretien avec Raphaël Enthoven », in *Les Nouveaux chemins de la connaissance*. URL: <http://www.fabriquedesens.net/Anatomie-de-la-melancolie-Le>.

ISHAGHPOUR Youssef, *Historicité du cinéma*, Tours, Farrago, 2004.

- *Le Cinéma, histoire et théorie*, Tours, Farrago, 2006.

JACQUES Francis et LEUTRAT Jean-Louis, *L'Autre visible*, Paris, Méridiens Klincksieck-Presses de la Sorbonne nouvelle, 1998.

JOST François, *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Québec-Paris, Nuit Blanche Éditeur – Méridiens Klincksieck, coll. « Du Cinéma », 1998.

JULLIER Laurent et LEVERATTO Jean-Marc, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, Paris, Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2008.

- *Cinéphiles et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 2010.

KUYPER Éric (de), « Aux origines du cinéma : le film de famille », in Roger Odin (dir.), *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, p. 11-26.

LETORD Delphine, *Du film noir au néo-noir. Mythes et stéréotypes de l'Amérique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sang maudit », 2010.

LEUTRAT Jean-Louis, *Le Cinéma en perspective : une histoire*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1992.

- *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1995.

- « Le Cinéma, "momie du changement" », in Jacques Aumont (dir.), *L'Invention de la figure humaine*, Paris, La Cinémathèque Française, 1995, p. 289-303.

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Esthétique du mouvement cinématographique*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2005.

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne et LEUTRAT Jean-Louis, *Les Cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique : le western*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma et audiovisuel », 1990.

- *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2010.

LIOULT Jean-Luc, *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Hors champ », 2004.

MÉNIL Alain, « Deleuze et le "bergsonisme du cinéma" », *Philosophie*, n° 47, septembre 1995, p. 28-52.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, dossier et notes réalisés par Pierre Parlant, lecture d'image par Arno Bertina, Paris, Gallimard, coll. « Folio Plus Philosophie », 2009 [1945].

METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois, 1984 [UGE, 1977].

MOINE Raphaëlle, *Les Genres au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008 [...].

MONTEBELLO Pierre, *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 2008.

MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1977 [coll. « L'homme et la machine », 1956].

- *Les Stars*, Paris, Seuil, coll. « Points civilisation », 1972.

ODIN Roger, « Le film de famille dans l'institution familiale », in Roger Odin (dir.), *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, p. 27-41.

LOUDART Jean-Pierre, « La Suture », *Cahiers du Cinéma*, n° 211-212, avril-mai 1969.

PAÏNI Dominique, « Le cinéphile, la mélancolie et la cinémathèque », Dossier « Le siècle du spectateur », *Vertigo*, n° 10, printemps 1993, p. 61-65.

PASOLINI Pier Paolo, « Le scénario comme structure tendant à être une autre structure », in *L'Expérience hérétique*, traduit de l'italien par Anne Rocchi Pullberg, Paris, Payot, coll. « Ramsay Poche Cinéma », 1976, p. 36-46.

PRIEUR Jérôme, « Le parfum de l'orange », Dossier « Le siècle du spectateur », *Vertigo*, n° 10, printemps 1993, p. 111-113.

RAMIREZ Francis, « À la recherche de l'invisible », in Jacques Aumont (dir.), *Le Septième art. Le cinéma parmi les arts*, Paris, Léo Scheer, 2003, p. 39-54.

RANCIÈRE Jacques, *Béla Tarr, le temps d'après*, Paris, Capricci Éditions, coll. « Actualité critique » n° 6, 2011.

- « Après la littérature », in Jacques Aumont (dir.), *Le Septième art : le cinéma parmi les arts*, Paris, Léo Scheer, 2003, p. 127-141.

ROCHE Denis, *Le Boîtier de mélancolie. La photographie en cent photographies*, Paris, Hazan, 1999.

SAUVAGNARGUES Anne, « L'image. Deleuze, Bergson et le cinéma », in Alexandre Schnell (dir.), *L'Image*, Paris, Vrin, coll. « Thema », 2007, p. 157-176.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

SCHEFER Jean Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1997 [Cahiers du cinéma-Gallimard, 1980].

- *Images mobiles. Récits, visages, flocons*, Paris, P.O.L, 1999.

- « Dialogue entre Jean Louis Schefer et Éric Michaud », *Cahiers du cinéma*, n° 519, décembre 1997.
- « Quel cinéma ? », *Trafic*, n° 50, été 2004, p. 205-209.

SERCEAU Daniel, *Le Désir de fictions*, Paris, Éditions Dis Voir, 1987.
 - *Vivre avec le cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2010.

SERCEAU Michel (dir.), *Panorama des genres au cinéma*, *CinémAction*, n° 68, 3^e trimestre 1993.

SIÉTY Emmanuel, *Fictions d'images*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

SKORECKI Louis, *Raoul Walsh et moi*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2001.

SMOLDERS Olivier, *Éloge de la pornographie*, Crisnée, Yellow Now, coll. « De Parti Pris », 1992.

SONTAG Susan, *Sur la photographie*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Seuil, coll. « 10/18 », 1983 [1977].

SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, coll. « Histoire », 1977.

SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin cinéma », 1998.

STIEGLER Bernard, *La Technique et le temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée, 2001.

- « De cinq à sept », in Jean Lauxerois et Peter Szendy (dir.), *De la différence des arts*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 255-285.

VANCHERI Luc, *Film, Forme, Théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2002.

- *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011.

VANOYE Francis, *Cinéma et récit. Récit écrit / récit filmique*, Paris, Nathan Université, coll. « Cinéma et image », 1989.

VILLAIN Dominique, *Le Montage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1991.

b) Esthétique et philosophie générale de l'image – philosophie générale

Dictionnaire de l'image, avec les contributions d'Anne Goliot-Lété, Martine Joly, Thierry Lancien, Isabelle-Cécile Le Mée et Francis Vanoye, Paris, Vuibert, 2006.

ADORNO Theodor W., *Le Caractère fétiche de la musique*, traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Allia, 2001.

AGAMBEN Giorgio, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Christian Bourgois, coll. « Énonciations », 1981 [1977].

- *Image et mémoire : écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, traduit de l'italien par Marco Dell'Omodarme, Suzanne Doppelt, Daniel Loayza, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Arts et esthétique », 2004.

AUBRAL François, « Variations figurales », in François Aubral et Dominique Château (dir.), *Figure, figural*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 1999, p. 197-243.

AUBRAL François et CHÂTEAU Dominique (dir.), *Figure, figural*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 1999.

AUGÉ Marc, *La Guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1997.

- *Le Temps des ruines*, Paris, Galilée, 2003.

AUMONT Jacques, *L'Image*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 2000 [1990].

BAUDRILLARD Jean, *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981.

- *Power Inferno*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 2002.

BENJAMIN Walter, *Images de pensée*, traduit par Jean-François Poirier et Jean Lacoste, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1998.

CASSOU Jean, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris, Gallimard, 1960.

CERTEAU Michel (de), *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990 [1980].

CLAIR Jean (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, catalogue de l'exposition des Galeries nationales du Grand Palais, Paris (10 octobre 2005 – 16 janvier 2006), Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 2005.

DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1967].

DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994 [1992].

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002 [1981].

- *Critique et clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993.

- *Pourparlers. 1972-1990*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2003 [1990].

DÉOTTE Jean-Louis, *L'Époque des appareils*, Paris, Lignes & manifestes, 2004.

- *Appareils et formes de la sensibilité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2005.

DÉOTTE Jean-Louis, FROGER Marion et MARINIELLO Silvestra (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, Harmattan, coll. « Esthétiques », 2007.

DESPORTES Marc, *Paysages en mouvement. Perception de l'espace et transports (XVIII^e-XX^e siècle)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2005.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1990.

- *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1992.

- *L'Empreinte*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997.

- *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1998.

- *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000.

- *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

- *Images malgré tout*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2004.

- *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. « Le Temps des images », 2007.

- *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008.

- *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

- *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

- *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2010.

- « Préface. Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons) », in Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, coll. « Vues », 1998, p. 7-20.

DUBOIS Philippe, « L'Écriture figurale dans le cinéma muet des années 20 », in François Aubral et Dominique Château (dir.), *Figure, figural*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 1999, p. 245-274.

DUBORGEL Bruno, *Imaginaires à l'œuvre*, Paris, Edition Gréco, coll. « Figures libres », 1989.

FREUD Sigmund, « Deuil et Mélancolie », traduit de l'allemand par J. Laplanche et J.-B. Pontalis, in André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche (éd.), *Œuvres complètes*, volume XIII, 1914-1915, Paris, PUF, 1988, p. 261-278.

GARCIA Tristan, *L'Image*, Neuilly, Atlande, « Clefs concours – Philosophie », 2007.

GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2010 [1994-1997].

HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Le Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1974.

KANT Emmanuel, « Du schématisme des concepts purs de l'entendement », *Critique de la raison pure*, traduit de l'allemand et annoté par André Tremesaygues et Bernard Pacaud, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968 [1944], p. 150-156.

KOFMAN Sarah, *Mélancolie de l'art*, Paris, Galilée, 1985.

LAMBOTTE Marie-Claude, *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, 1984.

LAVAUD Laurent (dir.), *L'Image*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus », 1999.

LIPOVETSKY Gilles, *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1989 [1983].

LIPOVETSKY Gilles et SERROY Jean, *L'Écran global. Cinéma et culture-médias à l'âge hypermoderne*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2007.

LYOTARD Jean-François, - *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1985 [1971].

- *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979.

- *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1988.

- *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993.

- « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmodernisme », in *Critique*, n° 419, avril 1982, p. 357-367.

MANGUELIN Éric, « Schème, schématisation, schématisme », in Jean-Pierre Mourey et Béatrice Ramaut-Chevassus (dir.), *Miroirs, fragments, mosaïques. Schèmes et création dans l'art du XX^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 19-38.

MARIN Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Le Seuil, 1993.

- *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil, coll. « Hautes études », 1994.

- « Le discours de la figure », *Critique*, n° 270, novembre 1969, p. 953-964.

MILNER Max, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005.

MORIN Edgar, *L'Esprit du temps*, Paris, Grasset, coll. « La Galerie », 1962.

PRÉAUD Maxime, *Mélancolies. Livre d'images*, Paris, Klincksieck, 2005.

RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique Éditions, 2003.

- *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1997.

ROSSET Clément, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2004.

- *Fantasmagories*, suivi de *Le Réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.

SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940.

SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2005.

VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition. Essai sur le cinématisme*, Paris, Balland, 1980.
- *Logistique de la perception. Guerre et cinéma I*, Paris, Cahiers du cinéma-Éditions de l'Étoile, 1984.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *La Vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002 [Presses Universitaires de Strasbourg, 1995].

- *Philosophie des images*, Paris, PUF, coll. « Thémis », 2007 [1997].

- « Image poïétiques, schèmes et création intellectuelle », in Jean-Pierre Mourey et Béatrice Ramaut-Chevassus (dir.), *Miroirs, fragments, mosaïques. Schèmes et création dans l'art du XX^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 11-17.

INDEX NOMINUM

L'index ci-dessous fait figurer les noms des principaux écrivains et critiques cités dans l'étude.

- Adler Aurélie, 482
Adorno Theodor W., 70, 71
Agamben Giorgio, 674, 695
Alferi Pierre, 30, 124, 132, 141, 147, 150,
151, 316, 319, 320, 322, 327, 335, 347,
348, 526, 588, 608, 636, 678, 718
Ammouche-Kremers Michèle, 111
Amossy Ruth, 207, 209, 211, 230
Apollinaire Guillaume, 81, 82, 128, 165,
208, 315, 547
Arrouye Jean, 15, 636
Artaud Antonin, 81, 82, 83, 84, 146
Asholt Wolfgang, 34, 123, 141, 487
Aubral François, 17, 18, 489
Audebert Maurice, 528, 615, 629
Audiberti Jacques, 89, 113, 127, 146
Augé Marc, 378, 395, 444, 454, 513, 615,
619, 623, 624, 626
Aumont Jacques, 83, 134, 179, 363, 375,
467, 607, 610, 613, 619, 620, 660, 728,
736, 762, 763
Authier-Revuz Jacqueline, 51
Auzas Lilian, 528
Badiou Alain, 197
Baecque Antoine (de), 12, 31, 115, 116,
120, 176, 208, 347, 363, 476, 512, 514,
523, 545, 555, 556, 557, 615, 717
Baert Frank, 35, 507, 703
Baetens Jan, 35, 129, 270, 307, 331, 333,
361, 419, 510, 511, 733, 748, 752, 757
Bailly Pierric, 125, 712
Bantégnie Gaëlle, 547, 712
Bardet Guillaume, 52
Barrère Anne, 417, 563
Barthes Roland, 20, 25, 51, 107, 112,
193, 199, 228, 256, 311, 346, 351, 371,
387, 389, 390, 451, 453, 479, 606, 607,
609, 613, 614, 659, 660, 661, 662, 665,
666, 669, 670, 671, 679, 682, 699
Bary Cécile (de), 103, 690
Baudrillard Jean, 377, 378, 380, 401,
402, 418, 426, 717
Baudry Jean-Louis, 158, 614
Bazin André, 114, 178, 346, 362, 363,
364, 375, 382, 561, 620, 679
Beaujour Jérôme, 137, 273
Bégaudeau François, 125, 132, 136, 356,
712
Belletto René, 31, 32, 121, 130, 132, 191,
192, 194, 290, 366, 713

Bellour Raymond, 130, 207, 226, 228
 Benjamin Walter, 11, 22, 70, 71, 183,
 340, 377, 379, 380, 392, 418, 542, 543,
 544, 659, 677
 Berenboom Alain, 307
 Bergala Alain, 192, 363
 Bergez Daniel, 74, 356, 360
 Bergounioux Pierre, 19, 49, 111, 383,
 482, 516, 630, 667, 714
 Bernard Jacqueline, 163, 175
 Bernheim Emmanuèle, 133, 136, 137,
 581
 Berquin François, 124, 347
 Bertina Arno, 125, 156, 196
 Biagoli Nicole, 237
 Biasi Pierre-Marc (de), 44
 Bikialo Stéphane, 92, 94, 391, 465, 733,
 738
 Birot Pierre-Albert, 81
 Blanchot Maurice, 79, 80, 148, 476, 683,
 688
 Blanckeman Bruno, 16, 18, 19, 29, 53,
 57, 122, 154, 175, 180, 181, 213, 217,
 218, 222, 223, 224, 234, 275, 404, 424,
 426, 456, 460, 462, 463, 465, 490, 504,
 507, 508, 529, 557, 558, 580, 587, 599,
 602, 617, 704
 Blonde Didier, 29, 147, 350, 351, 528,
 579, 593, 611, 615, 620, 621, 627, 628,
 629, 630, 631, 636, 643, 644, 646, 647,
 648, 649, 657, 658, 663, 664, 666, 667,
 668, 679, 680, 684, 685, 694, 695, 712
 Bober Robert, 103, 142, 201
 Bon François, 29, 30, 116, 125, 166, 167,
 194, 273, 339, 448, 454, 481, 482, 483,
 484, 486, 487, 504, 516, 543, 630, 667,
 706, 712, 716
 Bonhomme Bérénice, 96
 Borel Jacques, 566, 567
 Bourget Jean-Loup, 13, 41, 207, 237,
 561, 703
 Boyer-Weinmann Martine, 204, 205,
 509, 590, 592, 593
 Brenez Nicole, 365, 472
 Bresson Robert, 136, 142, 306, 450, 482
 Breton André, 42, 81, 84, 101, 127, 536,
 603
 Bricco Elisa, 121, 753
 Brun Catherine, 653, 654, 656
 Brunel Pierre, 90, 217, 406, 410, 580,
 682
 Burgelin Claude, 690, 691
 Butor Michel, 555, 736
 Cadiot Olivier, 208, 263, 512
 Calle-Gruber Mireille, 11, 93, 96, 97,
 178, 269, 346, 503
 Calvino Italo, 40, 514
 Carcaud-Macaire Monique, 26, 278, 306,
 403, 413, 440, 465, 466, 696
 Carduner Jean, 89
 Carrère Emmanuel, 29, 30, 52, 111, 131,
 133, 136, 140, 141, 152, 247, 290, 491,
 492, 493, 494, 495, 621, 712
 Cassagnau Pascale, 21, 319, 348, 357,
 421, 445
 Cassou Jean, 195, 208

Céline Louis-Ferdinand, 16, 127, 195
 Cendrars Blaise, 81, 83, 84, 113, 165, 177
 Certeau Michel (de), 201, 706
 Château Dominique, 12, 489
 Chatelier Patrick, 29, 224, 309, 320, 322, 323, 327, 335, 430, 431, 436, 456, 516, 610, 710, 711
 Chion Michel, 173, 174
 Cieutat Michel, 227, 228, 229, 231
 Cléder Jean, 703
 Clerc Jeanne-Marie, 10, 13, 14, 15, 16, 19, 26, 40, 42, 69, 70, 73, 80, 85, 86, 90, 126, 128, 159, 165, 171, 178, 187, 192, 278, 306, 333, 340, 378, 381, 385, 391, 392, 403, 413, 418, 440, 441, 465, 466, 523, 580, 600, 615, 618, 696
 Clerc Thomas, 51, 308, 311, 312, 313, 314, 316, 321, 335, 711
 Cocteau Jean, 16, 81, 86, 88, 127, 684
 Colard Jean-Max, 599, 600, 708
 Compagnon Antoine, 48
 Couégnas Daniel, 31, 153
 Coulon Cécile, 125
 Daeninckx Didier, 31, 120, 121, 131, 136, 152, 245, 478, 480, 518, 519, 520, 521, 522, 526, 718
 Dällenbach Lucien, 270
 Dambre Marc, 34, 123, 141
 Damisch Hubert, 346, 403, 467, 488
 Daney Serge, 31, 114, 120, 133, 512, 523, 545, 555, 557, 559, 580, 581, 688, 689, 700, 717
 Dantzig Charles, 273
 Darrieussecq Marie, 132, 133, 528
 Debord Guy, 402
 Debray Régis, 377, 717, 718
 Deguy Michel, 90, 92, 95, 604
 Deleuze Gilles, 24, 25, 65, 67, 92, 159, 295, 326, 396, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 488, 489, 490, 520
 Demanze Laurent, 19, 156, 196, 383, 542, 556, 578, 580, 611, 616, 618, 675, 682, 700
 Demeyère Annie, 16, 119, 459
 Déotte Jean-Louis, 10, 343, 346
 Derrida Jacques, 14, 346, 476, 605, 615, 618, 621, 688
 Desnos Robert, 81, 83, 85, 146
 Desportes Virginie, 139, 147, 152
 Desportes Marc, 166, 167
 Deville Patrick, 49, 59, 109, 111, 194, 213, 216, 218, 222, 229, 235, 255, 290, 307, 394, 397, 398, 433, 434, 439, 453, 454, 565, 668, 671, 687, 688, 693, 694
 Didi-Huberman Georges, 184, 448, 472, 479, 480, 488, 489, 490, 491, 503, 505, 558, 566, 600, 617, 620, 640, 659, 660, 661, 666, 672, 673, 677, 704
 Djian Philippe, 136, 718, 758
 Donner Christophe, 273
 Drevet Patrick, 138, 147, 273, 705
 Dubois Philippe, 23, 159, 489, 561, 607, 637, 676, 677, 683
 Dufays Jean-Louis, 211, 212

Dugast-Portes Francine, 163, 368, 369

Duhamel Georges, 70, 71, 72, 73, 74, 80, 113, 118

Duras Marguerite, 12, 16, 33, 90, 92, 99, 105, 111, 117, 127, 145, 280, 281, 282, 507, 513, 548

Echenoz Jean, 16, 27, 29, 31, 32, 53, 57, 58, 59, 66, 103, 109, 111, 121, 122, 124, 133, 136, 156, 157, 162, 163, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 186, 187, 188, 192, 193, 194, 201, 209, 210, 213, 216, 217, 218, 221, 228, 230, 231, 234, 235, 236, 238, 242, 243, 244, 246, 251, 252, 253, 254, 256, 262, 263, 265, 298, 300, 301, 303, 324, 327, 349, 355, 365, 385, 386, 387, 388, 389, 391, 392, 393, 394, 397, 406, 407, 408, 409, 410, 412, 413, 417, 419, 422, 423, 424, 426, 434, 435, 436, 440, 449, 453, 454, 456, 475, 527, 545, 558, 565, 618, 625, 628, 631, 682, 686, 687, 688, 691, 706, 710, 711, 713, 718

Eco Umberto, 203, 215, 235, 236, 237

Ellena Laurence, 237, 238, 545, 549, 552, 556

Emmanuel François, 273

Ernaux Annie, 29, 30, 42, 111, 133, 367, 368, 369, 370, 373, 465, 482, 508, 516, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 555, 557, 568, 569, 570, 589, 630, 636, 640, 643, 657, 658, 667, 680, 681, 691, 707, 710, 712, 713, 716

Ethis Emmanuel, 115, 548

Faerber Johan, 16, 205, 219, 232, 262, 269, 295, 693

Farge Arlette, 12, 176, 177, 545, 656

Fiat Christophe, 21, 30, 621, 622

Fleischer Alain, 29, 121, 122, 133, 143, 147, 148, 149, 152, 165, 166, 194, 230, 245, 248, 256, 265, 266, 267, 268, 269, 366, 376, 379, 383, 384, 398, 399, 442, 443, 466, 470, 471, 472, 473, 476, 515, 522, 566, 567, 568, 575, 576, 609, 611, 613, 621, 636, 637, 657, 658, 711

Flinn Margaret, 13

Forest Philippe, 684, 706

Fortin Jutta, 123, 284, 442, 473, 616

Fottorino Éric, 625, 626

Frappat Hélène, 130, 636, 637

Freud Sigmund, 128, 674

Gailly Christian, 29, 111, 121, 160, 161, 168, 175, 187, 194, 201, 213, 222, 230, 241, 242, 298, 324, 325, 326, 327, 335, 394, 411, 412, 427, 570, 571, 572, 585, 587, 706, 711, 713

Galli-Pellegrini Rosa, 187

Garat Anne-Marie, 116, 121, 132, 166, 347, 564, 636

Garcia Tristan, 121, 514, 632, 677

Gardies André, 24, 40, 41, 197, 202, 229, 346, 677, 678

Gaudreault André, 23, 24, 156, 157, 158, 164, 165, 179, 306, 360, 479

Genet Jean, 88, 127

Genette Gérard, 22, 37, 38, 44, 48, 53, 62, 63, 157, 158, 181, 209, 212, 213,

261, 272, 295, 303, 304, 305, 306, 309,
310, 313, 314, 327, 328, 427, 428, 432,
435, 456

Gide André, 127, 195, 259, 270, 579

Gignoux Anne-Claire, 43, 45, 50, 271,
272, 304

Giono Jean, 16, 86, 87, 88, 99, 127, 135,
725

Godard Agnès, 649, 712

Gracq Julien, 40, 41, 45, 57, 76, 77, 78,
80, 87, 99, 127, 185, 196, 203, 260,
532, 603, 704, 705

Grenier Roger, 58

Guégan Gérard, 130

Guibert Hervé, 42, 132, 137, 147, 508,
523, 636, 637, 638

Guidée Raphaëlle, 119, 137, 275, 458,
460, 728, 754, 755

Haenel Yannick, 66, 135, 328, 329, 335,
476, 782

Hamel Jean-François, 617, 634, 675, 683

Hamon Philippe, 20, 21, 43, 57, 58, 64,
107, 158, 168, 238, 239, 240, 305, 336,
337, 339, 340, 390, 601, 703

Hartog François, 378, 438, 602, 604, 617,
618

Havercroft Barbara, 29

Hel-Guedj Johan-Frédéric, 131

Herpe Noël, 130, 131

Honoré Christophe, 126, 132, 140, 173,
190, 191, 516, 517, 547, 636, 637, 718

Horvath Christina, 26, 27, 173, 188, 406,
410

Houellebecq Michel, 139, 142, 147

Houppermans Sjef, 210, 419

Huglo Marie-Pascale, 10, 158, 171, 511

Iser Wolfgang, 76, 155

Ishaghpour Youssef, 25, 26, 198, 580,
717

Jankélévitch Vladimir, 560, 574, 679

Jean Raymond, 307

Jeannelle Jean-Louis, 13

Jérusalem Christine, 16, 26, 121, 154,
188, 193, 221, 234, 236, 253, 278, 300,
327, 384, 389, 390, 408, 413, 423, 435,
442, 454, 618, 631, 675, 711

Jost François, 12, 156, 157, 164, 165,
171, 179, 479, 620

Kaddour Hédi, 204

Kant Emmanuel, 54

Kaplan Leslie, 116, 121, 132, 147, 148,
254, 292, 293, 294, 295, 301, 303, 357,
358, 360, 364, 451, 454, 455, 516, 548,
549, 550, 551, 552, 554, 555, 557, 582,
583, 601, 680, 691, 705, 712, 713

Kerangal Maylis (de), 528

Kibédi Varga Aron, 153, 303

Koltès Bernard-Marie, 121

Kristeva Julia, 37, 38, 43, 44, 112, 578

Kuyper Éric (de), 645, 646, 647

Lahire Bernard, 70, 73

Lambotte Marie-Claude, 696, 698

Lapacherie Jean-Gérard, 217

Laurens Camille, 29, 67, 133, 201, 241,
247, 250, 256, 264, 265, 278, 279, 280,
281, 283, 284, 288, 295, 296, 298, 301,

303, 415, 417, 475, 515, 563, 564, 567,
589, 685, 706, 711

Laurent Éric, 31, 59, 109, 161, 165, 172,
173, 174, 175, 181, 194, 201, 213, 214,
215, 216, 218, 221, 230, 241, 244, 246,
256, 394, 395, 396, 406, 409, 410, 413,
414, 415, 417, 426, 455, 474, 516, 571,
572, 710, 711

Le Clézio Jean-Marie-Gustave, 30, 32,
111, 118, 147, 149, 150, 156, 381, 389,
512, 517, 518, 526, 528, 543, 566, 619,
625

Lebrun Jean-Claude, 238

Léger Nathalie, 528, 593

Lejeune Philippe, 508, 542

Leutrat Jean-Louis, 77, 83, 88, 166, 228,
235, 303, 326, 327, 337, 580, 603, 607,
620, 623, 624, 667, 703

Liandrat-Guigues Suzanne, 228, 667

Liberati Simon, 528, 593

Lioult Jean-Luc, 638, 640

Lipovetsky Gilles, 377, 390, 401, 405,
411, 412, 414, 417, 448

Loubry-Carette Sidonie, 424

Louvel Liliane, 14, 15, 16, 41, 42, 43, 45,
46, 47, 51, 56, 61, 63, 66, 73, 145, 155,
158, 209, 266, 270, 272, 305, 336, 356,
546, 567, 619, 687, 688, 704, 715, 716,
717

Lucot Hubert, 121, 514

Lyotard Jean-François, 93, 438, 439, 466,
488

Macé Gérard, 19, 133, 144, 147, 160,
227, 350, 353, 383, 526, 610, 611, 612,
615, 624, 672, 673, 683

Magné Bernard, 259

Magny Claude-Edmonde, 14, 88, 178

Maingueneau Dominique, 238

Majorano Matteo, 18, 20, 124, 163, 164,
183, 187, 203, 245, 342, 348, 356, 404,
465, 547, 717

Malraux André, 16, 72, 86, 87, 88, 89,
98, 127, 165, 178, 198, 551

Manchette Jean-Patrick, 31, 33, 99, 100,
106, 107, 108, 111, 115, 120, 135, 147,
210, 228, 231, 236, 239, 743, 751, 780

Manguelin Éric, 55

Marin Louis, 145, 488, 503

Martin Jean-Pierre, 102

Martuccelli Danilo, 417, 563

Mauriac Claude, 127, 145

Méaux Danièle, 605, 606, 656

Mény Jacques, 87, 725

Merleau-Ponty Maurice, 488, 554

Merlin Hélène, 636, 652, 653, 654, 656,
657, 658, 712

Metz Christian, 13, 114, 117, 615

Michon Pierre, 19, 111, 196, 383, 482,
630, 636, 667, 714

Miéville Anne-Marie, 142

Migozzi Jacques, 11, 14, 107, 154, 198,
199, 207, 336, 706, 707

Millet Richard, 9, 714, 715

Milner Max, 605, 613, 623

Minard Céline, 213, 222, 223, 231, 233, 711
 Modiano Patrick, 16, 27, 29, 32, 58, 59, 60, 103, 111, 119, 133, 136, 137, 172, 238, 242, 243, 256, 263, 264, 273, 274, 275, 289, 290, 383, 384, 385, 386, 389, 398, 399, 400, 449, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 477, 479, 480, 491, 501, 502, 503, 504, 508, 515, 522, 528, 590, 591, 592, 593, 623, 624, 625, 636, 647, 648, 667, 680, 712, 713
 Molinié Georges, 41, 42, 45, 64, 65, 66, 168, 328, 353
 Montalbetti Christine, 123, 133, 163, 164, 181, 182, 194, 213, 224, 225, 226, 227, 235, 243, 432, 456, 457, 711
 Montebello Pierre, 159, 453
 Montier Jean-Pierre, 15
 Morin Edgar, 26, 72, 73, 154, 347, 580, 620, 622, 707
 Mouchard Benoît, 108, 239
 Mougín Pascal, 240, 341, 431, 432
 Mréjen Valérie, 142
 Mura-Brunel Aline, 217, 406, 410, 580, 682
 Murat Michel, 51, 731
 Murcia Claude, 12, 90, 93
 Nacache Jacqueline, 41, 561, 703, 737
 Nancy Jean-Luc, 42
 Noël Bernard, 623
 Noguez Dominique, 121, 130, 516
 Ochsner Beate, 123, 141, 152
 Odin Roger, 636, 644, 646, 657, 658
 Ollier Claude, 16, 33, 72, 90, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 120, 127, 132, 146, 147, 178, 194, 199, 201, 269, 451, 513, 514, 526, 567, 610
 Orace Stéphanie, 391
 Ortel Philippe, 15, 339, 340, 355, 556, 605, 611, 612, 677, 688, 709
 Ost Isabelle, 92
 Pancrazi Jean-Noël, 516
 Pasolini Pier Paolo, 125, 142, 149, 185, 285, 517, 526, 561, 623
 Pennac Daniel, 273
 Perec Georges, 27, 33, 58, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 108, 111, 115, 119, 135, 142, 144, 165, 172, 238, 271, 464, 472, 509, 526, 538, 541, 542, 543, 547, 548, 549, 550, 555, 580, 625, 690, 691, 712
 Petitjean-Cerf Cypora, 273
 Peyré Yves, 94, 464, 465
 Pier John, 185, 427, 428, 429, 561, 623
 Pingaud Robert, 144, 145, 146, 237, 451, 581
 Pinget Robert, 32, 90, 96, 269
 Piret Pierre, 92, 605
 Plana Muriel, 27, 84, 89
 Plantin Christian, 212, 227, 230, 742, 743
 Poirié François, 624, 625, 626, 627, 629
 Pouy Jean-Bernard, 121, 136
 Préaud Maxime, 679
 Prieur Jérôme, 139, 146, 372, 381, 607, 610, 613, 630, 631, 635, 724
 Prungnaud Joëlle, 230, 231, 232
 Puech Jean-Benoît, 189, 190, 685, 713

Queneau Raymond, 58, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 113, 115, 143, 475, 680
 Quignard Pascal, 79, 80, 122, 136, 178, 614, 714, 740, 745, 759
 Quintane Nathalie, 125, 133
 Rabaté Dominique, 107, 190, 288, 490, 509, 511, 526, 555, 566, 567, 578, 590, 600, 601, 675
 Ramirez Francis, 618, 619
 Rancière Jacques, 347, 498
 Rannoux Catherine, 92, 94, 391, 465
 Redonnet Marie, 111, 133, 275, 277, 303, 384
 Reinhardt Éric, 309, 349, 384, 533, 534, 536, 662, 718
 Rémy Matthieu, 27, 103, 172, 238
 Renard Paul, 483, 696, 697
 Rheims Nathalie, 528, 625, 627, 629, 631
 Riboulet Mathieu, 125, 133, 143, 370, 371, 372, 373, 707, 712
 Ricardou Jean, 73, 74, 75, 78, 80, 89, 90, 91, 99, 113, 117, 156, 179, 260, 271
 Ricœur Paul, 23, 511, 565, 578, 580, 658
 Riffaterre Michael, 205, 325
 Rio Michel, 273, 387, 516, 692
 Robbe-Grillet Alain, 12, 16, 17, 32, 33, 75, 90, 91, 92, 94, 95, 97, 99, 104, 111, 117, 127, 151, 178, 194, 196, 239, 269, 271, 295, 505, 507
 Robic Sylvie, 459
 Robin Régine, 439, 445, 584, 634
 Roche Denis, 677, 684, 761
 Roger Alain, 404, 406, 434
 Rolin Jean, 119, 138, 202, 454
 Rondepierre Éric, 133, 142, 383, 516
 Ropars-Wuilleumier Marie-Claire, 13, 79, 197
 Rosenthal Olivia, 125, 141, 235, 516, 594, 595, 597, 599, 602, 713
 Rosset Clément, 619, 718
 Rouaud Jean, 29, 121, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 242, 314, 315, 335, 397, 474, 572, 636, 667, 705
 Rousset Jean, 39, 244, 245, 439, 440
 Rubino Gianfranco, 141, 245, 502, 520, 526
 Ruffel Lionel, 123, 469, 470, 500, 616, 617, 618, 709, 710
 Ryan Marie-Laure, 428, 429, 436
 Saint-Gelais Richard, 308, 314, 316
 Salles Marina, 118, 517, 543, 566
 Salvaing François, 273
 Samoyault Tiphaine, 161, 273, 319
 Santucci Françoise-Marie, 528
 Sartre Jean-Paul, 16, 89, 113, 118, 127, 128, 177, 178, 193, 285, 416, 510, 513, 553, 579, 585, 676
 Sauvagnargues Anne, 24, 450, 455, 460
 Scarpetta Guy, 273, 402, 403, 438, 439
 Schaeffer Jean-Marie, 25, 236, 382, 427, 428, 429, 638
 Schefer Jean Louis, 22, 23, 25, 31, 35, 509, 519, 520, 522, 524, 525, 531, 557
 Schoots Fieke, 256, 398, 429, 453, 454, 464

Schuhl Jean-Jacques, 29, 134, 183, 184, 188, 194, 263, 349, 350, 361, 363, 375, 376, 380, 429, 436, 475, 576, 608, 631, 632, 633, 634, 706, 712

Serceau Daniel, 509, 579

Serceau Michel, 222

Serroy Jean, 377, 390, 401, 405, 411, 412, 414, 417, 448

Sheringham Michael, 275

Simon Claude, 14, 16, 18, 32, 33, 39, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 111, 120, 133, 156, 178, 186, 194, 239, 240, 260, 269, 271, 295, 341, 346, 391, 431, 464, 465, 507, 513, 528, 593, 652, 683

Skorecki Louis, 114, 115, 120, 349, 689

Smolders Olivier, 307, 366

Sontag Susan, 630

Sorlin Pierre, 614, 672

Soullard Catherine, 224, 310

Starobinski Jean, 27, 28, 680, 681, 682, 693

Stiegler Bernard, 345, 347, 562, 576, 634

Tabucchi Antonio, 514

Thélot Jérôme, 12, 15, 339, 340, 605

Thibaudat Jean-Pierre, 528

Thibaudeau Jean, 97

Toledo Camille (de), 140, 391, 392, 400, 401, 402, 406, 425, 426, 436, 441, 442, 526, 710, 711

Touret Michèle, 18, 163, 218, 508

Toussaint Jean-Philippe, 111, 123, 140, 141, 152, 355, 396, 718

Tremblay Michel, 516

Trudel Éric, 749

Vancheri Luc, 488, 489, 499, 503, 504

Vanoye Francis, 156, 426, 489

Vernet Marc, 363, 518

Viart Dominique, 17, 20, 28, 33, 35, 144, 153, 156, 196, 202, 339, 341, 342, 343, 419, 448, 477, 483, 486, 487, 507, 508, 510, 514, 525, 536, 560, 578, 579, 585, 590, 593, 703, 708

Viel Tanguy, 9, 10, 12, 16, 21, 29, 31, 124, 125, 134, 156, 163, 169, 170, 171, 175, 194, 196, 201, 203, 205, 206, 207, 218, 219, 220, 221, 228, 231, 232, 235, 241, 246, 256, 305, 306, 307, 308, 309, 313, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 340, 345, 347, 348, 351, 352, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 363, 364, 373, 382, 394, 398, 400, 403, 405, 419, 421, 422, 440, 441, 445, 449, 455, 457, 530, 532, 533, 546, 557, 618, 691, 693, 696, 697, 698, 701, 707, 710, 711, 713

Vilain Philippe, 550

Virilio Paul, 377, 378, 402

Volodine Antoine, 29, 52, 56, 59, 123, 202, 228, 231, 246, 250, 251, 355, 398, 449, 467, 468, 469, 470, 476, 491, 496, 497, 498, 499, 500, 504, 572, 573, 575, 576, 711

Vouilloux Bernard, 15, 23, 28, 33, 45, 47, 49, 50, 51, 57, 61, 63, 65, 77, 169, 238, 260, 261, 272, 302, 532, 546, 555, 565

Vray Jean-Bernard, 5, 18, 53, 123, 149, 183, 202, 212, 213, 309, 310, 323, 339,

442, 448, 473, 487, 502, 547, 548, 606,
616, 618, 648, 705, 711
Wagner Frank, 16, 44, 270, 306, 327, 335
Wanlin Nicolas, 328
Westphal Bertrand, 35, 390, 435, 439,
444
Weyergans François, 142
Wiazmsky Anne, 142

Wilhem Frank, 101
Winckler Martin, 121, 215, 222, 241,
248, 256, 516, 537, 538, 539, 540, 541,
543, 549, 557, 567, 588, 589, 636, 639,
640, 691, 718
Wunenburger Jean-Jacques, 20, 21, 55,
65, 72, 207, 208, 402, 716
Zimmermann Laurent, 125, 704

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	9
--------------------------	----------

PREMIERE PARTIE. LES FONDEMENTS DE L'INTERSEMIOTICITE CINEMATOGRAPHIQUE DE LA LITTERATURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE.....	37
---	-----------

Chapitre I. Remarques pour une théorisation de l'intersémiotité cinématographique en littérature	37
---	-----------

A. Prolégomènes théoriques : les conditions d'émergence d'une intersémiotité cinématographique en littérature	40
--	-----------

B. Les modes d'intégration du cinéma dans le texte littéraire	47
--	-----------

1. La présence par référence	48
------------------------------------	----

2. La présence schématico-formelle	53
--	----

3. La présence diégétique	57
---------------------------------	----

C. Les indices textuels de visualité cinématographique	60
---	-----------

1. Point de vue, cadrage, montage	61
---	----

2. Vers une reviviscence de l' <i>ekphrasis</i> et de l'hypotypose ?	64
--	----

Chapitre II. Parcours et synthèse du traitement du cinéma par la littérature française.....	69
--	-----------

A. Une méfiance généralisée qui court sur le siècle	70
--	-----------

B. Du Surréalisme aux années 1950 : attachements et revirements.....	80
---	-----------

C. Le Nouveau Roman : un intérêt formaliste pour le cinéma.....	89
--	-----------

D. Les initiateurs d'une cinéphilie littéraire – Queneau, Perec et Manchette	99
---	-----------

Chapitre III. La fin d'une rivalité ?	111
A. Cinéphilie et cinéphagie affirmées	112
B. Pratiques multiples et aventures extra-littéraires.....	126
1. Critique	129
2. Scénarios.....	135
3. « Action ! » (et inversement)	138
C. L'essai littéraire sur le cinéma : un texte hybride	144

**DEUXIEME PARTIE. LE RECIT LITTERAIRE CONTEMPORAIN
ET L'IMAGINAIRE CINEMATOGRAPHIQUE 153**

**Chapitre IV. Techniques narratives littéraires et techniques
cinématographiques 155**

A. Cadrages et focalisations.....	157
1. Un point de vue cadré	159
2. Mouvements du cadre.....	164
B. Vers le modèle du plan et de la scène cinématographiques	168
1. L'« effet-plan »	168
2. Bande-son et bruitages.....	170
C. Effets de montage.....	176
D. Écriture scénaristique	185

**Chapitre V. Le cinéma : corne d'abondance du récit littéraire
contemporain 195**

A. Relance et dynamisation du récit contemporain par le cinéma	198
B. Littérature contemporaine et reprise de la stéréotypie cinématographique	208
1. « Films de genre » / « Livres de genre » ?.....	212
2. Personnel et objets du film / Personnel et objets du livre	226
C. Le cinéma comme court-circuit descriptif.....	237

1. Portrait du personnage littéraire en acteur de cinéma.....	241
2. Des comparaisons sur un air de « déjà-vu »	245
3. Grincements et risques référentiels.....	249

Chapitre VI. Structure pour structure ? Le film comme miroir déformant du déroulement narratif 259

A. Vocabulaire cinématographique et régie narrative..... 261

B. Mises en abyme et échos narratifs 270

1. Tournage et scénario : fabrique du film et fabrique du texte.....	273
Patrick Modiano : de <i>Blackpool Sunday</i> à <i>Du plus loin de l'oubli</i>	273
Marie Redonnet. <i>Diego</i>	275
La prolifération des miroirs chez Camille Laurens. <i>L'Avenir</i> et <i>Ni toi ni moi</i>	278
2. Éclats cinéphiliques en abyme.....	288
<i>La Moustache</i> d'Emmanuel Carrère et les films de complots paranoïaques.....	290
Leslie Kaplan. <i>Les Amants de Marie</i> et <i>Mon Amérique commence en Pologne</i>	292
Camille Laurens : des références filmiques au scénario impossible	295
Christian Gailly et Jean Echenoz : la fausse désinvolture des éclats filmiques.....	298

C. Reprises intersémiotiques..... 303

1. Précisions terminologiques.....	303
2. Narrativisations et variations libres autour du film	310
Thomas Clerc. <i>L'Homme qui tua Rupert Cadell</i>	311
Jean Rouaud. <i>Souvenirs de mon oncle</i>	314
Pierre Alferi. <i>Le Cinéma des familles</i>	316
Patrick Chatelier. <i>Pas le bon, pas le truand</i>	320
Christian Gailly. <i>Lily et Braine</i>	324
3. Le film, la voix et le commentaire.....	328
Yannick Haenel. <i>Jan Karski</i>	328
Tanguy Viel. <i>Cinéma</i>	331

TROISIEME PARTIE. LA FIGURATION LITTERAIRE CONTEMPORAINE AU PRISME DU CINEMA 339

Chapitre VII. Le rêve de la monstration et de la présence 345

A. Immersion sensible et fascination scopique..... 345

B. Le film du texte : vers un retour de l'hypotypose ?	355
C. L'image filmique comme certification du réel.....	361
1. L'extrême « réalisme » du cinéma ?	361
2. Figurations pornographiques	365
Chapitre VIII. Illusions et médiatisations.....	375
A. La tentation des écrans.....	379
1. Le cinéma comme fuite hors de la réalité	381
2. Superficialité et planéité : le réel comme un écran de cinéma.....	390
B. Le réel et ses images : brouillages.....	402
1. Artialisation et artificialisation du réel : sourions, nous sommes filmés	404
Artialisation <i>in situ</i> . Les exemples d'Echenoz et de Laurent	406
Artialisation <i>in visu</i>	411
2. Confusions et trompe-l'œil	418
3. Métalepses	427
4. Une littérature aux reflets baroques ?	438
Chapitre IX. La fonction critique du cinéma dans la figuration du réel	447
A. Littérature contemporaine et « image-temps ».....	449
1. La nouvelle image, l'impossible action et l'espace délié.....	451
2. Nouvelles temporalités : les « images-temps » de la littérature contemporaine ...	456
B. Les insuffisances figuratives du cinéma.....	464
1. Projections défectueuses	467
2. D'impossibles reconstitutions ?	475
C. Le figural contre le figuratif	488
1. Emmanuel Carrère : le film qui – heureusement – échappe	491
2. Une cinémathèque figurale post-exotique	496
3. Le voile spectral du film dans <i>Dora Bruder</i>	501
QUATRIEME PARTIE. LE CINEMA PERSONNEL DU SUJET LITTERAIRE CONTEMPORAIN.....	507

Chapitre X. Cinéfiliations.....	511
A. Le cinéma de l'enfance	512
B. Se composer une famille de films : les mythologies personnelles du sujet	524
1. Des acteurs comme figures électives	527
2. Cheminer avec des films.....	530
Les « préférences » de Tanguy Viel.....	530
Épiphanies cinématographiques : <i>Cendrillon</i> d'Éric Reinhardt	533
Les « légendes » de Martin Winckler.....	537
C. Cinéfiliations collectives : le cinéma comme donnée générationnelle	542
1. <i>Je me souviens</i> du cinéma.....	544
2. Cinéma et autobiographies collectives : Annie Ernaux et Leslie Kaplan.....	548
Chapitre XI. Se faire son cinéma : fonction heuristique du cinéma et quête identitaire.....	559
A. Montage et rétroprojection mémoriels	560
1. Conscience cinématographique	563
2. La mémoire en images.....	565
B. Projections et identifications cinématographiques	578
1. Le personnage éclairé par ses doubles filmiques.....	581
Louise et Robert de Niro	582
Christian Gailly : de <i>Broken Flowers</i> aux <i>Fleurs coupées</i>	585
2. Jeux identificatoires et récits personnels	588
Patrick Modiano et l'ombre de Françoise Dorléac.....	590
Olivia Rosenthal : King Kong théorie et complexe de la féline.....	594
Chapitre XII. « Et quand il eut passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre »	603
A. « La mémoire aime chasser dans le noir ».....	608
1. Faire le noir : l'anti-caverne platonicienne	608
2. Le faisceau lumineux et l'étrange veille du spectateur	613
B. Le cinéma et l'imaginaire spectral de la littérature contemporaine	616
1. « L'expérience cinématographique est une expérience de la spectralité »	618
2. L'acteur de cinéma comme spectre dans le récit contemporain	622
L'acteur entre apparition et disparition	622

D'un spectre l'autre	625
Du spectre de l'acteur au « véritable » individu – et retour	627
3. Se spectraliser au contact du cinéma	630
C. Un cinéma des familles	635
1. Des images à la réception complexe	637
2. Images privées et mises en perspective scripturales	640
Annie Ernaux. <i>Les Années</i> ou soi-même comme une autre	640
Didier Blonde : le père, fantôme du muet	644
Agnès Godard : <i>L'Inconsolable</i> et l'insaisissable	649
Hélène Merlin : les hors-champs familiaux	652
D. Le film comme déchirure temporelle et affective : vers un <i>punctum</i> cinématographique ?	659
1. Didier Blonde et les déflagrations des images muettes	663
2. Le « film sans l'Arabie » de Patrick Deville	668
E. La mélancolie du sujet-spectateur	673
1. L'être mélancolique du cinéma	676
2. Sous le signe de la perte	678
3. Le regard d'Orphée	682
4. Mélancolie et cinéphilie	688
Listes et classements	689
Visions répétées	693
 CONCLUSION	 703
 BIBLIOGRAPHIE	 721
 INDEX NOMINUM	 769
 TABLE DES MATIERES	 775

