

Jean **Cléder**



ENTRE **LITTÉRATURE** **ET CINÉMA**

LES AFFINITÉS ÉLECTIVES



ARMAND COLIN

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Jean Cléder

Entre littérature et cinéma. Les affinités électives

Échanges, conversions, hybridations



ARMAND COLIN

|

Collection cinéma / arts visuels

dirigée par Michel Marie

Dernières publications

Vincent Amiel, Esthétique du cinéma (2e édition).

Jacques Aumont, Les Théories des cinéastes (2e édition).

Jacques Aumont, Le Cinéma et la mise en scène (2e édition).

Jacques Aumont, L'Image (3e édition).

Daniel BANDA et José MOURE, Avant le cinéma. L'œil et l'image.

Anne-Marie BIDAUD, Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis.

Dominique Chateau, Philosophies du cinéma (2e édition).

Michel Chion, Le Son. Traité d'acoulogie (2e édition).

Sébastien Denis, Le Cinéma d'animation (2e édition).

Éric Dufour, Le Cinéma de science-fiction.

Jean-Pierre Esquenazi, Les Séries télévisées.

Kristian Feigelson, La Fabrique filmique. Métiers et professions.

Guy Gauthier, Le Documentaire, un autre cinéma (4e édition).

Diana GONZALES-DUCLERT, Le film événement.

Jacques Guyot et Thierry Rolland, Les archives audiovisuelles.

Martine Joly, L'Image et les signes (2e édition).

Marie-Thérèse Journot, Films amateurs dans le cinéma de fiction.

Laurent Jullier, L'Analyse de séquences (3e édition).

Laurent Jullier, Star Wars (2e édition).

Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, Cinéphiles et cinéphilie.

Patrice Pavis, L'analyse de spectacles (2e édition).

Isabelle Raynald, Lire et écrire un scénario.

Maxime SCHEINFEIGEL, Rêves et cauchemars au cinéma.

Luc Vancheri, Les pensées figurales de l'image.

Francis Vanoye, L'adaptation littéraire au cinéma.

Conception de la couverture : Raphaël Lefeuvre

Image de la couverture : L'année dernière à Marienbad,
Alain Resnais, 1961,

Collection Images et Loisirs - Monsieur Cinéma.

© Armand Colin, Paris, 2012

Internet : <http://www.armand-colin.com>

ISBN : 978-2-200-28127-4

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés, réservés pour tous pays. Toute reproduction ou représentation intégrale ou partielle, par quelque procédé que ce soit, des pages publiées dans le présent ouvrage, faite sans l'autorisation de l'éditeur, est illicite et constitue une contrefaçon. Seules sont autorisées, d'une part, les reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective et, d'autre part, les courtes citations justifiées par le caractère scientifique ou d'information de l'œuvre dans laquelle elles sont incorporées (art. L.-122 4, L.-122-5 et L.-335-2 du Code de la propriété intellectuelle).

ARMAND COLIN ÉDITEUR • 21, RUE DU
MONTPARNASSE • 75006 PARIS

Collection cinéma / arts visuels

dirigée par Michel Marie

Dernières publications

Vincent Amiel, Esthétique du cinéma (2e édition).

Jacques Aumont, Les Théories des cinéastes (2e édition).

Jacques Aumont, Le Cinéma et la mise en scène (2e édition).

Jacques Aumont, L'Image (3e édition).

Daniel BANDA et José MOURE, Avant le cinéma. L'œil et l'image.

Anne-Marie BIDAUD, Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis.

Dominique Chateau, Philosophies du cinéma (2e édition).

Michel Chion, Le Son. Traité d'acoulogie (2e édition).

Sébastien Denis, Le Cinéma d'animation (2e édition).

Éric Dufour, Le Cinéma de science-fiction.

Jean-Pierre Esquenazi, Les Séries télévisées.

Kristian Feigelson, La Fabrique filmique. Métiers et professions.

Guy Gauthier, Le Documentaire, un autre cinéma (4e édition).

Diana GONZALES-DUCLERT, Le film événement.

Jacques Guyot et Thierry Rolland, Les archives audiovisuelles.

Martine Joly, L'Image et les signes (2e édition).

Marie-Thérèse Journot, Films amateurs dans le cinéma de fiction.

Laurent Jullier, L'Analyse de séquences (3e édition).

Laurent Jullier, Star Wars (2e édition).

Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, Cinéphiles et cinéphilie.

Patrice Pavis, L'analyse de spectacles (2e édition).

Isabelle Raynault, Lire et écrire un scénario.

Maxime SCHEINFEIGEL, Rêves et cauchemars au cinéma.

Luc Vancheri, Les pensées figurales de l'image.

Francis Vanoye, L'adaptation littéraire au cinéma.

Conception de la couverture : Raphaël Lefeuvre

Image de la couverture : L'année dernière à Marienbad,
Alain Resnais, 1961,

Collection Images et Loisirs - Monsieur Cinéma.

© Armand Colin, Paris, 2012

Internet : <http://www.armand-colin.com>

ISBN : 9782200283339

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés, réservés pour tous pays. Toute reproduction ou représentation intégrale ou partielle, par quelque procédé que ce soit, des pages publiées dans le présent ouvrage, faite sans l'autorisation de l'éditeur, est illicite et constitue une contrefaçon. Seules sont autorisées, d'une part, les reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective et, d'autre part, les courtes citations justifiées par le caractère scientifique ou d'information de l'œuvre dans laquelle elles sont incorporées (art. L.-122 4, L.-122-5 et L.-335-2 du Code de la propriété intellectuelle).

ARMAND COLIN ÉDITEUR • 21, RUE DU
MONTPARNASSE • 75006 PARIS

Introduction

L'histoire des rapports entre littérature et cinéma est en quelque sorte raturée par une censure discrète, peu sûre de ses droits, et qui s'exerce pourtant à plusieurs niveaux de la réception des films ; depuis la presse de grande diffusion jusqu'à la plus stricte spécialisation universitaire, une méfiance plus ou moins vive selon les époques tend à inhiber la réflexion sur les interactions entre les arts : les études cinématographiques s'écartent le plus possible du voisinage de la littérature (et de ses expertises), tandis que les études littéraires continuent de regarder le cinéma avec une condescendance marquée ; parallèlement, la critique accueille avec la plus grande méfiance la production des écrivains qui se mettent à faire du cinéma (et inversement), tandis que l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires continue de provoquer des discussions dont les termes et les enjeux n'ont guère évolué depuis le milieu des années cinquante – en dépit d'une poussée anglo-saxonne d'un grand intérêt[\[1\]](#).

Cette résistance aux échanges est expliquée généralement par le cloisonnement disciplinaire de notre culture[\[2\]](#), et par une sorte de complexe d'infériorité du cinéma à l'égard de la littérature[\[3\]](#) : d'origine tardive, roturière et analphabète, le cinéma a conquis son autonomie et sa dignité artistique contre la littérature en inventant sa propre spécificité[\[4\]](#). Le mépris des intellectuels pour le cinéma peut s'expliquer en outre par

la méfiance de notre culture à l'égard des images, fortement accentuée par la puissance de capture et d'immersion fictionnelle du dispositif cinématographique lui-même : sous des prétextes divers (le manque de profondeur de l'image, les facilités du spectacle), c'est évidemment la puissance émotive un peu indécente du cinéma qui est tenue en lisière par la culture traditionnelle[5]. On peut supposer aussi que cette même culture (préventive et conservatoire) avait intérêt à maintenir au rang des arts mineurs (ou des techniques résiduelles) une pratique d'autant plus inquiétante qu'elle s'est montrée capable de développer des moyens d'expression et de contestation nouveaux : dans les années cinquante et soixante la Nouvelle Vague, puis le free-cinéma et, plus généralement, le cinéma indépendant – mais aussi underground ou expérimental – ont achevé le geste esquissé par les avant-gardes historiques : déchirer le rideau de la pré-interprétation[6] pour modifier notre perception et nous mettre en communication avec l'inaperçu ou le revers du monde[7]. Il faut sans doute se garder de ré-écrire l'histoire du cinéma à travers le seul prisme de ses avancées, résistances ou contestations, ce qui reviendrait à dresser l'art (et ses anomalies) contre l'industrie (et sa standardisation) – or cette opposition n'est pas tout à fait fonctionnelle. Il n'empêche que cette opération du cinéma par lui-même s'est accomplie à même le langage cinématographique et s'est traduite par une triple modification concernant le rapport au référent, les modalités d'assortiment des images, l'utilisation du langage verbal.

Ces données contextuelles conditionnent en partie la richesse et la difficulté des échanges entre littérature et cinéma, dont pourraient témoigner encore les commentaires des écrivains sur le septième art dans la première moitié du

XXe siècle[8]. La question de l'adaptation, rarement abordée de front, et toujours reprise au même point, a cependant nourri des débats fructueux en certaines césures de l'histoire. De fait, on a pu déplorer que la servilité des scénaristes à l'égard de la littérature, comme leur ignorance à l'égard du cinéma les ait conduits à neutraliser les forces de l'œuvre littéraire tout en stérilisant la création cinématographique[9] ; mais on connaît désormais, et depuis longtemps, les enjeux d'une collaboration inventive de l'une et de l'autre – testée parfois directement, la collaboration d'auteurs pourrait fort bien augmenter sans perte ni préjudice le cinéma de la littérature, et inversement.

Mais s'il faut parler d'échanges, on peut se demander quelle est la nature, quelle est la substance de ce qui s'échange : pour poser la question d'une façon minimale, qu'est-ce que la littérature, au cinéma ? Il pourrait s'agir de l'histoire : mais une structure narrative, quand bien même certains segments se prêtent à la reconnaissance, survit-elle au changement de médium ? En dépit des apparences rien n'est moins sûr, et d'autre part la transportabilité des données structurelles indique probablement qu'elles ne sont pas spécialement littéraires. Il pourrait s'agir d'introduire, dans le film, du texte d'origine littéraire – cartons, citations, dialogues, inserts sur un livre ou un manuscrit ; mais le texte conserve-t-il le même statut et la même fonctionnalité alors qu'il est bordé et débordé par des images qui, elles, ne doivent rien à la littérature et continuent de montrer normalement ce que le texte s'efforçait de cacher ? Au cinéma, les conditions mêmes de l'efficacité d'une lecture (et l'appropriation du rapport à l'imaginaire) sont abandonnées au profit de tout autre chose. Il pourrait s'agir enfin d'une inspiration, d'un air que se donnent les histoires – dans des films qu'on qualifie

alors de littéraires ; mais on comprend rapidement que cette appellation n'est qu'une commodité ; instrumentale ou métaphorique, elle ne désigne rien non plus de bien consistant, et prend facilement des connotations péjoratives : pour être qualifié de littéraire, ne faut-il pas qu'un film se montre un peu bavard, un peu statique, et bêtement respectueux de la syntaxe – verbale et cinématographique ? Un premier regard sur les modalités de transaction entre littérature et cinéma nous invite à constater – au-delà de croisements accidentels ou superficiels – l'intransitivité des pratiques et l'impossibilité des rencontres.

Il est clair pourtant que des rencontres manifestent la force d'attraction qu'exerce la littérature sur le cinéma au niveau des objets eux-mêmes : l'adaptation des textes littéraires naît quelques années après le cinéma ; la voix du bonimenteur, les cartons et plus tard la voix de commentaire d'un narrateur verbal donnent une vitalité concrète à la littérature, très active aussi dans les dialogues d'une grande partie de la production cinématographique. Entre les prestigieuses tirades ciselées par les adaptateurs des années cinquante, les trouvailles poétiques de Jacques Prévert, les mots d'auteurs de Sacha Guitry ou Michel Audiard, les conversations très sophistiquées d'Éric Rohmer, ou les patchworks de citations de Jean-Luc Godard, l'importance accordée à la textualité au cinéma se mesure d'abord à la diversité des pratiques d'écriture qu'elle suscite – qui informent, comme on peut juger, des différences de style très considérables.

Les relations entre littérature et cinéma peuvent également donner lieu à des rencontres physiques : certaines collaborations entre écrivains et cinéastes marquent l'histoire du cinéma d'une empreinte dont l'exclusivité ne peut être

rapportée ni au cinéma, ni à la littérature, mais procède au contraire d'une interaction entre deux langages, et d'une double délégation d'autorité qui peut s'avérer très féconde. Le meilleur représentant de ces rencontres est probablement Alain Resnais, parce que son travail avec Jean Cayrol, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jorge Semprun, Alan Ayckbourn, a ouvert à la littérature comme au cinéma des voies très nouvelles. On pourrait penser également à Wim Wenders et Peter Handke[\[10\]](#) ou Sam Shepard[\[11\]](#), Manoel de Oliveira et Agustina Bessa Luis[\[12\]](#), parce que leurs collaborations ont attiré régulièrement le cinéaste comme l'écrivain sur un terrain qui ne pré-existait pas à leur rencontre.

Il arrive aussi que l'écrivain et le cinéaste fassent corps : les écrivains devenus cinéastes ne sont pas forcément très bien accueillis dans un espace culturel très cloisonné, mais certains se sont découpés un territoire dans l'histoire du cinéma ; on se souvient qu'au cours d'une discussion avec Marguerite Duras, Jean-Luc Godard les avait malicieusement réunis pour former une « bande des quatre » comprenant Jean Cocteau, Marcel Pagnol, Sacha Guitry et Marguerite Duras[\[13\]](#) ; ce rassemblement, quelque peu hétéroclite, avait surtout le défaut de masquer la particularité d'un cinéma dont la vertu principale est peut-être de ne ressembler à rien : parce que la carrière de leurs auteurs s'est faite ailleurs, les films de Jean Cocteau et Marguerite Duras, mais aussi Guy Debord, Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Georges Perec ou Peter Handke déchirent négligemment les réglementations du regard imposées par les conventions cinématographiques pour se donner la liberté de prospecter. Suivant le processus inverse de cette incorporation de la littérature et du cinéma, on observe une levée des censures comparable chez les cinéastes

qui se prennent à écrire et publier leurs textes : Chantal Akerman, Sophie Calle, Jean-Luc Godard, Abbas Kiarostami, Anne-Marie Miéville, Valérie Mréjen, publient des textes insolites par leur facture, précieux par la nouveauté du regard de langage qu'ils construisent, et... difficiles à classer dans les catégories génériques usuelles[14]. Ainsi s'effectuent des rencontres fécondes – encore très peu étudiées en tant que telles : suivant l'idée mal façonnée que les rapports de quantité et de priorité chronologique programment l'identification à un genre ou un mode production, on accorde moins d'importance aux textes de Jean-Luc Godard qu'à ses films...

Entre littérature et cinéma, des croisements s'effectuent également dans l'action des approches critiques. Elles se sont synchronisées à l'heure sémiologique lorsque l'étude du récit a pris pour objet, simultanément, le récit littéraire et le récit cinématographique ; on peut dire qu'au début des années soixante et pour quelques années, sur les eaux alors très animées de la narratologie, les grands théoriciens de la littérature et du cinéma ont navigué de conserve pour s'instruire réciproquement de leurs découvertes et de leurs positions. Cette communauté d'intentions et d'intérêts critiques s'est concrétisée par des rencontres éditoriales importantes. On peut penser au célèbre numéro 8 de la revue *Communications* : consacrée à l'analyse structurale du récit, elle accueillait des articles de Roland Barthes, Umberto Eco, Gérard Genette, mais également de Christian Metz – un texte intitulé « La grande syntagmatique du film narratif »[15]. Nous ne nous arrêterons pas ici aux résultats de ces recherches, mais il faut tout de même signaler la difficulté de certaines transactions. De fait, on a tenté à l'époque (dans le sillage des expérimentations pré-structuralistes) de rabattre

l'étude du récit cinématographique sur l'étude du récit littéraire – déjà équipée d'un lexique d'inspiration visuelle (point de vue, focalisation, restriction de champ par exemple) qui laissait penser que la conversion d'un langage vers l'autre se ferait sans encombre. Or il n'en était rien : on a utilisé les mêmes mots pour désigner des choses ou des processus irréductibles les uns aux autres – même si une certaine parenté doit être observée. À cet égard, les efforts théoriques de Pier Paolo Pasolini sont sans doute les plus significatifs, mais aussi les plus difficiles à utiliser[\[16\]](#). Sur le plan des approches critiques, on peut dire que les échanges entre littérature et cinéma ont résisté à la sémiologie – Roland Barthes en convient sans faire de difficulté :

« le filmique, c'est, dans le film, ce qui ne peut être décrit, c'est la représentation qui ne peut être représentée. Le filmique commence seulement là où cessent le langage et le métalangage articulé »[\[17\]](#).

Entre littérature et cinéma, il apparaît donc évident que les échanges ne se réduisent pas à la question de l'adaptation ; les points de rencontre se multiplient en se dispersant, pour se redresser dans une configuration sans doute difficile à cerner, parce qu'elle prend place à l'intersection des pratiques académiques ou institutionnelles, mais sans doute aussi intéressante à questionner : c'est bien entre littérature et cinéma, dans l'intervalle qui sépare et réunit les deux espaces hétérogènes, que s'accomplissent certaines virtualités du cinéma comme de la littérature qui n'appartiennent en propre ni à l'un ni à l'autre. Et c'est la relation comme puissance de décentrement qui retiendra notre attention – suivant l'incitation des écritures nouvelles, et si l'on peut dire imprévisibles, qui se sont développées depuis quelques

années.

C'est pourquoi, dans le cadre de cet essai, afin de repenser les rapports entre cinéma et littérature, il nous faudra commencer par dérouter le tracé de leurs échanges, et déconstruire les hiérarchies et les classements, qui maintiennent une séparation entre elles pour laisser finalement chaque discipline à elle-même, et abandonner l'intelligence des œuvres aux spécialités disciplinaires : or ces cloisonnements interdisent une véritable autonomisation des pratiques comme une véritable interprétation des échanges et des interférences pour conduire, à terme, à l'incarcération de la pensée du cinéma comme de la littérature[18]. Il ne s'agira évidemment pas de remplacer une cartographie et une méthode d'investigation par une autre, mais plutôt de proposer, complémentirement, une re-disposition des champs et une angulation nouvelle pour envisager leurs rapports. D'un point de vue méthodologique, il est facile de préciser les enjeux de cette démarche : aux grilles d'interprétation que l'on impose à l'œuvre, à l'outillage interprétatif extérieur et mono-disciplinaire (historique, esthétique, narratologique, philosophique, etc.) auquel on confie habituellement le travail d'effraction de l'œuvre (visant à l'assujettir à tel ou tel système, telle ou telle méthode), pourrait répondre la mise en relation de la littérature et du cinéma par le truchement de problématiques transversales (la visibilité des représentations, la notion d'autorité, l'importance accordée à la mise en intrigue, la codification des récits, la fécondation réciproque des textes et des films, l'hybridation des langages, etc.). Au lieu de chloroformer une version définitive du texte ou du film, il s'agirait alors d'étudier plus directement leurs rapports : rendre l'œuvre à sa vie en essayant de comprendre le cinéma à travers ses

extensions cinématographiques et inversement.

[1]. À cet égard il est remarquable que les travaux de Kamilla Elliott, Linda Hutcheon, Brian Mac Farlane, Julie Sanders, ne soient toujours pas disponibles en français...

[2]. Sur ce point, voir Laurent Jullier : « Théories du cinéma et sens commun : la question mimétique. », in Cinémas (Revue d'études cinématographiques) vol. 17, Printemps 2007/n° 2-3 : La Théorie du cinéma, enfin en crise (volume coordonné par Roger Odin, Canada), p. 97-115.

[3]. Voir sur ce point : André S. Labarthe : Essai sur le Jeune Cinéma Français (Paris, Le Terrain Vague, 1960).

[4]. Voir sur ce point : André Bazin : « Pour ou contre l'adaptation », in Qu'est-ce que le cinéma ? (Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7e Art », 1959, 1983, p. 81-106).

[5]. Sur la spécificité de ces procédures au cinéma, voir par exemple : Edgar Morin : Le Cinéma ou l'homme imaginaire (Paris, les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1956) ; Jean-Louis Schefer : L'homme ordinaire du cinéma (Paris, Gallimard/Cahiers du Cinéma, 1980) ; mais aussi : Christian Metz : Le Signifiant imaginaire ; Psychanalyse et cinéma (UGE, 1977, repris chez Christian Bourgois Éditeur, 1984, 1993).

[6]. Voir Milan Kundera : Le Rideau : « Un rideau magique, tissé de légendes, était suspendu devant le monde. Cervantès envoya Don Quichotte en voyage et déchira le rideau. Le monde s'ouvrit devant le chevalier errant dans toute la nudité comique de sa prose. » (Paris, Gallimard, 2005, p. 110).

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

[8]. Sur cette question, voir Jeanne-Marie Clerc : Écrivains et cinéma ; Des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-romans (Presses Universitaires de Metz, 1985) et Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain (Bruxelles, Peter Lang, 1984) ; Jérôme Prieur : Le Spectateur nocturne ; les écrivains au cinéma, une anthologie (Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1993) ; Alain et Odette Virmaux : Un genre nouveau : le ciné-roman (Paris, Edilig, coll. « Médiathèque », 1983).

[9]. Dans le domaine français, les termes du problème ont été vigoureusement exposés par François Truffaut dans un texte demeuré célèbre : « Une certaine tendance du cinéma français », in Cahiers du Cinéma n° 31, janvier 1954, p. 15-29, repris dans Le Plaisir des yeux ; Écrits sur le cinéma (Paris, Cahiers du Cinéma, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2000, p. 293-314).

[10]. Peter Handke a scénarisé notamment L'angoisse du gardien de buts au

moment du pénalty (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, 1972), Les Ailes du désir (Der Himmel über Berlin, 1987).

[11]. Sam Shepard a scénarisé Paris, Texas (1983) et Don't come knocking (2005).

[12]. L'écrivaine portugaise a scénarisé, pour la plupart d'après ses propres textes : Francisca (1981), Val Abraham (Val Abrao, 1991), Le Couvent (O Convento, 1995), Inquiétude (1998), Le Principe d'incertitude (O Principio da Incerteza, 2002), Espelho Magico (2005).

[13]. Jean-Luc Godard : Duras/Godard, 2 ou 3 choses qu'ils se sont dites, Texto, émission Océaniques, 28 décembre 1987, repris dans Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome II (1984-1998), Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 140-147.

[14]. Quelques exemples : Marguerite Duras : Le Navire Night, Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner (Paris, Mercure de France, 1979) ; Jean-Luc Godard : JLG/JLG ; phrases (Paris, P.O.L. éditeur, 1996) ; Allemagne neuf zéro ; phrases (sorties d'un film) (Paris, P.O.L. éditeur, 1998) ; 2 x 50 ans de cinéma français ; phrases (sorties d'un film) (Paris, P.O.L. éditeur, 1998) ; Éloge de l'amour ; phrases (sorties d'un film) (Paris, P.O.L. éditeur, 2001) Abbas Kiarostami : Avec le vent (Paris, P.O.L. éditeur, 2002) ; Anne-Marie Miéville : Images en parole (Paris, Farrago, Éditions Léo Scheer, 2002) ; Valérie Mréjen : Eau sauvage (Paris, Éditions Allia, 2004) ; L'Agrume (Paris, Éditions Allia, 2004).

[15]. Communications, 8, 1966, repris au Seuil, coll. « Points littérature », 1981.

[16]. Voir sur ce point : Pier Paolo Pasolini : L'Expérience hérétique ; langue et cinéma (Empirismo eretico, Aldo Garzanti Editore, 1972, Paris, Éditions Payot, coll. « Traces », 1976 pour la traduction française d'Anna Rocchi Pullberg).

[17]. Roland Barthes : « Le troisième sens ; Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein », in L'Obvie et l'obtus ; essais critiques III (Paris, Le Seuil, coll. « Tel quel », 1982, p. 58).

[18]. La question pourrait se poser concrètement : que saisit-on des Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard si on refuse de considérer qu'elles existent ensemble et séparément, sous une forme vidéographique, sous une forme sonore, et sous la forme d'un livre ?

Chapitre 1

Aux origines de la littérature : le cinéma

Depuis que la représentation esthétique s'expose à la réflexion, on sait que la pratique du langage vise à rendre visibles – des corps, des substances, des analogies, des mouvements, des idées mêmes[1] – et teste ses pouvoirs en essayant de provoquer des images mentales de ce qu'il lui est impossible de représenter mimétiquement, sauf intervention spécifique sur le signifiant : c'est ainsi que les calligrammes de Guillaume Apollinaire, pour prendre un exemple très connu, combinent représentation conventionnelle et représentation analogique afin de compenser le caractère arbitraire du signe linguistique. Plus largement à la même époque, si les expérimentations textuelles des dadaïstes et des futuristes italiens tendaient à détruire « l'inanité ridicule de la vieille syntaxe »[2], c'était (aussi) dans l'espoir de développer plus librement les capacités imageantes du langage verbal entravées par les conventions. On le sait, ces expérimentations subversives seront reprises et approfondies de toutes les manières par les surréalistes qui ont déployé les possibilités de composition de l'image – sur le front de l'analogie, sur le terrain de l'imaginaire (récit de rêves, écriture automatique), mais aussi dans le cadre de mariages et de croisements entre les arts[3] : qu'elle soit définie par Pierre Reverdy ou André Breton, corrigée par René Char ou Paul Éluard, l'image verbale mise au point par les surréalistes est un prodigieux

instrument pour « donner à voir » – suivant le titre d'un recueil d'Éluard souvent cité par Jean-Luc Godard – qui emprunte d'ailleurs, nous y reviendrons, sa définition du montage à... Pierre Reverdy.



Compenser l'arbitraire du signe linguistique : « Paysage » (calligramme d'Apollinaire)

Le langage verbal s'est donc toujours efforcé vers une visibilité dont l'actualisation lui échappe (l'image mentale construite par le lecteur), et dont les paramètres se dérobent en grande partie à son contrôle : la description d'un objet, d'un mouvement, aussi précise soit-elle, n'engendre pas la matérialisation d'une image, mais une construction sémiotique : autrement dit, l'agencement des signes est sans rapport défini avec la production d'une image, contrairement à ce qui se passe au cinéma[\[4\]](#). Ce partage peut être converti en opposition entre le concret et l'abstrait, entre virtuel et actuel, entre la représentation codifiée et la représentation analogique (ou partiellement analogique) ; sans vouloir s'immiscer dans les querelles de famille[\[5\]](#), on pourra suivre les propositions raisonnables de Roland Barthes :

« Le langage articulé permet la manipulation des abstractions : en disant la pomme, c'est la pomme en soi, si j'ose dire, que l'on manie linguistiquement parlant. Mais dès

que l'on essaie de traduire cette abstraction en image, si schématique soit-elle, c'est toujours une certaine pomme que l'on dessine, et que l'on désigne »[6].

Cette aspiration toujours déçue à la visibilité permet évidemment de comprendre que l'image (iconique/analogique)[7] ait fortement et durablement déterminé la réflexion sur la mimésis dans la création verbale. On se souvient évidemment que, dans La République de Platon, l'éviction des poètes de la cité idéale est fondée sur une analogie entre la représentation verbale et la peinture. En effet, examinant les différentes formes et les différents degrés de l'imitation (à partir de la forme première, produite par un dieu), Socrate fait observer que la forme la plus éloignée de la vérité est la forme peinte : « imitation de la semblance »[8], elle ne saisit pas la chose mais « le fantôme de la chose ». L'application au langage verbal de sa réflexion sur la peinture se fait alors très simplement ; Socrate vient d'établir la distinction entre l'artisan (qui fabrique un lit) et le peintre (qui en reproduit l'apparence) et, sans que le passage de l'image optique à la représentation verbale oppose le moindre obstacle au raisonnement, il prolonge :

« - Soit, dis-je. Donc tu nommes imitateur l'homme du troisième degré d'engendrement à partir de la nature ?

- Oui, exactement, dit-il.

- C'est donc aussi ce que sera le faiseur de tragédies, si l'on admet que c'est un imitateur : par sa naissance il sera en quelque sorte au troisième rang à partir du roi et de la vérité ; et de même pour tous les autres imitateurs »[9].

Ainsi, la vérité de la représentation verbale – Socrate abandonne rapidement le modèle tragique pour s'intéresser à Homère – est bien indexée sur l'imitation par la peinture et

disqualifiée (d'abord) au nom d'une lacune ontologique, avant de l'être au nom de son efficacité pratique[\[10\]](#).

On ne saurait s'étonner que le modèle pictural soit sollicité par Aristote à son tour. Dans un deuxième temps, sans nous attarder sur la réhabilitation de la mimésis qu'il prononce pour son efficacité sur le plan cognitif, il peut être intéressant de souligner que, dans la Poétique, le philosophe centre sa réflexion sur l'effort de la mimésis pour mobiliser les représentations. En l'occurrence, il évoque au chapitre 6 la mise en intrigue/le mythe de la tragédie en termes (non directement de représentation scénique mais) de structure, renvoyant ainsi de facto à la trame d'un texte – un scénario à partir duquel il s'agit de visualiser le déroulement de l'action pour apprécier la qualité de la pièce. La priorité étant accordée à l'action, lorsqu'il oppose l'assemblage inerte de taches de couleurs au tracé d'un dessin propre à figurer un parcours, on abandonne en quelque sorte la peinture pour le cinéma :

« Ainsi, le principe et si l'on peut dire l'âme de la tragédie, c'est l'histoire ; les caractères viennent en second (en effet c'est à peu près comme en peinture : si un peintre appliquait au hasard les plus belles matières, le résultat n'aurait pas le même charme qu'une image dessinée en noir et blanc) ; c'est qu'il s'agit avant tout d'une représentation d'action et, par là seulement, d'hommes qui agissent »[\[11\]](#).

Cette interprétation se confirme à un autre étage de la représentation, lorsqu'on se penche sur les moyens de la figuration verbale. On constate alors que les premières définitions de la métaphore saisissent aussi bien les propriétés d'une image fixe que la visibilité d'un mouvement. Pour Aristote, l'efficacité de la métaphore se mesure de la façon suivante : elle doit « mettre la chose sous les yeux »[\[12\]](#) ; car

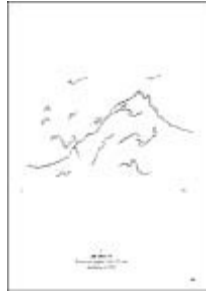
« l'auditeur doit voir les choses en train de se faire »[\[13\]](#). C'est pourquoi l'analogie avec la peinture, pour être utile, n'en présente pas moins une déficience exigeant correction :

« Nous avons dit que les bons mots se tirent d'une métaphore par analogie et qu'ils peignent ; il nous faut dire maintenant ce que nous entendons par faire tableau et comment on produit cet effet. Je dis que les mots peignent quand ils signifient les choses en acte [...] »[\[14\]](#).

Cependant, l'appellation même – métaphore – désigne le mécanisme de la figure comme un processus, un déplacement[\[15\]](#) ; la figuration du mouvement exige un mouvement de figuration, et en ce sens, toute image est d'abord processus imageant – image mobile :

« La métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie »[\[16\]](#).

Au plus loin comme au plus près de notre expérience de lecteur et de spectateur, on pourrait montrer que la réflexion sur la représentation est plus ou moins discrètement nervurée par le double effort de rendre visible et de mobiliser – voire de rendre visible le mouvement. L'extériorité complète à l'égard du langage étant impossible ou pathologique – « j'ai une maladie : je vois le langage » remarquait Roland Barthes[\[17\]](#) –, cette mobilisation affecte le processus même qui cherche à le désigner : c'est par métaphore et déplacement de sens que l'on dit les pouvoirs de la métaphore, ses capacités de transport.



« J'ai une maladie : je vois le langage »
(Roland Barthes : encre et encre de chine sur papier)

1. AU ROYAUME DE L'INVISIBLE

Conçue sous l'angle de l'image optique, la méfiance à l'égard de la mimésis a traversé notre culture depuis ses origines pour affecter logiquement la littérature – qui se défie de l'illustration, de la photographie et du cinéma. On pourrait suggérer, sans simplifier exagérément, que dans la pénombre indéfinie de la représentation littéraire, l'écrivain qui se soustrait aux illustrations de son texte (dessin, gravure, cinéma) prétend contrôler lui-même, dans la mesure du possible (c'est-à-dire peu en somme) la programmation et la circulation des images et n'accepte pas volontiers qu'une image concrète vienne interrompre ses efforts, en saccageant d'un trait l'immense royaume imaginaire indéterminé par son texte. Pour prendre un exemple pré-cinématographique de ces réticences, on pourrait rappeler les objections de Gustave Flaubert au moment où se prépare l'édition de *Salammbô* ; il répond au notaire Ernest Duplan, lequel intercède en sa faveur auprès de Michel Lévy :

« Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : « J'ai vu cela » ou « Cela doit être ». Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est déjà fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration »[\[18\]](#).

Les remarques de l'écrivain dénotent une conception prescriptive du texte, qui exigerait une performance ou une actualisation (par la mémoire ou l'imagination). Or ce qu'il déplore ici, c'est que l'illustration fait subir au texte une triple réduction en chaîne : d'abord l'image textuelle du personnage perd de son indétermination (en se particularisant suivant le processus décrit par Roland Barthes) ; en conséquence, la possibilité pour le lecteur de s'approprier la représentation, son initiative disparaît, anéantissant par contrecoup cette propriété fondamentale que l'écrivain accorde à la littérature : le pouvoir d'échafauder des modèles d'univers – mille mondes à bâtir ou « mille femmes » à rêver...

Les réticences de l'écrivain se précisent et se confirment – en stigmatisant les mêmes processus – après l'avènement du cinéma, dont le potentiel de « dévoration » illustrative sera souvent ressenti comme menaçant la survie du texte. Ainsi le romancier Julien Gracq n'est-il plus en position de révoquer d'une phrase ou d'une interdiction la prolifération des images. Refusant – au nom d'une disparité essentielle – d'envisager une relation pacifique entre littérature et cinéma en termes

d'échanges ou de transaction, il met en scène un véritable combat du texte entré en résistance et condamné au repli devant la puissance d'occultation de l'image optique :

« 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 ; ce n'est qu'avec le temps que le texte éliminera les visages trop précis que le film lui surimpose, et qui ne sont pas de sa substance. Comme elles sont fragiles, les défenses que la fiction écrite oppose à ces images substituées qui la violent – et combien leur résistance, pour s'organiser, a besoin d'abord, très largement, de céder du terrain ! Les droits de l'image cinématographique, par rapport au texte littéraire, sont à peu près ceux que la présence « qui ne laisse jamais proscrire ses droits immenses » exerce dans la vie aux dépens des irréels à la fois flous et tenaces que sont l'anticipation, le regret et le souvenir. Puis, une fois que le film s'est absenté, le peuple des mots, peu à peu, comme le travail d'une fourmilière, revient ronger et digérer les images péremptoires et périssables qui l'offusquaient »[\[19\]](#).

Redéployant d'une autre façon le schème utilisé par Flaubert (opposition entre virtuel et actuel, présence et absence), la riposte métaphorique de Julien Gracq peut nous sembler aussi juste d'un point de vue individuel[\[20\]](#) que dérisoire d'un point de vue collectif le rééquilibrage qu'elle opère. En effet, pour que le « peuple des mots » reconquière ses droits, il faudrait encore que le « travail » de la « fourmilière » reste possible. Or à la fin du XXe siècle, la prolifération des images et l'optimisation de leur circulation ont radicalisé, nous dit-on, cette césure entre la littérature et le

cinéma, suivant un mouvement relativement simple : le cinéma puis la télévision qui nous ont offert la possibilité de tout voir – en temps réel –, nous ont retiré du même geste la distance (cognitive, temporelle, géographique, critique) entre la représentation visuelle et son objet[\[21\]](#). De fait, cet écoulement intarissable et sans rive qui prétend nous donner accès à une réalité totale et sans résidu a peut-être contribué à dématérialiser le réel (privé de durée, d'espace, d'intelligence) au bénéfice d'une hyperréalité immédiatement disponible mais privée de son sens comme de son ombre. Si l'on veut suivre par exemple les réflexions de Youssef Ishaghpour (fortement inspirées de Walter Benjamin et Theodor Adorno), le cinéma aurait contribué à cette modification du rapport au réel d'une manière décisive ; on peut mesurer cette contribution dans le cadre de l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires – qui désintègre, mécaniquement, l'aura d'inapproché ou d'exclusivité du texte, et partant l'imaginaire qu'il suscite :

« La reproduction technique délivre un certificat de présence, renforcé par l'illusion du mouvement sur l'écran. Les mots produisent de l'irréel, une virtualité indéfinie, le cinéma les “réalise”, comme on dit, en donne une objectivation, une profération définitive. Avec la perte de l'aura, l'adaptation cinématographique des œuvres les liquide »[\[22\]](#).

Concernant les rapports entre le texte et l'image mobile, ce bref examen nous permet d'entrevoir que les anticipations ou réverbérations théoriques suivent une sorte de mouvement pendulaire au cours de l'histoire : les dernières années du XXe siècle favorisaient les versions crépusculaires de l'évolution des images, dont la corruption supposée a

compromis ou retardé la pacification des échanges entre littérature et cinéma. Si, dans le sillage que nous avons tracé rapidement depuis Flaubert, les propositions de Youssef Ishaghpour ont gardé pour nous une force de suggestion esthétique et politique très précieuse, c'est parce qu'en d'autres termes elles continuent de poursuivre, du côté de l'auteur (le don de l'œuvre) ou du côté du lecteur (l'appropriation de l'œuvre) la singularisation d'une lecture ou d'une vision.

2. « ÉCRIRE, C'EST PRÉVOIR » (PAUL VALÉRY)

Sous la plume des écrivains eux-mêmes, la métaphore de l'instrument optique vient régulièrement redire cette aspiration au visible et cet effort de ressemblance qui définit l'horizon de toute écriture réaliste. On se souvient évidemment du « miroir embarqué » de l'auteur/narrateur stendhalien qui place en épigraphe du chapitre 13 du Rouge et le Noir une citation faussement attribuée à Saint-Réal : « Un roman : c'est un miroir qu'on promène le long du chemin. »[\[23\]](#) Laurent Jullier et Guillaume Soulez ont bien montré la complexité du modèle visuel chez Stendhal en expliquant comment se concrétise dans l'œuvre cette perspective pré-cinématographique – qui procède non pas tellement de « mouvements d'appareils », que du montage de points de vue différents[\[24\]](#). On peut penser également à la métaphore de l'écran qu'Émile Zola, au début de sa carrière d'écrivain, met en place et file longuement, non pour désigner la surface sur laquelle viendrait se projeter le spectacle naturaliste, mais pour modéliser les déformations que l'écriture fait subir au réel. En effet, pour construire son

appareillage théorique, le jeune écrivain imagine l'insertion d'un écran dans le châssis d'une fenêtre – dispositif visuel rien moins qu'innocent, quand on sait l'usage fait du motif de la fenêtre pour problématiser le rapport à la représentation en littérature au XIXe siècle. Par transparence, le réel nous parvient dès lors à travers un écran plus ou moins déformant – la nature de l'écran déterminant le coefficient de déformation :

« Je me permets, au début, une comparaison un peu risquée : toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ; il y a, enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'Écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leurs couleurs. Ces changements tiennent à la nature de l'Écran. On n'a plus la création exacte et réelle, mais la création modifiée par les milieux où passe son image »[\[25\]](#).

On ne s'étonnera pas de voir la « transparence » de l'écran se troubler, et la métaphore visuelle changer de véhicule et se compliquer à la fin du XIXe siècle, au moment où se fracture le miroir des apparences : alors qu'Émile Zola lecteur d'À rebours reproche à son auteur la dispersion des « morceaux » et le manque de linéarité d'un roman qui montre trop « la lanterne magique, au hasard des verres »[\[26\]](#), Marcel Proust prépare un roman qui s'ouvre sur le spectacle d'une lanterne magique pour congédier définitivement les rêves de transparence du siècle précédent. « Lanterne magique », « Kinétoscope », « microscope », « télescope » ou « kaléidoscope », désormais « l'instrument optique » qui prend en charge notre rapport au réel en littérature s'indétermine pour désigner l'instabilité des représentations

mêmes (dont la nature, l'échelle, les angles de vue se modifient) ; à la fin de la Recherche du temps perdu, le narrateur évoque ses premières tentatives d'écriture et s'agace en ces termes des erreurs de perspective critique de ses premiers lecteurs :

« Bientôt je pus montrer quelques esquisses. Personne n'y comprit rien. Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au « microscope », quand je m'étais au contraire servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde. Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails »[\[27\]](#).

On comprend que du choix de la bonne métaphore dépend l'intelligibilité de l'entreprise d'écriture, qui cherche désormais à rendre sensibles, puis à prendre en charge et à mettre en œuvre des réalités insaisissables avant certaines innovations techniques ; telles par exemple les conceptions fugitives du réveil au début de la Recherche :

« Ces évocations tournoyantes et confuses ne duraient que quelques secondes ; souvent, ma brève incertitude du lieu où je me trouvais ne distinguait pas mieux les unes des autres les diverses suppositions dont elle était faite, que nous n'isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que nous montre le kinétoscope »[\[28\]](#).

Sur ces quelques exemples, on voit bien comment la sélection d'un outillage conceptuel et métaphorique permet en même temps de rendre compte de l'acte d'écriture en explicitant ses enjeux et ses moyens, et de préfigurer la recherche elle-même en lui traçant une perspective ;

autrement dit, la transaction du visuel au scriptural s'effectue sur deux niveaux : à un premier niveau, l'écriture emprunte au domaine visuel ses instruments de saisie ; à un deuxième niveau l'importation de ces outils influence le travail d'écriture lui-même en lui donnant une direction – ainsi la « lanterne magique » littérale du premier volume de la Recherche sera-t-elle utilisée comme métaphore du Temps à la fin du Temps retrouvé [\[29\]](#). Pour autant, il faut se garder des simplifications hâtives : s'il est évident que la cartographie du champ visuel et son lexique ont permis de clarifier certaines opérations et mises en perspective dans le champ littéraire, il faut rappeler que les deux territoires ne sont pas homogènes et que le franchissement de leurs frontières ne s'acquitte pas d'une simple taxe de traduction : c'est à la faveur d'une double conversion (codification linguistique ; construction d'une analogie) que l'on passe du visuel au textuel – et... pas dans les deux sens : un foyer de perception ou un point de vue renvoie dans un film à des dispositions techniques concrètes – et le langage descriptif garde une extériorité par rapport à son objet –, un foyer de perception ou un point de vue dans un texte ne renvoie à rien de visible : c'est toujours une métaphore linguistique destinée à « mettre sous les yeux » l'image mentale ou les effets visuels provoqués chez le lecteur par certaines dispositions textuelles [\[30\]](#) – tandis que le langage se fait métalangage en perdant son extériorité par rapport à sa cible. Ainsi, alors même que cette aspiration à la visibilité semble aimer la littérature et le discours sur la littérature vers le cinéma, une dissymétrie structurelle repousse irrémédiablement les propositions de mariage ou de mise en équivalence.

3. ENTRE LITTÉRATURE ET CINÉMA : UN DOMAINE PARTAGÉ ?

Il n'est pourtant pas impossible de circonscrire une intersection pertinente à mi-chemin entre littérature et cinéma. Pour faire apparaître cette intersection, il faudrait rappeler pour commencer qu'en abordant la question de la visualité dans le langage, certains théoriciens se sont plu à distinguer, dans le procès métaphorique, un moment logique et un moment iconique. C'est le cas en particulier de Paul Ricœur : bravant « la crainte du psychologisme », le philosophe recherche « le point d'insertion du psychologique dans la sémantique, le point où, dans le langage même, sens et sensible s'articulent »[\[31\]](#). Par ailleurs, s'appuyant sur les travaux de Roman Jakobson, il s'applique à isoler dans le même processus un dédoublement de la référence (littérale/métaphorique) :

« Ne peut-on pas dire que l'interprétation métaphorique, en faisant surgir une nouvelle pertinence sémantique sur les ruines du sens littéral, suscite aussi une nouvelle visée référentielle, à la faveur même de l'abolition de la référence correspondant à l'interprétation littérale de l'énoncé ? [...] Au sens métaphorique correspondrait une référence métaphorique, comme au sens littéral impossible correspond une référence littérale impossible »[\[32\]](#).

À travers ce dédoublement de la référence, l'image considérée comme produit autonome d'une figuration s'estompe au profit d'une interaction entre deux images, également insuffisantes considérées séparément. Ainsi se développerait « une sorte de vision stéréoscopique », qui était compromise selon Marcel Proust par la seule succession des représentations, par la linéarité d'une description ou d'une

« simple vision cinématographique » :

« On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport [...] et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore »[\[33\]](#).



« Rapprochement » et coalescence de Rachel et Gilberte :

Le Temps retrouvé (Raoul Ruiz, 1998)

À la fin de la Recherche du temps perdu, Marcel Proust ne parle pas de cinéma : il prend exemple sur le cinéma pour nous convaincre des insuffisances d'une visée directement référentielle et en quelque sorte monoculaire – « laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui »[\[34\]](#). C'est en récusant la pauvreté des moyens cinématographiques qu'il formule la règle majeure d'une écriture, qui est aussi une véritable théorie du montage

cinématographique – suivant laquelle ce n'est pas une image qui compte, ni une autre, ni leur succession, mais la « vérité » produite par leur assortiment.

Cette analyse des rapports entre relation référentielle et relation métaphorique fait obliquer le trajet du signe à son référent et du signe à la signification pour préparer la rencontre de la littérature et du cinéma sur le terrain du processus imageant. On peut assister à une telle rencontre en suivant la démarche inverse d'un cinéaste qui choisit d'activer les modèles poétiques et littéraires pour définir l'image cinématographique. C'est le cas de Jean-Luc Godard lisant, dans son « autoportrait de décembre », la célèbre définition de l'image par Pierre Reverdy – contemporaine des premiers volumes de la Recherche :

« l'image est une création/pure/de l'esprit/elle ne peut/naître d'une comparaison/c'est vrai/mais du rapprochement/de deux réalités/plus ou moins éloignées/t'es au courant/ça/je peux plus l'éviter/plus les rapports/des deux réalités/rapprochées seront lointains et justes/plus l'image sera forte »[\[35\]](#).

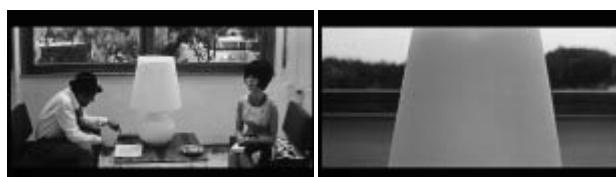
Bien entendu, pour mesurer l'importance de cette rencontre, il faut sans doute la recontextualiser. Dans *Le Temps retrouvé*, Marcel Proust s'efforce de formaliser le processus d'extraction et de mise en œuvre de vérités inaccessibles à « l'intelligence pure » et irréductibles au langage ordinaire, et partant soustraites à une poétique, à une théorie de l'écriture – car le « livre intérieur » qu'il s'agit de déchiffrer est composé de « signes inconnus »[\[36\]](#) ; le « critérium de vérité » change alors de nature : il n'est plus assujetti aux règles de composition du récit, il est dégagé aussi des présomptions de « l'art prétendu réaliste », et doit se

fonder sur un matériau insaisissable, « l'impression, si chétive qu'en semble la matière »[\[37\]](#) dont il faut extraire et fixer cette vérité – laquelle réside dans la capacité de formuler un « rapport »[\[38\]](#). S'esquisse donc à la fin de la Recherche une bien délicate théorie du montage – dont le lecteur n'a cessé d'expérimenter la pratique depuis les premières lignes de l'œuvre : si on a pu reprocher à Marcel Proust la platitude des anecdotes qui envahissent sont roman, c'est pour n'avoir pas compris, ou pas compris tout de suite, qu'elles n'ont pas nécessairement de valeur en tant que telles ; considérées isolément, elles ajustent le réglage d'un rapport au réel, tandis que leur mise en relation doit exercer un pouvoir de révélation – telle est l'ambition du rapprochement.

Dans JLG/JLG, la citation approximative de Pierre Reverdy ne relève aucunement du placage, de l'habillage, ou du « peuplement » par les mots que Marguerite Duras reprochait à Jean-Luc Godard. Cette citation marmonnée, appropriée par une diction très personnelle, raconte le parcours d'un cinéaste tout en fournissant la règle d'orientation de ce parcours. En effet, la plus visible contribution de Jean-Luc Godard à l'histoire du cinéma réside dans l'accomplissement puis la ruine du récit classique (à partir du *Mépris*, 1963) ; or cette succession, cet enchaînement a exigé la déconstruction de la linéarité narrative et l'érosion de l'image : arraisonnée par la musique, concurrencée par des citations visuelles et textuelles, il serait plus juste de dire qu'elle se désunit jusqu'à se vider de la substance qu'on a voulu lui prêter au milieu du XXe siècle, sans pour autant retrouver la fluidité de l'écoulement narratif – il est d'ailleurs remarquable qu'un certain nombre d'écrivains (Antonin Artaud, André Malraux, Marcel Pagnol, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, etc.) se soient montrés sensibles en même temps à cette double

possibilité d'un redécoupage de la perception et d'une dé-narrativisation de l'image. Ainsi, observée à travers un prisme poétique et chuchotée par un cinéaste, l'image cinématographique se convertit en interaction ou mise en rapport : insoucieuse de la conduite du récit et par elle-même réduite à rien, elle se rétracte d'abord pour se redéployer suivant un processus imageant dont Jean-Luc Godard continue d'explorer le territoire aux limites indécises, mais dont on peut concevoir qu'il fait socle commun entre littérature et cinéma. Pour prendre un exemple dans un film-césure, au cours d'un dialogue du Mépris, la caméra quitte lentement Paul pour rejoindre Camille en travelling, sans égard pour le partage de la parole : on comprend alors que ce n'est pas le corps d'un personnage, son propos ou l'impact de ce propos qui doit faire sens ou prendre effet, mais la dissolution de ce corps et de cette parole dans l'espace parcouru par le travelling qui le sépare de l'autre.

L'analogie entre l'ordre visuel et l'ordre textuel ne repose pas seulement sur une disponibilité accidentelle de la langue. Depuis les origines, les textes théoriques concernant les pouvoirs du langage et de la littérature décrivent, prescrivent ou inventent une visibilité inaccessible dont le texte serait pourtant en charge de préparer l'actualisation ou réalisation ; c'est même bien souvent sur ce critère (la capacité de donner à voir) que s'évaluerait la performance du poète ou du narrateur – performance toujours incomplète et toujours déçue : dans l'intervalle de cette impossibilité se mesurent approximativement ses pouvoirs.





Anatomie d'un rapport : travellings du Mépris (Jean-Luc Godard, 1963)

Cette première investigation avait pour objectif de mettre en relief la tension qui s'exerce entre deux mouvements contradictoires, aux origines physiques hétérogènes et au trajet historique difficile à suivre : l'inscription d'une visibilité et d'une mobilité dans le langage, très utile pour penser l'économie linguistique de l'imaginaire, manifeste de toute évidence le désir de susciter des images pour mettre sous les yeux d'un lecteur ou d'un auditeur des contenus de représentation. Mais, bridé sans doute par la méfiance traditionnelle de notre culture à l'égard de la mimésis, ce désir de visualité s'arrête régulièrement aux frontières du territoire de l'image iconique (peinture, photographie, cinéma) : le refus de l'illustration traduit les réticences d'une littérature qui ne cède pas volontiers les privilèges héréditaires de « sa majesté le dire »[\[39\]](#), spécialement celui d'exercer une régulation de

l'imaginaire. Cependant, la sollicitation de processus de visualisation dans les textes et de processus de textualisation dans l'image détermine une intersection entre littérature et cinéma, délimitée par les mécanismes du montage, conçus comme la réglementation de l'entre-deux : lorsque Jean-Luc Godard se penche sur les textes de Reverdy, il ne s'intéresse pas vraiment à la littérature, mais au cinéma de la littérature.

[1]. On peut noter que le verbe voir et le mot idée ont pour étymologie un verbe grec et une racine indo-européenne, *weid*, qui signifie « voir, percevoir par la vue » (voir Dictionnaire historique de la langue française, Dictionnaires Le Robert, 1998). Le premier chapitre des *Figures du discours* de Pierre Fontanier commence ainsi : « Le mot Idée (du grec *eidw*, voir) signifie, relativement aux objets vus par l'esprit qui voit, la même chose que vue ou perception. » (Pierre Fontanier : *Les Figures du discours* (textes de 1821, 1827 et 1830, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1977 p. 41).

[2]. Filippo Tommaso Marinetti : *Les Mots en liberté futuristes* ([1919], Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Avant-gardes », 1987, p. 13).

[3]. Ce seront par exemple les poèmes de Paul Éluard illustrés par Stanley William Hayter (*Facile proie*, 1938) ou Valentine Hugo (*Médieuses*, 1939), et dans l'autre sens les dessins de Man Ray « illustrés par » les poèmes de Paul Éluard (*Les Mains libres*, 1937).

[4]. Sur ce point, voir Christian Metz : « L'image est toujours-d'abord une image, elle reproduit dans sa littéralité perceptive le spectacle signifié dont elle est le signifiant ; par là, elle est suffisamment ce qu'elle montre pour ne pas avoir à le signifier, si l'on entend ce terme au sens de « *signum facere* », fabriquer spécialement un signe. » (Christian Metz : « Le cinéma : langue ou langage ? » in *Essais sur la signification au cinéma I* (Paris, Klincksieck, 1968-1983, p. 79).

[5]. Sur la répartition des familles interprétatives, voir Laurent Jullier : « Théories du cinéma et sens commun : la question mimétique. », in *Cinémas* (Revue d'études cinématographiques) vol. 17, Printemps 2007/n° 2-3 : *La Théorie du cinéma, enfin en crise* (volume coordonné par Roger Odin, Canada), p. 97-115.

[6]. Roland Barthes : « Visualisation et langage », *Bulletin de la radio-télévision scolaire*, 28 janvier-12 mars 1966. Propos recueillis par Philippe Pilard. Repris dans *Œuvres complètes*, II. 1962-1967 (Paris, Le Seuil, 2002, p. 879) ; notons que, quand bien même il évoque « la pomme en soi », le locuteur ne peut voir autre chose qu'une pomme particulière.

[7]. Je l'appellerai désormais image optique ; pour le classement et la désignation des images, voir par exemple Jean-Jacques Wunenberger : *Philosophie des images* (Paris, PUF, coll. « Thémis/Philosophie », 1997).

[8]. Platon : *La République*, Livre X, 598 b. (Paris, Gallimard, traduction de Pierre

Pachet, coll. « Folio / Essais », 1993, p. 497).

[9]. Livre X, 597 d, Ibid., p. 496.

[10]. . On sait que les deux autres critères de disqualification de l'imitation (concernant plus spécialement la poésie) sont la sollicitation de l'émotivité (au détriment de l'exercice de la raison, Livre X, 510 b-d) et l'effet de modélisation et d'entraînement (Livre III, 395 c-d).

[11]. Aristote : La Poétique (Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », traduction par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, 1980, chapitre 6, 50a-38, p. 57). Autre traduction : « La fable est donc le principe et comme l'âme de la tragédie ; en second lieu seulement viennent les caractères. En effet c'est à peu près comme en peinture où quelqu'un qui appliquerait les plus belles couleurs pêle-mêle charmerait moins qu'en esquissant une image. » (Aristote : La Poétique, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1932, texte établi et traduit par J. Hardy 1979, p. 38-39). Nous reviendrons au chapitre 4 sur le Laocoon de Lessing.

[12]. 1 405 b, ibid., p. 212.

[13]. Aristote : Rhétorique, Livre III, 1410 b (Paris, Gallimard, coll. « Tel », traduction de Médéric Dufour et André Wartelle P. 232). Bien plus tard, Pierre Fontanier à propos des tropes insistera sur les critères de mobilité et de nouveauté : « ils font passer comme sous nos yeux une suite d'images, de tableaux, où nous aimons à reconnaître la nature, et où même elle se montre avec des charmes nouveaux. » (Pierre Fontanier : Les Figures du discours, textes de 1821, 1827 et 1830, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1977, p. 174).

[14]. Ibid., III, 11, 1412 a.

[15]. Le mot métaphore est emprunté, via le latin, au grec *metaphora*, « proprement 'transport' et, depuis Aristote, "changement, transposition de sens" » (Dictionnaire historique de la langue française, op. cit., p. 2214).

[16]. Aristote : La Poétique, 1457 b. (traduction de J. Hardy, op. cit., p. 60).

[17]. Roland Barthes : Roland Barthes (Paris, Le Seuil, 1975, p. 164).

[18]. Gustave Flaubert : Lettre à Ernest Duplan du 12 juin 1862, Correspondance III (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 221-222).

[19]. Julien Gracq : « Littérature et cinéma », in En lisant en écrivant (Paris, Librairie José Corti, 1980, p. 236). On rencontre des résistances encore plus vigoureuses (mais également plus ambiguës) chez Marguerite Duras :

« Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire.

C'est là sa vertu même : de fermer. D'arrêter l'imaginaire.

Cet arrêt, cette fermeture s'appelle : film.

Bon ou mauvais, sublime ou exécrable, le film représente cet arrêt définitif. La fixation de la représentation une fois pour toutes et pour toujours.

Le cinéma le sait : il n'a jamais pu remplacer le texte.

Il cherche néanmoins à le remplacer.

Que le texte seul est porteur indéfini d'images, il le sait. Mais il ne peut plus revenir au texte. Il ne sait plus revenir.

Il ne connaît plus le chemin de la forêt, il ne sait plus revenir au potentiel illimité du texte, à sa prolifération illimitée d'images.

(Marguerite Duras : « Textes de présentation – Deuxième projet », Le Camion, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 75).

[20]. Chacun a pu expérimenter cette concurrence du texte et de l'image, et cette reconquête de l'imaginaire par les mots à mesure que les images s'estompent. Cependant la métaphore ne fait preuve de rien : l'inverse peut également se produire...

[21]. Dans une conversation avec Raymond Depardon qui sert d'introduction au catalogue de l'exposition Terre Natale ; Ailleurs commence ici, Paul Virilio fait remarquer : « Le sédentaire est partout chez lui grâce aux moyens de télécommunications [...]. » Il continue sur le rétrécissement de la planète induit par cette évolution : « Ce que nous vivons en ce moment, ce n'est pas la fin de l'Histoire [...] nous disons que c'est la fin de la géographie. » (Raymond Depardon et Paul Virilio : Terre Natale ; Ailleurs commence ici, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2008).

[22]. Youssef Ishaghpour : « La voix et le miroir, Marguerite Duras », in Cinéma contemporain ; de ce côté du miroir, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », 1986, p. 270). Pour remonter aux sources de sa réflexion, il faudrait citer la proposition de Walter Benjamin : « La technique de reproduction – telle pourrait être la formule générale – détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite. » (Walter Benjamin : « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », 1936, in Écrits français, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1991, traduction de Jean-Maurice Monnoyer p. 143).

[23]. La proposition est reprise à son compte par le narrateur un peu plus loin (Livre second, chapitre XIX) : « Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa botte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former. »

[24]. « Mise en scène des points de vue, comme nous venons de le voir, plutôt que prise froide et distanciée d'empreintes, le cinéma chez Stendhal est jeu avec les pouvoirs du cinéma » (Laurent Jullier et Guillaume Soulez : Stendhal, le désir de cinéma, Paris, Séguier Archimbaud, coll. « Carré Ciné », 2006, p. 41).

[25]. Émile Zola : Lettre à Antony Valabrègue, datée du 18 août 1864, in Correspondance, volume I, Presses de l'Université de Montréal, Éditions du CNRS,

1978, p. 375 et suivantes. Un peu plus loin : « L'Écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité. Ainsi, point de changement dans les lignes ni dans les couleurs : une reproduction exacte, franche et naïve. L'Écran réaliste nie sa propre existence. Vraiment, c'est là un trop grand orgueil. Quoi qu'il dise, il existe, et, dès lors, il ne peut se vanter de nous rendre la création dans la splendide beauté de la vérité. Si clair, si mince, si verre à vitre qu'il soit, il n'en a pas moins une couleur propre, une épaisseur quelconque ; il teint les objets, il les réfracte tout comme un autre. »

[26]. Émile Zola : Lettre à Joris-Karl Huysmans (Médan, 20 mai 1884) ; Correspondance, volume V, Presses de l'Université de Montréal, Éditions du CNRS, 1985, p. 108.

[27]. Marcel Proust : Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu, tome IV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 618 ; voir aussi au début du premier volume : « Je me rendormais, et parfois je n'avais plus que de courts réveils d'un instant, le temps d'entendre les craquements organiques des boiseries, d'ouvrir les yeux pour fixer le kaléidoscope de l'obscurité, de goûter grâce à une lueur momentanée de conscience le sommeil où étaient plongés les meubles, la chambre, le tout dont je n'étais qu'une petite partie et à l'insensibilité duquel je retournais vite m'unir. » (Du côté de chez Swann, Première partie, « Combray », À la recherche du temps perdu, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 4, p. 7, p. 507-508).

[28]. Du côté de chez Swann, Première partie, « Combray », À la recherche du temps perdu, op. cit., p. 7. Pour une discussion sur le choix de « l'instrument optique », voir Marcel Proust : [Réponse à une enquête des Annales politiques et littéraires, 26 février 1922], in Essais et articles, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », p. 336.

[29]. « le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique. Aussi immatériel que jadis Golo sur le bouton de porte de ma chambre de Combray, ainsi le nouveau et si méconnaissable Argencourt était là comme la révélation du Temps, qu'il rendait partiellement visible. » (Le Temps retrouvé, op. cit., p. 503) Les techniques d'écriture de John Dos Passos, très influencées par le cinéma, fourniraient un bon exemple de cette réversibilité des relations entre le domaine visuel et le domaine scriptural (voir chapitre 7).

[30]. Dans l'introduction de son essai de narratologie comparée, François Jost formule nettement la nécessité de cette clarification : « Dans le roman, la vision ne peut être qu'une transcription, une transposition intersémiotique et, ipso facto, parler de vision est toujours métaphorique. » (François Jost : L'Œil-caméra. Entre film et roman, Presse Universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes », 1987-1989 pour l'édition revue et augmentée, p. 12).

[31]. Paul Ricœur : La Métaphore vive (Paris, Le Seuil, 1975, coll. Points Essais,

1997, p. 264.

[32]. Ibid., p. 289-290. Les textes de Roman Jakobson auxquels Paul Ricœur fait référence, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », et « Linguistique et poétique » sont recueillis dans : Essais de linguistique générale 1 : Les fondations du langage (Les Éditions de Minuit, 1963, repris dans la coll. « Double », 1994).

[33]. Ibid., p. 468. Je souligne.

[34]. Ibid.

[35]. Jean-Luc Godard : JLG/JLG ; phrases (Paris, P.O.L. éditeur, 1996, p. 21-22). Le texte original de Pierre Reverdy se présente ainsi :

« L'image est une création pure de l'esprit.

Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.

Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n'y a pas création d'images.

Deux réalités contraires ne se rapprochent pas. Elles s'opposent.

On obtient rarement une force de cette opposition.

Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique – mais parce que l'association des idées est lointaine et juste » (Nord-Sud n° 13, mars 1918).

On peut noter que cette définition est une ré-écriture d'Aristote (Rhétorique, 1405 a).

[36]. « Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont l'« impression » ait été faite en nous par la réalité même » Le Temps retrouvé, op. cit., p. 458.

[37]. Ibid., p. 458. Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon article : « Métaphore et régression : les délais de la connaissance – M. Proust, R. Ruiz – », in Proust et les images ; peinture, photographie, cinéma, vidéo (co-dir. avec Jean Pierre Montier), Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2003, p. 185-202.

[38]. « On raisonne, c'est-à-dire on vagabonde, chaque fois qu'on n'a pas la force de s'astreindre à faire passer une impression par tous les états successifs qui aboutiront à sa fixation, à l'expression » (Le Temps retrouvé, op.cit., p. 461).

[39]. Jean-Luc Godard : « Lettre aux Cahiers », Cahiers du Cinéma n° 508, décembre 1996, p. 16.

Chapitre 2

Aux origines du cinéma : la littérature

Dans les premières années du cinéma, et jusqu'à la fin des années cinquante, la question de la spécificité cinématographique s'est posée de plusieurs façons, en particulier au moment de l'avènement du parlant, où la concurrence du cinéma avec le théâtre cessa d'être une querelle théorique, pour devenir une question concrète aux enjeux esthétiques et économiques considérables – le parcours d'un certain nombre d'auteurs dramatiques, cinéastes et comédiens porte trace des glissements et transactions génériques qui se sont opérés alors : on peut penser à des hommes de théâtre et cinéastes comme Marcel Pagnol ou Sacha Guitry, des écrivains comme Jacques Prévert, des artistes polyvalents comme Jean Cocteau et des acteurs tels Louis Jouvet et Jean-Louis Barrault[1]. Nous n'essaierons pas ici de retracer l'histoire de cette tectonique des genres qui s'est accélérée au début des années trente – outre les travaux des historiens[2], elle est étudiée sous l'angle des rapports entre littérature et cinéma d'une manière très éclairante par les recherches d'Étienne Fuzellier puis Jeanne-Marie Clerc[3].

Sur cette question, et afin de prendre rapidement la mesure des attentes concernant les possibilités du cinéma au début du siècle et des déceptions qui s'en sont suivies, on peut choisir l'éclairage oblique et tranchant apporté par la réflexion des

artistes d'avant-garde – d'obédience ou d'influence dadaïste et surréaliste, notamment. Cette approche exogène (par rapport à l'industrie du cinéma) ne saurait évidemment se substituer aux autres, parce qu'elle présente le défaut de découper dans la production cinématographique une frange tout à fait marginale quantitativement, et corollairement soustraite aux exigences économiques – or tout devient possible au cinéma considéré absolument... Mais la réflexion et la production des avant-gardes ont le mérite de tracer des perspectives audacieuses au moment où s'invente la place qui pourrait être, dans l'histoire de l'art, celle du cinéma – « le moyen d'expression qu'on a pu croire mieux qu'un autre appelé à promouvoir “la vraie vie”. »[\[4\]](#)

1. LA PERCEPTION SOUSTRAITE AUX PUISSANCES DU LANGAGE

Très tôt d'abord, et bien avant les réflexions d'André Bazin sur l'ontologie de l'image photographique et le néo-réalisme, la capacité du cinéma de soustraire notre perception des choses aux grandes puissances de la pensée discursive et de la syntaxe verbale est aperçue avec netteté. Ainsi, au moment où Germaine Dulac tourne *La Coquille et le clergyman* (1928), sur un scénario d'Antonin Artaud, ce dernier fait observer que le cinéma nous promet un nouveau découpage du réel, qui doit modifier la perception et la compréhension qu'on peut en avoir ; ce qui me semble remarquable en l'occurrence est que la capacité de reproduction du médium est immédiatement articulée sur les possibilités d'expression qu'il présente – le poète se montre particulièrement attentif au geste de sélection

dans le réel, qui autonomise l'objet et le désolidarise ipso facto des commentaires convenus dont il est ordinairement escorté :

« Le plus petit détail, l'objet insignifiant prennent un sens et une vie qui leur appartiennent en propre. Et ce, en dehors de la valeur de signification des images elles-mêmes, en dehors de la pensée qu'elles traduisent, du symbole qu'elles constituent. Par le fait qu'il isole les objets il leur donne une vie à part qui tend de plus en plus à devenir indépendante et à se détacher du sens ordinaire de ces objets »[\[5\]](#).

Le pressentiment de cette prodigieuse révolution du regard n'est pas isolé. Le jeune René Clair, reprenant l'idée d'une autonomisation par le cinéma des éléments représentés, demande en des termes très vigoureux la mise au rebut des « déchets de littérature périmée », et plus généralement que l'on fasse « table rase » de l'éducation qui « brouille la mise au point de [n]otre vue » afin de nettoyer le regard du spectateur et lui faire découvrir – il cite alors Marcel Proust – « un monde entièrement différent de l'ancien »[\[6\]](#). Encore faut-il que la construction du sens, puis l'interprétation des images ne soient pas stérilisées par le langage verbal[\[7\]](#). On rencontre des formulations tout à fait comparables chez Fernand Léger : si notre perception est lacunaire, fait-il observer, il appartient au cinéma « de nous faire voir tout ce qui n'a été qu'aperçu »[\[8\]](#). Il reviendra un peu plus tard sur la puissance révélatrice de la fragmentation favorisée par le découpage, qui permettrait tout simplement de fonder un « “nouveau réalisme” dont les conséquences peuvent être incalculables »[\[9\]](#). De fait, à compter du moment où les structures ordinaires du langage verbal cessent d'assurer cette

fonction de déchiffrement/déguisement du réel qui préserve le lecteur ou l'auditeur d'une trop grande proximité du monde, le spectateur de cinéma se trouverait exposé à une réalité en quelque sorte déshabillée, dé-mentie. C'est dans cette perspective que l'artiste imagine la capture en continuité, sur vingt-quatre heures, de la vie « d'un couple quelconque », exerçant un « métier quelconque » ; il émet alors l'hypothèse que, affronté au « film des '24 heures' », le spectateur « fuirait épouvanté, en appelant au secours, comme devant une catastrophe mondiale. »[\[10\]](#) Pour autant, l'artiste ne réduit pas non plus les pouvoirs du cinématographe à la production de copies. Si le cinéma « peut devenir le gigantesque microscope des choses jamais vues et jamais ressenties », la métaphore de l'instrument optique nous porte autant du côté de Marcel Proust que du côté des technologies de l'observation scientifique : l'ambition du cinéma ne saurait se réduire au « documentaire », car il a ses propres « possibilités dramatiques et comiques »[\[11\]](#).

Dans un essai inachevé, André Malraux scrute également les possibilités du cinéma par comparaison avec les autres arts, et en particulier le théâtre et la photographie. Après l'avènement du parlant, cette comparaison lui permet d'isoler très simplement les éléments d'un langage cinématographique – qui se définirait par son impureté, en l'espèce ses capacités combinatoires (le découpage et le montage, d'une part ; le son et l'image, d'autre part). Soulignons cependant que, faisant écho à la légende du premier gros plan de l'histoire du cinéma, André Malraux distingue lui aussi pour commencer le double geste d'extraction/fragmentation autorisé par le découpage cinématographique : cette priorité explicitée par André Malraux me semble importante parce qu'elle définit immédiatement une spécificité du langage cinématographique

par opposition avec le langage théâtral. Certes, le partage n'est pas nouveau,[\[12\]](#) mais si on déplie ses conséquences, on apercevra que, du même mouvement, se trouve récusé le quadrillage linguistique du monde :

« La naissance du cinéma en tant que moyen d'expression (et non de reproduction) date de la destruction de cet espace circonscrit [celui du théâtre], de l'époque où le découpeur imagina la division de son récit en plans, envisagea, au lieu de photographier une pièce de théâtre, d'enregistrer une succession d'instantanés »[\[13\]](#).

*

Dans la première moitié du siècle s'ébauche, parmi des artistes attentifs à l'émergence d'un nouveau médium, l'avenir d'un triple geste simultané : invention d'un langage propre, remise en question de la grille linguistique d'interprétation du monde, expérimentation de nouvelles possibilités expressives. En effet, à la belle linéarité de la phrase de roman qui s'inscrit encore dans des structures fortement hiérarchisées[\[14\]](#), à l'organisation centripète de l'espace théâtral, répond désormais un nouveau découpage du monde, dont le vocabulaire et la syntaxe ne sont peut-être pas encore au point mais semblent annoncer des possibilités d'analyse et de combinaisons infinies.

Imaginé dans le sillage des avant-gardes artistiques du début du XXe siècle (dadaïsme et surréalisme en l'occurrence), l'avenir du cinéma pouvait bien nous promettre un remaniement complet de notre perception du monde, de notre langage, et de nos histoires. Mais, du fait qu'il avait « la narrativité bien chevillée au corps », pour reprendre l'image de Christian Metz[\[15\]](#), et que « par ailleurs, le cinéma est une industrie »[\[16\]](#) on s'est davantage soucié d'élaborer une

grammaire narrative sur le modèle romanesque que de tester des programmes d'investigation de type surréaliste : à la mesure des espérances formulées, et dans le temps même de leur formulation, se profilaient certaines déconvenues à l'horizon de la production cinématographique.

2. CONSENTIR AU SCÉNARIO : RENONCER AU CINÉMA ?

La restriction des possibilités du cinéma est généralement imputée à deux facteurs corrélés : le repli sur la narration d'une part, les exigences commerciales de la production d'autre part. C'est peut-être plus difficile à saisir aujourd'hui, mais si l'on se reporte aux origines du cinéma, on peut suggérer que rien ne le prédisposait nécessairement à la narration de type théâtral ou romanesque. À la fin des années soixante, dans ses *Essais sur la signification au cinéma*, Christian Metz nous obligeait à nous étonner d'un phénomène perçu comme naturel à force de ne plus étonner personne : la prise de pouvoir de la « fiction romanesque » au cinéma. Pour expliquer cet « envahissement », il reprend alors à Edgar Morin l'hypothèse d'une « demande spectatorielle » qui aurait ainsi façonné la production cinématographique^[17].

Mais cette demande fermait de facto de nombreuses possibilités, à la grande irritation des admirateurs du cinéma les plus audacieux – qui voyaient en lui un médium aux ressources prodigieuses. Ainsi, après avoir isolé les moyens d'action du cinéma (la combinaison de la reproduction et d'une technique de projection provoquant une « griserie physique »), Antonin Artaud en flétrit la visée modestement référentielle et narrative, pour promouvoir sa capacité de

chercher « dans le fond de l'esprit des possibilités à ce jour inutilisées », et de révéler « une vie occulte avec laquelle il nous met directement en relation. »[\[18\]](#) Dans cette perspective, on peut comprendre que la narration traditionnelle, modélisée sur le récit littéraire du XIXe siècle, soit perçue comme décevante :

« Le faire servir [il s'agit du cinéma] 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 »[\[19\]](#).

On observerait les mêmes réticences chez le jeune René Clair et Fernand Léger. Si l'organisation sociale est fondée sur « la peur du vrai », qu'elle s'efforce de camoufler, le cinéma s'avère une « terrible invention à faire du vrai quand vous voudrez. »[\[20\]](#). Mais les pouvoirs de cette « invention diabolique » seraient bridés par l'attitude défensive des communautés, qui se protègent de la vérité derrière l'écran de la narration ; d'où cette conclusion lapidaire : « L'erreur du cinéma, c'est le scénario. »[\[21\]](#) À la lecture des commentaires de René Clair sur le cinéma de Charlie Chaplin, se concrétise un autre enjeu de ces protestations : le manque de confiance accordée à la visualité expliquerait la volonté de passer par le truchement du langage verbal pour faire des images, mais inhibe du même coup les potentialités du geste, du mouvement, que le langage verbal ne saurait en aucune façon anticiper ou prévoir. De fait, si Charlie Chaplin « semble avoir découvert la puissance originale du cinéma », c'est parce que ses films récusent le scénario pour développer « complètement » des « motifs visuels »[\[22\]](#) – dont il est important de dire qu'ils ne sont pas très intéressants à raconter (sur ce point voir aussi chapitre 7).



Le développement d'un motif visuel : La Ruée vers l'or (The Gold Rush), Charlie Chaplin, 1925

C'est pourtant le scénario qui garantira le succès populaire du cinéma, hypothéquant les expérimentations rêvées par les théoriciens de l'avant-garde ; à la veille de la Seconde Guerre mondiale, André Malraux déplore ce glissement de l'art vers le divertissement de masse :

« J'appelle art, ici, l'expression de rapports inconnus et soudains convainquants entre les êtres, ou entre les êtres et les choses. Le grand cinéma muet n'a pas ignoré ce domaine. Le cinéma américain de 1939, suivi par les autres, s'occupe avant tout (ce qui lui est naturel en tant qu'industrie) de perfectionner sa puissance de distraction et de divertissement. Il n'est pas une littérature, il est un journalisme »[\[23\]](#).

Les termes de l'équation sont posés brutalement, pour souligner – deux ans avant la sortie de Citizen Kane –

l'opposition entre un art de recherche (du côté de la littérature...) et une industrie du reportage (du côté du journalisme) dont les conséquences politiques nous intéresseront plus loin. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, après avoir « déshonoré » les poètes de la Résistance dans un pamphlet dévastateur[24], Benjamin Péret se prononce à son tour « contre le cinéma commercial » pour dénoncer plus nettement la conversion de l'art cinématographique « en industrie, soumise aux lois d'un marché sordide » ; l'ouverture de son article donne la mesure d'une déception :

« Jamais aucun moyen d'expression n'a engendré autant d'espoir que le cinéma. Par lui, non seulement tout est possible, mais le merveilleux lui-même est placé à portée de la main. Et cependant, jamais on n'a observé tant de disproportion entre l'immensité des possibilités et le dérisoire des résultats »[25].

Dans une formulation plus mélancolique encore, après avoir exprimé ironiquement son attachement au « scénario français », qui permet de « s'égayer bruyamment », André Breton – se référant explicitement à Benjamin Péret – exprime l'année suivante la même nostalgie dans un texte intitulé « Comme dans un bois. »[26]

La déception provoquée par les réalisations du cinéma se mesure aux possibilités entrevues à partir du point d'observation des avant-gardes. On peut évidemment suggérer qu'imaginer l'avenir du cinéma revient à faire de l'histoire à l'envers, à contresens – et au prix de certains contresens car reprocher au cinéma dominant de n'avoir pas développé les potentialités de son propre langage, c'est anticiper de manière autoritaire sur ses potentialités, au risque

de se tromper sur la vocation du cinéma d'un point de vue esthétique, social, et politique : même si Antonin Artaud avait bien observé que la projection cinématographique opère « comme une injection sous-cutanée de morphine »[\[27\]](#), même si Benjamin Péret vitupérait la volonté dans le divertissement de masse « d'anesthésier le public »[\[28\]](#), l'industrie du cinéma asservit jusqu'à la critique de cette industrie, de sorte que le danger de domestication des populations n'a jamais été véritablement pris au sérieux – la médiocre postérité critique réservée aux réflexions de Guy Debord sur la société du spectacle en attesterait de façon éloquente s'il en était besoin[\[29\]](#).

Consentir au scénario, c'est donc renoncer à un cinéma qui ne s'est pas imposé. Du langage cinématographique, peut-être les unités sont-elles donc plus discrètes que ne l'avaient prévu les surréalistes, et les assortiments plus subtils et compromis politiquement. Il n'en reste pas moins qu'une fois ces aspirations déçues, le cinéma s'est imposé en développant « une rhétorique de la narration vieille de plus d'un siècle »[\[30\]](#), et plus rarement en expérimentant les combinaisons rêvées par... Antonin Artaud.

3. LE CINÉMA : UN ART DU XIX^e SIÈCLE

On peut comprendre dès lors que la littérature du XIX^e siècle soit si fortement représentée en France dans les adaptations cinématographiques au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Au moment de la reconstruction, les chiffres de fréquentation des salles sont là pour attester que les foules se pressent aux illustrations cinématographiques d'un patrimoine culturel incontestable, à la commémoration

des chefs-d'œuvre consensuels que René Clair souhaitait mettre au rebut. Et peu importe sans doute les costumes de l'adaptation en costumes ; car la reconstitution historique doit être prise dans un autre sens – parce qu'elle vise un autre référent : adapter Balzac, Stendhal ou Maupassant après les ravages de la Guerre, cela conduit à convoquer presque magiquement un ordre du monde détruit pour demander à ses images et à ses processus de composition de se substituer provisoirement à une mémoire immédiate inconstructible – nonobstant une reconstruction matérielle que rien n'arrêtera.

Du même geste se légitime le recours à des techniques narratives d'un autre temps dont la linéarité peut apporter le réconfort de la nostalgie : sinon pourquoi raconter *Le Rouge et le Noir* plutôt que *la Recherche du temps perdu*, *L'Homme sans qualité*, ou *Mrs Dalloway* ? La raison économique invoquée régulièrement par les historiens du cinéma comme par les praticiens de l'adaptation doit être un peu développée[\[31\]](#), car si l'adaptation en costumes s'avère si rentable, la sélection des romans adaptés nous explique pourquoi : l'anthropocentrisme de la représentation, la psychologie individuelle, l'organisation de l'espace et la mécanique des relations de cause à effet appartiennent au XIX^e siècle et à ce titre nous rattachent à un ordre du monde rassurant. Dans le domaine littéraire français, on sait qu'à la même époque de nouveaux romanciers ont dû batailler pour faire lire des romans libérés des techniques narratives du siècle précédent – à cet égard l'effort de l'écrivain et futur cinéaste Alain Robbe-Grillet mérite notre attention :

« Le récit, tel que le conçoivent nos critiques académiques – et bien des lecteurs à leur suite – représente un ordre. Cet ordre, que l'on peut en effet qualifier de naturel, est lié à tout

un système, rationaliste et organisateur, dont l'épanouissement correspond à la prise du pouvoir par la classe bourgeoise »[\[32\]](#).

Contre la déstabilisation promise par les expérimentations narratives visant comme on l'a vu à élaborer de nouvelles grilles de perception, la critique « académique » continue de promouvoir « l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable »[\[33\]](#).

C'est ainsi qu'au sortir de la guerre, glorification du patrimoine national et anesthésie des populations vont donc de pair, et il semble que la « morphine » des fictions du XIXe s'avère la plus douce, à considérer les options de l'industrie cinématographique comme la fréquentation des salles. Pour le scénario comme pour les dialogues, des écrivains se spécialisent dans la ré-écriture des chefs-d'œuvre de la littérature (Jean Aurenche, Pierre Bost, Henri Jeanson, Jacques Sigurd, etc.), tandis que des réalisateurs se consacrent spécialement à leur mise en scène (Claude Autant-Lara, Christian-Jaque, Jean Delannoy...). On pourrait objecter que le XIXe siècle n'est pas seul concerné par ces adaptations en costume (La Princesse de Clèves, Les Liaisons dangereuses, La Symphonie Pastorale) ; mais précisément, lorsque d'autres siècles sont visés, on constate que les mêmes techniques narratives sont mobilisées pour illustrer un roman de Madame de La Fayette qu'un roman de Victor Hugo.

Il ne s'agira pas ici de critiquer ces options – mais d'essayer d'en apprécier les enjeux et les conséquences. Pour être un peu rigoureux, il faudrait montrer que cet effort de divertissement des masses passe par une entreprise très bien préparée de neutralisation des textes, et donc de falsification de la mémoire littéraire – corrompue en imagerie – et de

rapetissement du cinéma. En reprenant notre critère initial de comparaison entre littérature et cinéma (la visée commune d'un mouvement), on vérifie très concrètement comment la plupart des adaptations de l'industrie cinématographique de l'époque, au lieu d'apporter mouvement et vitalité aux personnages littéraires, ont tendance au contraire à ralentir l'action et à figer les acteurs en des cérémonies très apprêtées[34].

Comment s'effectue cette réduction paradoxale ? D'abord, on s'aperçoit que les adaptateurs refusent en général d'emblée de procéder à une véritable lecture du texte qui eût permis d'en interroger la mémoire, la logique, l'imaginaire. Il s'agit alors davantage de se saisir (dans une perspective commerciale bien compréhensible) des traces qu'il a laissées dans une mémoire collective présumée, afin d'en illustrer concrètement l'imagerie. Parler dès lors d'adaptation cinématographique d'un texte littéraire relève quasiment de l'abus de langage – car c'est d'autre chose qu'il s'agit : le référent du récit n'est plus un roman (mais l'idée que se fait une communauté de telle histoire et de tel personnage) et le travail s'en trouve modifié ipso facto (donner cohérence et continuité à un assortiment d'illustrations). Notons que l'apogée de cette manière est strictement contemporain de la vogue du roman-photo, et de la recrudescence des cinéromans et autres novellisations (sur ce point, voir notre chapitre 7).

Dans cette perspective, on peut comprendre que le récit procède autant par la juxtaposition de grandes scènes que par une progression narrative d'origine romanesque : le modèle implicite de l'adaptation en costume, ce n'est pas un modèle dynamique et centrifuge de mobilisation (mouvement des

images/progression textuelle), mais plutôt le modèle statique et centripète du tableau ou de la gravure illustrant les romans du XVIIe au XIXe siècle (contre laquelle tempêtait d'ailleurs Gustave Flaubert[\[35\]](#)). En d'autres termes, ce cinéma d'adaptation néglige le processus pour privilégier la pose pour la postérité. Pour illustrer cette tendance, on pourrait multiplier les exemples et travailler sur diverses échelles et différents types de scènes. Je choisirai ici deux scènes de rencontre dans deux films qui peuvent bien passer pour une réussite en leur genre, d'un point de vue technique et commercial : la rencontre du Duc de Nemours et de la Princesse de Clèves dans *La Princesse de Clèves* (Jean Delannoy, 1961) ; la rencontre de Julien Sorel et de Madame de Rênal dans *Le Rouge et le Noir* (Claude Autant-Lara, 1956).

4. DU TEXTE AU FILM OU DE L'IMAGE MOBILE À L'IMAGE FIXE : LA MISE EN SCÈNE DOMESTIQUÉE

Dans le roman de Madame de La Fayette, la rencontre du Duc de Nemours et de la Princesse est préparée par des commentaires et des rumeurs. Pendant le bal des fiançailles qui promettent le duc de Lorraine à Marie de France, l'apparition du duc est retardée intentionnellement à des fins de dramatisation. L'auteur organise alors une combinaison merveilleuse de hasards qui surdétermine l'enchantement de la rencontre : tandis que la danse est en train de s'achever, le roi a justement les yeux posés sur la Princesse, et le duc de Nemours est justement en train d'accéder dans la salle ; à elle justement le roi demandera de prendre pour partenaire « celui

qui arrivait » :

« Elle se tourna et vit un homme qu'elle crut d'abord ne pouvoir être que Monsieur de Nemours, qui passait par-dessus quelques sièges pour arriver où l'on dansait. Ce prince était fait d'une sorte qu'il était difficile de n'être pas surprise de le voir quand on ne l'avait jamais vu, surtout ce soir-là, où le soin qu'il avait pris de se parer augmentait encore l'air brillant qui était dans sa personne ; mais il était difficile aussi de voir Mme de Clèves pour la première fois sans avoir un grand étonnement »[\[36\]](#).

Inutile sans doute d'insister sur le brio et la modernité de cette mise en scène, maintes fois soulignés par la critique, mais signalons certains éléments qui pourraient prétendre exercer quelque influence sur une réalisation cinématographique : d'abord et dans la même unité spatio-temporelle, plusieurs gestes sont accomplis simultanément pour provoquer la rencontre ; d'autre part, à des fins de dramatisation et de suspense, le récit est capable de séparer les données auditives et les données visuelles – ainsi la première manifestation du duc de Nemours est-elle sonore (« il se fit un assez grand bruit vers la porte de la salle, comme de quelqu'un qui entrait et à qui on faisait place »). Enfin, parce qu'il faut augmenter rapidement l'importance de la rencontre, le foyer de perception et d'interprétation de la scène est déplacé plusieurs fois en fonction des enjeux psychologiques et « publics » de l'événement (« elle »/« il »/« le roi et les reines »...). Pour résumer, cette scène force l'admiration aujourd'hui encore parce que, à tous les étages de l'organisation du texte, l'auteur a choisi les formes propres à donner une vitesse et une intensité maximales à un passage et une interception, de telle sorte que les deux amants soient

désignés l'un à l'autre par l'ordre des choses autant que par l'organisation textuelle : au hasard, le récit de Madame de La Fayette impose une nécessité qui est celle du mouvement.

Le film de Jean Delannoy a rencontré un grand succès public à sa sortie en salle : avec 3 424 907 entrées, sa Princesse de Clèves se tient en retrait du Cid d'Anthony Mann (4 226 723 entrées), mais se place tout de même au quatorzième rang du box-office de cette année 1961. Le scénario et les dialogues ont bénéficié de la contribution de Jean Cocteau – dont le générique rappelle l'appartenance à l'Académie Française de l'auteur du Sang d'un poète – ; or, dans la perspective qui est la nôtre, la confrontation du texte au film s'avère assez décevante. En effet, cette adaptation semble calculée pour substituer au texte de Madame de La Fayette un texte virtuel couturant toutes les idées recevables concernant le XVI^e siècle et le siècle classique ; à cet égard, il est significatif que dans son texte de présentation du film, Jean Cocteau ne dise rien du style et de la conduite de l'action psychologique, et se concentre sur la morale et la reconstitution historique, autrement dit sur une recevabilité conventionnelle du drame :

« Notre espoir est que la noblesse d'âme et la tenue morale des personnages, correspondant à l'espèce d'armure somptueuse de leurs costumes, transporteront le public à travers les âges et les séduiront par un spectacle semblable à celui que nous réserve, peut-être, la découverte de mondes lointains et inconnus »[\[37\]](#).

Ainsi l'extrême vivacité du roman est-elle sacrifiée au bénéfice fort douteux d'une interminable cérémonie protocolaire... Si on se souvient que le roman de Madame de La Fayette a suscité un fameux procès de vraisemblance[\[38\]](#),

on pourrait suggérer que l'adaptation de Jean Cocteau et Jean Delannoy a privilégié les attentes du public (en termes de conventions de représentation) en face des exigences formelles du texte, ou d'une vérité du texte, et cette attitude est évidemment légitime – y compris en termes de... vraisemblance[39]. Ce qui m'intéresse ici cependant, c'est que le texte informel interposé entre le roman et l'écran interdit à la réalisation de déployer les possibilités propres au langage cinématographique. À cet égard, le traitement de la scène de rencontre est assez exemplaire, non qu'elle soit particulièrement mauvaise, mais en ce sens que s'y précipitent les effets d'un certain nombre d'options – à contresens de l'action littéraire.

Après avoir salué la qualité de la reconstitution historique, il faudrait souligner pour commencer l'impression de ralentissement général provoquée par la présentation des personnages au cours de la danse initiale : la lenteur des gestes garantit alors la solennité présumée d'une cérémonie royale, au Louvre, au milieu du XVI^e siècle[40] et permet aux personnages qui se croisent au cours de la danse, de présenter le duc de Nemours au spectateur comme à la Princesse. La lenteur qui contamine l'ensemble du film s'explique aussi par le changement de nature de l'action : quand le roman faisait de l'action physique et des micro-transformations physiologiques l'instrument de révélation des sentiments et le moteur de l'action morale, l'adaptation procède à la traduction de l'action psychologique en action physique en dissociant le geste de la parole. Autrement dit, le film sépare des éléments qui ne trouveront jamais d'unité dynamique – condamnant chaque personnage au double rôle distinct de porte-manteau et de porte-parole dans une parodie accablante de ce qu'on appelait au début du cinéma parlant le « théâtre

filmé », ou « théâtre en conserve ».

Ce ralentissement est parachevé par l'entrée en scène du duc de Nemours. Très spectaculaire dans le roman, cette entrée en scène est tout simplement escamotée par le film puisque le personnage n'arrive pas : au moment où le plan commence, il est déjà là, solennellement immobilisé en légère contre-plongée au beau milieu d'un cadre qui multiplie les effets de concentration et de symétrie (voir illustration p. 50-51). Le découpage de la scène, au lieu de favoriser le mouvement qui emporte la Princesse vers le duc (et inversement), dissocie plan par plan les personnages pour supprimer la rencontre de la scène de rencontre.



La rencontre du duc de Nemours
et de la Princesse
dans La Princesse de Clèves
de Jean Delannoy (1961)

Du roman de Madame de La Fayette, le lecteur perd donc la mise en scène (rhétorique et chorégraphie) et sa très savante ambivalence (fondée sur la simultanéité chronologique) : on

peut dire que la Princesse choisit le mouvement qui fait effraction dans le protocole d'un mariage sans amour, comme elle est choisie par le mouvement qui l'emporte à la faveur d'une série de coïncidences. Le film de Jean Delannoy détruit la dynamique textuelle sans pouvoir reprendre les éléments dissociés en faveur d'une dynamique cinématographique : la référence qui s'impose d'ailleurs à l'esprit est plutôt celle du roman-photo.

Dans le roman de Stendhal, la rencontre entre Madame de Rênal et Julien Sorel fait l'objet d'une mise en scène très savante, entièrement organisée autour de défauts de la perception, lesquels sont immédiatement convertis en retards cognitifs – qui eux-mêmes délimitent le temps du descriptif et de l'analyse psychologique. D'un point de vue général, il faut noter que le lecteur bénéficie dès l'ouverture de la scène d'une position d'observateur privilégié, puisqu'il surprend Madame de Rênal dans une intimité où s'expriment « la vivacité et la grâce qui lui étaient naturelles quand elle était loin du regard des hommes »[\[41\]](#). Ce privilège se prolonge et se différencie dans la suite, puisqu'un système de champs/contrechamps et l'intériorisation de la perception permettent au lecteur de découvrir Julien à travers les yeux et les pensées de Madame de Rênal, et inversement. L'émotion et l'humour de la scène sont donc provoqués d'abord par un travail de découpage cinématographique qui programme la double surprise simultanée – la beauté de Madame de Rênal dérouta la timidité de Julien, tandis que la jeune mère ne reconnaît pas en « ce jeune paysan » le « prêtre sale et mal vêtu, qui viendrait gronder et fouetter ses enfants » ; ce dispositif est complété par l'enchaînement très rapide de modules articulant une perception lacunaire sur l'analyse de la situation en partie faussée (mais révélatrice du caractère des

personnages) : si Madame de Rênal prend Julien pour « une jeune fille déguisée », alors qu'elle attend avec inquiétude le précepteur de ses enfants, Julien « étonné de sa beauté » oublie tout en la voyant, « même ce qu'il venait faire ».

Le film de Claude Autant-Lara compte parmi les grands succès de l'année 1954 (quatrième rang du box-office, avec 4 342 365 d'entrées en salle), qui s'explique en partie par une distribution des rôles prestigieuse : Gérard Philippe incarne Julien Sorel, tandis que Madame de Rênal est interprétée par Danièle Darrieux. Mais Claude Autant-Lara s'est attaché en outre la collaboration des deux grands adaptateurs de l'époque, Jean Aurenche et Pierre Bost, excellents techniciens tout récemment exécutés par François Truffaut dans les Cahiers du Cinéma pour des raisons sur lesquelles nous reviendrons par ailleurs[\[42\]](#). Pour apprécier les solutions qu'ils ont adoptées, il faudrait tenir compte de la pression des contraintes contradictoires pesant sur cette adaptation : les deux « écrivains de cinéma » ont travaillé en considérant qu'une bonne partie du public connaissait déjà l'histoire (et qu'il fallait « donner des caractères plutôt que de raconter le livre »), mais qu'il fallait en même temps garantir une continuité narrative (avec la crainte d'une dissolution de la densité psychologique et morale de l'œuvre)[\[43\]](#). Reste que, lorsqu'il exprime la mauvaise opinion qu'il a de cette adaptation, Jean Aurenche la formule en termes d'économie narrative (se reprochant d'avoir préparé un « digest » du roman), et jamais en termes de composition visuelle ou de mise en scène cinématographique.

Dans la rencontre qui nous occupe, le film abandonne la confrontation des deux personnages principaux au profit d'une scène cadrée tout d'abord en plan large : les enfants

assistent à la rencontre, médiatisée par l'abbé Chélan – placé initialement sur la diagonale qui sépare la jeune mère du jeune précepteur. Au début du film, cette modification radicale de la mise en scène favorise la récupération dans les dialogues d'informations fournies dans le roman par le narrateur. Conséquence immédiate : construit à partir d'un plan d'ensemble sur le séjour de Madame de Rênal, l'espace est représenté comme un plateau de théâtre – sur lequel Madame de Rênal et Julien perdent l'intimité que leur procurait Stendhal au bénéfice de la conversation. Au moment où le médiateur s'efface, les deux personnages principaux se parlent en champ/contrechamp.

Pour rendre justice au travail des adaptateurs, il faudrait montrer que la restructuration de l'intrigue et la préparation des dialogues visent à ré-injecter dans le film une bonne partie des informations du roman. Mais du point de vue qui nous intéresse ici, la relecture de la scène de Stendhal nous oblige surtout à remarquer que le passage du texte à l'écran se traduit par l'abandon de la plupart des données visuelles d'une scène construite non plus sur le mouvement des corps (comme dans le roman de Madame de La Fayette) mais sur la circulation et l'échange des regards. Le paradoxe n'est qu'apparent : de la mise en scène visuelle écrite par Stendhal, il était plus commode pour les adaptateurs (les hommes de lettres visés par François Truffaut) de préparer une traduction linguistique dont l'illustration visuelle fût également commode à exécuter. Du point de vue de l'économie générale de l'œuvre, les bénéfices de l'opération sont faciles à comptabiliser : la stérilisation de l'écriture (littéraire et cinématographique) est alors rémunérée par le recours à quelques conventions cinématographiques éprouvées ; en l'occurrence, la neutralisation d'une dynamique romanesque

singulière se trouve compensée par l'utilisation d'une figure universelle du langage cinématographique : le champ/contrechamp de la première rencontre...



La rencontre de Julien Sorel et Madame de Rênal dans Le Rouge et le Noir (Claude Autant-Lara, 1956)

L'adaptation de ces deux scènes importantes de notre culture littéraire expose le spectateur à un double processus : d'une part le ralentissement de l'action physique et psychologique est censé traduire à l'écran la grandeur non pas du texte ou de l'histoire, mais d'une notoriété culturelle – c'est la respectabilité d'un patrimoine qui est alors rendue visible. D'autre part, le découpage des deux scènes, au lieu de s'efforcer à suivre la mise en scène littéraire (c'est un des engagements possibles de la fidélité), procède à une

simplification considérable – visant à convertir l'action dans un vocabulaire cinématographique parfaitement standardisé. Si ces deux adaptations assurent correctement certaines fonctions attachées au genre, on peut regretter qu'au passage et dans les deux cas, la vitalité de l'action, la densité psychologique des personnages, mais aussi la vivacité de l'écriture se trouvent sacrifiées au profit discutable de deux commémorations sans identité esthétique – sinon celle du déguisement vestimentaire.

Pour retracer plus complètement le processus historique dont nous avons analysé dans ce chapitre quelques articulations, il faudrait suivre simultanément trois histoires fortement solidaires : la codification du langage cinématographique dans la première moitié du XXe siècle, la mise en place de l'industrie du rêve (dont Hollywood a développé les prototypes avant leur mise en série), et l'évolution des genres (fortement assujettie au développement du langage cinématographique). Dans les pages qui précèdent, l'angle de vue transversal sur les relations entre littérature et cinéma nous a permis de porter l'éclairage sur plusieurs points de passages, lignes de fracture et de tension qu'une approche frontale tend généralement à laisser dans l'ombre.

Dans un premier temps, nous avons essayé de comprendre l'enthousiasme suscité parmi les artistes d'avant-garde par un art nouveau : ses techniques d'appréhension du réel laissaient espérer une ré-vision du monde, dont la saisie fût enfin détachée de la grille linguistique et de l'organisation romanesque. Dans un deuxième temps, on a pu constater que l'influence conjuguée de l'industrie et de la littérature a décidé du rapatriement du cinéma vers le récit d'inspiration et de construction littéraire – au grand dam des tenants du « cinéma

pur ». Pour finir, le cas de l'adaptation cinématographique au sortir de la Seconde Guerre mondiale a laissé transparaître la dimension idéologique de ce rattachement (cinéma/littérature) : si le divertissement cinématographique a si massivement puisé aux histoires fournies par la littérature à cette époque, c'est évidemment pour en recycler les sujets, mais aussi pour en émousser le tranchant et garantir au spectateur une vision du monde apaisée – sans rapport avec les remaniements prévus ou promis par les promoteurs d'un cinéma plus aventureux. Réservoir de sujets éprouvés, catalogue d'images ternies, vecteur d'une idéologie conservatrice, bibliothèque de récits à « la logique archiconnue, archi-rabâchée »[\[44\]](#) – la littérature a donc exercé une attraction parfois préjudiciable à l'intelligence des textes littéraires comme à l'autonomisation de l'art cinématographique – qui a su s'accomplir, comme on sait, par d'autres voies.

[\[1\]](#). Nous nous pencherons sur certains de ces parcours au dernier chapitre de cet ouvrage.

[\[2\]](#). Voir par exemple les premiers chapitres de Pierre Billard : *L'Âge classique du cinéma français : Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague* (Paris, Flammarion, 1995).

[\[3\]](#). Voir en particulier : Étienne Fuzellier : *Cinéma et littérature* (Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7e Art », 1964) ; Jeanne-Marie Clerc : *Littérature et cinéma* (Paris, Nathan, coll. Nathan Université, 1993).

[\[4\]](#). André Breton : « Comme dans un bois », texte publié initialement dans *L'Âge du cinéma*, n° 4-5, août-novembre 1952, repris dans *La Clé des champs*, 1953 ; puis dans les *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 902.

[\[5\]](#). Antonin Artaud : « Sorcellerie et cinéma », texte écrit en 1927 ; publié dans le catalogue du Festival du film maudit (Biarritz, 29 juillet-5 août 1949), repris dans *Œuvres complètes*, tome III, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1978, p. 65-66. Il continue (d'abord) en des termes qui annoncent les textes d'André Bazin sur le néo-réalisme : « Un feuillage, une bouteille, une main, etc., vivent d'une vie quasi-animale, et qui ne demande qu'à être utilisée. »

[\[6\]](#). René Clair, respectivement : « Une enquête », et « Écrire en images », textes de 1923 repris et commentés dans *Réflexion faite*, Notes pour servir à l'histoire de l'art

cinématographique de 1920 à 1950 (Paris, Gallimard, 1951, p. 19 et 112.) La citation de Marcel Proust est un passage bien connu du Côté de Guermantes, II. « [...] le peintre original, l'artiste original procèdent à la façon des oculistes. Le traitement par leur peinture, par leur prose, n'est pas toujours agréable. Quand il est terminé, le praticien nous dit : « Maintenant regardez. » Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. » (Le Côté de Guermantes, II, in À la recherche du temps perdu, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 623).

[7]. « Il faudrait en finir avec les mots. Rien ne s'améliore parce que nous ne faisons pas table rase. Ce qui est cinéma, c'est ce qui ne peut être raconté. Mais allez donc faire comprendre cela à des gens – vous, moi et les autres – déformés par quelque trente siècles de bavardages : poésie, théâtre, roman... Il faudrait leur rendre le regard du sauvage, de l'enfant qui s'intéresse moins à l'histoire de Guignol qu'à la pluie des coups de bâton. » (René Clair, *ibid.*, p. 18).

[8]. Fernand Léger : « Essai sur la valeur plastique du film d'Abel Gance, La Roue », in *Comoedia*, 16 décembre 1922, p. 5, repris dans À propos de cinéma, Nouvelles Éditions Séguier, « Carré Ciné », 1995, p. 24-25.

[9]. Fernand Léger : « À propos de cinéma », in *Plans*, n° 1, 1931, p. 80-84, repris dans À propos de cinéma, Nouvelles Éditions Séguier, « Carré Ciné », 1995, p. 16.

[10]. *Ibid.*, p. 16-17.

[11]. Fernand Léger : « Peinture et cinéma », in *Les Cahiers du mois*, n° 16/17, « Cinéma », Éditions Émile-Paul frères, Paris, 1925, p. 107-108, repris dans À propos de cinéma, *op. cit.*, p. 29-30.

[12]. . Voir, dès 1919, les « Notes autour du cinématographe » de Jean Cocteau *Le Film*, 15. 11. 1919, repris dans Jean Cocteau : *Du cinématographe* (Textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gauthier, Éditions Belfond, 1973 et 1988, puis Éditions du Rocher, 2003, p. 21 et suivantes).

[13]. André Malraux : « Esquisse d'une psychologie du cinéma », in *Verve*, n° 8, 1940, republié et présenté par Jean-Claude Larrat, nouveau monde éditions, coll. « Cinéma d'écrivains », Paris, 2003, p. 42-43.

[14]. Même si l'architecture devient parfois vertigineuse – Marcel Proust, Virginia Woolf, William Faulkner, James Joyce – elle tient encore.

[15]. Christian Metz : « Langue ou langage ? » in *Essais sur la signification au cinéma*, tome I (Paris, Éditions Klincksieck, collection d'esthétique, 1968, p. 52).

[16]. André Malraux ; *op. cit.*, p. 77.

[17]. « c'est un trait vraiment frappant et singulier que cet envahissement absolu du cinéma par la fiction romanesque, alors que le film aurait tant d'autres emplois possibles, qui sont à peine exploités dans la société pourtant à l'affût de toute technographie nouvelle » (Christian Metz : *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck, 1968-1983, p. 52).

[18]. Antonin Artaud : « Sorcellerie et cinéma », op. cit., p. 66.

[19]. Ibid.

[20]. Fernand Léger : « À propos de cinéma », article cité.

[21]. Fernand Léger : « Peinture et cinéma », article cité.

[22]. René Clair, op. cit., p. 118.

[23]. André Malraux : article cité, p. 62.

[24]. Benjamin Péret : Le Déshonneur des poètes, texte de février 1945, repris chez Jean-Jacques Pauvert éditeur, coll. « Liberté », 1965.

[25]. Benjamin Péret : « Contre le cinéma commercial », in L'Âge du Cinéma, n° 1, mars 1951, repris dans Œuvres complètes, tome 6, Librairie José Corti, 1992, p. 270-271.

[26]. « Ici comme ailleurs, on ne peut se défendre d'une certaine nostalgie à l'idée de ce que le cinéma eût pu être et permettre si la sordidité de l'époque, jointe aux conditions, pires que toutes autres, de sa propre « exploitation » n'avaient été pour l'amputer des ailes dès le nid. » (André Breton : « Comme dans un bois », texte publié initialement dans L'Âge du cinéma, n° 4-5, août-novembre 1952, repris dans La Clé des champs, 1953 ; puis dans les Œuvres complètes, tome III, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 906).

[27]. Antonin Artaud : « Réponse à une enquête », article cité.

[28]. Benjamin Péret : op. cit., p. 270.

[29]. Si l'on veut filer la métaphore « anesthésique » avec Guy Debord : « Le spectacle est le mauvais rêve de la société moderne enchaînée, qui n'exprime finalement que son désir de dormir. Le spectacle est le gardien de ce sommeil. » (Guy Debord : La Société du spectacle, Paris, Buchet-Chastel, 1967, repris aux Éditions Gallimard, 1992, p. 11.)

[30]. Éric Rohmer en « avant-propos » de la version textuelle des Six contes moraux s'explique sur l'intérêt de cette publication et les rapports entre le texte et la mise en scène (Éditions de l'Herne, 1974, repris aux Éditions Ramsay, coll. « Ramsay Poche Cinéma », 1987, p. 12).

[31]. Voir par exemple : Étienne Fuzellier : Cinéma et littérature (Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7e Art », 1964). Son chapitre consacré à l'adaptation s'ouvre sur le problème de sa rentabilité économique. Les réflexions de Jean Aurenche sur l'adaptation du Rouge et le Noir (nous nous y arrêtons plus loin) commencent également par là (Jean Aurenche : La Suite à l'écran ; entretiens avec Anne et Alain Riou, Institut Lumière/Actes Sud, 1993, 2002, p. 158).

[32]. Alain Robbe-Grillet : « Sur quelques notions périmées », texte de 1957 repris dans Pour un nouveau roman (Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 31). Pour prendre la mesure des transformations à l'œuvre, il faudrait bien sûr lire ses romans, voir ses films – parmi lesquels la plus grande réussite restera sa collaboration avec Alain Resnais pour L'Année dernière à Marienbad (1961).

[33]. Ibid.

[34]. Il faut évidemment faire la part de l'évolution des codes de la représentation, et notamment des codes gestuels et de diction : la récitation solennelle des dialogues, qui nous apparaît aujourd'hui totalement artificielle, passait inaperçue au spectateur de l'époque.

[35]. Voir chapitre précédent, p. 17-18.

[36]. Madame de La Fayette : La Princesse de Clèves (texte de 1678 ; Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 153)

[37]. Jean Cocteau : « La Princesse de Clèves », texte publié dans L'Avant-Scène Cinéma, n° 3, 15 avril 1961, p. 7, et repris dans Du cinématographe (Textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gauthier, Éditions Belfond, 1973 et 1988, puis Éditions du Rocher, 2003, p. 261-262).

[38]. Sur cette question, voir par exemple Valincour : Lettres à Madame la Marquise*** sur le sujet de La Princesse de Clèves ([1678] Paris, Garnier Flammarion, 2001).

[39]. Sur la querelle du vraisemblable au XVIIe siècle, voir par exemple Gérard Genette : « Vraisemblance et motivation », in Figures II, Paris, Le Seuil, 1969 repris dans la collection « Points littérature », p. 71-99.

[40]. Ce ralentissement général s'impose bien comme un choix si on le compare au traitement de l'action par Patrice Chéreau dans un film qui recrute un personnel romanesque fortement apparenté : La Reine Margot (1994).

[41]. Stendhal : Le Rouge et le Noir, chapitre VI (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 41).

[42]. François Truffaut : « Une certaine tendance du cinéma français », in Cahiers du Cinéma n° 31, janvier 1954, p. 15-29, repris dans Le Plaisir des yeux ; Écrits sur le cinéma (Paris, Cahiers du Cinéma, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2000, p. 293-314).

[43]. Jean Aurenche : La Suite à l'écran ; entretiens avec Anne et Alain Riou (Institut Lumière/Actes Sud, 1993, 2002, p. 158).

[44]. Marguerite Duras dans Duras/Godard, 2 ou 3 choses qu'ils se sont dites, Texto, émission Océaniques, 28 décembre 1987, repris dans Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome II (1984-1998), Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 143.

Chapitre 3

De la littérature au cinéma : la notion d'auteur « sous la guillotine du sens »[\[1\]](#)

Nous avons tenté au chapitre précédent de comprendre l'évolution des possibilités du cinéma en fonction des attentes suscitées en ses balbutiements : nous avons vu que le commencement absolu rêvé par les avant-gardes a très vite perdu de sa pureté, et que l'opposition simple entre deux modes de perception et de représentation se complique très rapidement aussi, de même que le passage du texte à l'écran ne se fait pas forcément dans le sens que l'on imagine, ni forcément en faveur du mouvement ; autrement dit, parce qu'elle implique des paramètres historiques, sociologiques, économiques et culturels, l'histoire des relations entre littérature et cinéma ne s'accommode guère de la ligne droite.

Nous souhaiterions à présent envisager ces rapports à travers le prisme d'une catégorie bien connue dans l'histoire de l'art et de la littérature, celle de l'auteur – dont l'évolution est désormais correctement balisée, tandis que sa définition de base ne pose pas de problème particulier aux théoriciens ou aux historiens de la littérature. Or, du fait que la réalisation d'un film implique un certain nombre d'opérations distinctes, les contours de cette catégorie se sont précisés tardivement dans le domaine du cinéma – et sous une influence une fois

encore fortement ambivalente.

En effet, la « notion d'auteur » au cinéma s'est forgée en France après la Seconde Guerre mondiale sur le modèle littéraire, et sous l'impulsion de critiques (et futurs cinéastes) qui militaient pourtant en faveur d'une autonomisation du médium cinématographique à l'égard des arts reconnus, et en priorité la littérature. Plutôt que de retracer complètement l'histoire de cette notion d'auteur, nous tenterons ici d'examiner le développement de ce paradoxe et ses conséquences : j'essaierai d'abord de comprendre comment le modèle littéraire a permis de conceptualiser l'émancipation d'un art nouveau,^[2] et de tracer des perspectives pour les futurs cinéastes de la Nouvelle Vague. J'observerai alors comment le cinéaste, dans le temps même où se constitue son autorité juridique, a pu imposer son autonomie esthétique à la faveur de gestes de rupture et d'actes de désacralisation et de recyclage – c'est dans cette perspective que je me pencherai en particulier sur *À bout de souffle* et la légende de son tournage. Nous examinerons parallèlement comment, débarrassée de sa prothèse d'origine littéraire, la « caméra-stylo » a donné au cinéaste la possibilité de fonder une autorité qui ne doit plus rien à la littérature^[3], même et surtout lorsqu'il lui emprunte son matériau et ses outils. En effet, nous verrons pour finir que l'auteur de film impose le cinéaste dans l'histoire de l'art à partir du moment où son engagement et ses responsabilités sont appréciés en fonction d'une manière d'intervenir, non plus dans l'ordre du discours moral ou politique, mais dans l'ordre du langage cinématographique.

1. AVEC ET CONTRE LA LITTÉRATURE :

MÉTAPHORE DE LA CAMÉRA-STYLO

Rappelons pour commencer que l'histoire du cinéma est fortement liée à la reconnaissance économique, juridique et artistique de l'auteur de films : au début du XXe siècle, le film n'est pas forcément identifié comme une œuvre[4], et le cinéaste n'est pas identifié comme auteur, de sorte que des procès (pour plagiat notamment) se montent dans la plus grande confusion en dehors de toute législation spécifique, sur des lois de... 1791 et 1793. Tandis que le copyright s'applique aux États-Unis à la production cinématographique et donne tous les droits au producteur,[5] on doit attendre en France la loi de mars 1957 pour que ce que nous appelons aujourd'hui sereinement un cinéaste soit désigné seulement comme co-auteur du film aux côtés des auteurs du scénario, de l'adaptation, du texte parlé, de la musique[6]. Le producteur, quant à lui, est alors désigné comme le « cessionnaire » de l'œuvre, auquel reviennent « l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre »[7].

Quelques mois après la promulgation de cette loi, L'Express du 3 octobre est titré : « La nouvelle vague arrive »[8]. Nous allons pouvoir juger que la vague annoncée a par avance, et largement, débordé le cadre que la législation vient alors de donner à la notion d'auteur. Pour comprendre les événements en contexte, il faudrait peut-être souligner que, au moment où la Nouvelle Vague déferle, se développe une opération complexe et hasardeuse parce qu'elle combine un double geste simultané de capture d'héritages et de reniement des mêmes héritages, double geste dirigé simultanément vers la littérature et vers l'histoire du cinéma.

Les critiques (et futurs cinéastes) de la Nouvelle Vague (Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric

Rohmer, François Truffaut) ont procédé à la promotion culturelle du cinéma en utilisant le prestige de la littérature avec beaucoup d'habileté ; cet effort est évidemment beaucoup plus spectaculaire chez Jean-Luc Godard, mais dans l'ensemble on s'emploie à exhausser la valeur nouvelle d'un cinéaste (la force d'un nom) en actionnant le levier de la comparaison – chargée d'assurer le transfert de qualité du nom de l'écrivain vers le nom du cinéaste. La procédure peut prendre évidemment toutes les formes rhétoriques imaginables – je prendrai ici pour exemple le cas d'un texte consacré par Jean-Luc Godard à Joseph Mankiewicz, qui me semble bien illustrer la méthode et ses enjeux :

« les grincheux affirment volontiers que le cinéma est inférieur au roman, pour ne pas dire à la littérature ; ils lui reprochent de manquer de Stendhal, de Proust, de Giraudoux ; ils prétendent que le jour où il en trouvera, tout ira bien. Mais il se trouve justement qu'avec Joseph L. Mankiewicz on se trouve en présence d'un Giraudoux de la caméra »[\[9\]](#).

Dans cette entreprise, il s'agit bien d'instrumentaliser le prestige de la littérature en le liquidant[\[10\]](#). Au moment où la Nouvelle Vague s'impose et simultanément se désunit – puisque tel est le principe de la vague –, la conclusion de Jean-Luc Godard est très juste et très claire à propos du « combat de l'auteur de film » :

« Nous avons gagné en faisant admettre le principe qu'un film de Hitchcock, par exemple, est aussi important qu'un livre d'Aragon. Les auteurs de film, grâce à nous, sont entrés définitivement dans l'histoire de l'art »[\[11\]](#).

En quittant le terrain de la reconnaissance culturelle, on peut observer que le discours critique s'appuie également sur

la littérature pour conceptualiser la tâche de l'auteur de film sur le terrain cette fois de la création. Or il n'est pas tout à fait innocent de désigner l'acte cinématographique comme une « écriture » ; en effet, l'analogie était disponible, et on vient de voir qu'elle pouvait être utile pour activer la reconnaissance symbolique du cinéma. Mais, sans tester le moindre critère de validation, on a fait comme si elle était pertinente également sur le plan de la création, ce qui revient à faire comme si les dispositions du langage garantissaient la légitimité ou l'efficacité du dispositif rhétorique : il se trouve que le filage de la métaphore peut être à la fois très efficace d'un point de vue argumentatif et un peu pernecieux d'un point de vue théorique et conceptuel. Le moment est venu de citer, aux abords de sa conclusion, le fameux manifeste d'Alexandre Astruc auquel mon titre faisait allusion :

« La mise en scène n'est plus un moyen d'illustrer ou de présenter une scène, mais une véritable écriture. L'auteur écrit avec la caméra comme un écrivain avec son stylo »[\[12\]](#).

Le modèle de l'autorité littéraire (autorité très insouciance en l'occurrence) féconde les quatre pages du critique en lui fournissant un cadre conceptuel confortable et un dispositif rhétorique de belle intention et de belle apparence. Mais cette facilité est aussi un facteur d'assujettissement du cinéma aux techniques du récit littéraire, et à la production du sens, dans la mesure où le film est par un texte traité comme un texte, autrement dit comme une simple collection de mots, comme un simple assemblage de signes.

Nous étions en 1948. À la fin de la deuxième moitié de l'histoire du cinéma, c'est-à-dire cinquante ans plus tard exactement, Jean-Luc Godard fournit un commentaire un peu amer du texte d'Alexandre Astruc :

« et la caméra stylo/c'est Sartre/qui a refilé l'idée/au jeune/Alexandre Astruc/pour que la caméra tombe/sous la guillotine/du sens/et ne s'en relève pas »[\[13\]](#).

À la fin de l'histoire du cinéma, Jean-Luc Godard nous laisse donc entrevoir, d'une part ce que la fréquentation de la littérature a pu coûter au cinéma : une assignation à résidence dans les lotissements bien quadrillés du langage verbal et de la narration ; et d'autre part, il nous laisse imaginer ce qu'aurait pu être l'histoire du cinéma s'il s'était tenu à distance de la littérature. Mais cette notion d'auteur s'est définie aussi dans (avec et contre) l'Histoire du cinéma.

2. AVEC ET CONTRE LE CINÉMA : LA NOTION D'AUTEUR AU BANC D'ESSAI DE L'ADAPTATION

Pour faire vite en essayant de rester précis, on pourrait dire que la notion d'auteur s'est précisée en France dans la mise en relation avec deux systèmes : le système hollywoodien (l'industrie du rêve) au sein duquel les critiques ont appris à distinguer des auteurs ; le système français qui peut d'ailleurs présenter les mêmes structures dans un habillage plus artisanal. À relire les textes de Godard, Rohmer, Rivette, Truffaut, il apparaît bien vite que la « politique des auteurs » n'est pas une politique qui consisterait à défendre les auteurs, comme ont pu le faire une succession d'associations depuis le début du XXe siècle, mais une politique qui consiste à les inventer – les choisir, désigner et promouvoir. Le critère de définition de l'auteur ainsi entendu, c'est le « style », autrement appelé la « mise en scène »[\[14\]](#) ; ce critère est intéressant d'abord parce qu'il présente une très grande

plasticité, et ensuite parce qu'il soustrait la sélection de l'auteur et son évaluation à quatre menaces contiguës : 1. La tyrannie économique de la production, qui proportionnerait la grandeur de l'auteur à la grandeur de son budget ou de ses recettes ; 2. La pression culturelle de l'écriture : ce n'est pas forcément le scénario qui fait la différence, et certains textes sont très clairs sur ce point, comme celui que François Truffaut consacre à un film de Jacques Becker :

« En dépit de son scénario trituré par dix ou douze personnes, dix ou douze personnes de trop excepté Becker, Ali Baba est le film d'un auteur, un auteur parvenu à une maîtrise exceptionnelle, un auteur de films »[\[15\]](#).

3. L'accident d'un mauvais film : on peut ainsi défendre un mauvais film d'auteur plutôt qu'un bon film industriel. C'est la toute puissance d'une autorité critique autoproclamée qui se porte alors garante de l'autorité cinématographique, en relativisant l'importance de certains critères : le film de Jacques Becker est un peu raté, son scénario est un peu bâclé, mais ce n'est pas si grave, parce que son auteur s'appelle Jacques Becker et non pas Jean Delannoy. 4. La normalisation du style : ce n'est pas forcément l'efficacité narrative ou la fluidité de la mise en scène qui importe ; on se montre plus attentif à la singularisation du style qu'à la maîtrise des savoir-faire d'une profession.

La question de l'adaptation est un banc d'essai intéressant pour la notion d'auteur parce qu'elle permet de tester concrètement et en contexte un certain nombre de paramètres participant à sa définition. En premier lieu, l'autonomie du cinéaste : à compter du moment où le texte source n'est pas écrit par le cinéaste, on peut se demander quelle est la part de liberté, mais aussi quelle est la part propre d'une autorité

partagée, ou d'une autorité sous tutelle – souvenons-nous qu'aux débuts du cinéma, des fabricants de films ayant adapté des œuvres littéraires, ont été inquiétés juridiquement pour avoir mis en circulation des éditions illégales des œuvres visées[16]. En second lieu, la division des tâches (que « l'auteur complet » de la Nouvelle Vague contestera) : elle provoque d'une autre façon un partage de l'autorité et, juridiquement, la multiplication des co-auteurs ; en particulier, la séparation de l'écriture du scénario et de la réalisation sera récusée, pratiquement, par la Nouvelle Vague, après stigmatisation sur le terrain critique des scénaristes de la « tradition de la qualité » : Jean Aurenche et Pierre Bost, Jacques Sigurd et Henri Jeanson pour ne citer que les plus connus... Ensuite, la question de l'adaptation permet de tester la résistance de l'ancienne génération : Claude Autant-Lara, René Clément, Jean Delannoy, Yves Allégret, Marcel Pagliero[17] seront relégués au rang de « fonctionnaires de la caméra »[18] au prétexte de cette même division des tâches. Enfin, le problème de la spécificité du médium cinématographique ne doit pas être oublié : comment mieux apprécier la spécialité ou le style de l'auteur de film que, par soustraction, dans un film qui doit son sujet, son scénario, ses dialogues, ses personnages, etc. à un texte littéraire ?

On peut comprendre que l'adaptation ait retenu l'attention des défenseurs de la « politique des auteurs », et concentré l'énergie des polémiques ; de ce point de vue, le texte de François Truffaut (janvier 1954) est assez exemplaire : très soigneusement préparé (relu et corrigé pendant plus d'un an[19]), ce texte un peu embarrassant d'un point de vue éthique[20], d'une grande violence et d'une grande efficacité argumentative, développe un réquisitoire implacable contre les « littérateurs », et plaide en faveur d'une concentration des

pouvoirs, qui doivent revenir en leur totalité vers la personne unique de l'auteur, autrement appelé « homme de cinéma », et seul garant possible d'une créativité spécifiquement cinématographique : « je ne puis croire », souligne François Truffaut, « à la co-existence pacifique de la Tradition de la Qualité et d'un cinéma d'auteurs »[\[21\]](#).

On voit donc bien comment le modèle littéraire programme l'élaboration de la notion d'auteur au cinéma ; mais la spécification de la notion exige la destruction de ce modèle, et la liquidation d'un héritage et d'une tradition. De fait, le texte de François Truffaut n'avait pas pour cible l'adaptation en tant que telle, mais « une certaine tendance du cinéma français » : « la tradition de la qualité ». La mise en scène de cette double opération (destruction des modèles/dispersion d'héritage) se réalise exemplairement dans un film à ce titre décisif dans l'histoire du cinéma, mais aussi dans l'histoire des rapports entre littérature et cinéma : À bout de souffle de Jean-Luc Godard (1960).

3. À BOUT DE SOUFFLE : LA LÉGENDE D'UN TOURNAGE ET L'INVENTION D'UN AUTEUR

À la fin de *The man who shot Liberty Valance* (John Ford, 1946), le directeur du journal qui va publier l'histoire du sénateur conclut une discussion sur l'établissement des faits de la manière suivante : « When the legend becomes fact, print the legend. » Dans notre perspective, il peut être intéressant de partir de la légende qui s'est construite à partir du tournage d'À bout de souffle – tout à fait insolite par sa méthode, marquée par l'impréparation, l'improvisation,

qu'on présente aujourd'hui comme une sorte d'amateurisme génial[22]. Une petite enquête permet de vérifier que, même si elles ont été fortement déformées, et orchestrées par Jean-Luc Godard lui-même jusqu'à la sortie du film, un certain nombre des anomalies légendaires sont avérées[23]. D'abord, si À bout de souffle n'est pas un film sans scénario – la production et le plan de tournage ont été montés à partir d'un véritable scénario –, le détail (et l'importance) des scènes n'était pas fixé, et le texte des dialogues n'était pas écrit, de sorte que l'auteur du film, Jean-Luc Godard, devait en écrire une partie au dernier moment – ce qui revient à dire que, pour partie, l'autorité de l'auteur se mesure et s'authentifie négativement : lorsqu'il n'y avait rien à tourner, on ne tournait pas[24]. Cette anomalie, qui pourrait sembler anecdotique, revêt au contraire une grande importance : pourquoi ? Tout simplement parce que Jean-Luc Godard, dans la préparation de son premier long-métrage, court-circuite l'étape de l'écriture et met en scène le sacrifice de la pré-scription « littéraire », comme si précisément le texte, ou le détail de la scénographie, avaient moins d'importance que la réalité éphémère captée sur le tournage ou que la capture elle-même. Cette audace déguisée de négligence était nécessaire pour abolir la pratique littéraire de l'écriture cinématographique.

À l'autre extrémité de la préparation du film, la répartition des noms sur l'affiche originale apporte d'autres informations : l'affiche du film présente, comme scénariste, non pas un scénariste de métier, mais François Truffaut, et comme « conseiller technique », non pas un technicien patenté, mais Claude Chabrol ; autrement dit, derrière les étiquettes professionnelles, à la place des « professionnels de la profession » (selon la formule de Jean-Luc Godard) se présentent ostensiblement des auteurs, des auteurs de films.

La substitution (ou le jeu de prête-noms) est d'autant plus instructive qu'elle opère une falsification : dans les faits, François Truffaut ne s'est pas du tout occupé du scénario après l'avoir cédé à Jean-Luc Godard (pas plus que Claude Chabrol n'a œuvré à la préparation du film). Ainsi, le simple déchiffrement de l'affiche dévoile un geste important qui est l'unification de la fonction d'auteur puisque Jean-Luc Godard, « auteur complet » (comme on disait à l'époque), s'occupe en fait de tout.



La dénonciation du personnage par son auteur : À bout de souffle, Jean-Luc Godard, 1959

En regardant le film à présent, d'autres anomalies se révèlent : les « défauts » calculés du scénario lui-même, puis

du montage et des raccords ont beaucoup alimenté la légende de la préparation du film[25], et déconstruisent d'abord quelque peu la chaîne des relations de cause à effet, puis soulignent fortement la dimension méta-cinématographique du film : autrement dit, pour gloser la formule de Jean Mitry, les jump cuts et le non-raccordement des plans empêchent le monde de s'organiser normalement en récit du XIXe siècle, et menacent en retour la consistance du monde que nous habitons – à cet égard aussi la désinvolture est lourde de conséquences[26]. Ainsi peut-on dire de tous les personnages du film ce que la réceptionniste de l'hôtel dit de Tolmatschov : « Il est là, mais il n'est pas là. » De fait l'auteur n'est plus celui qui, en s'effaçant, garantit la cohérence du tissu fictionnel, et la crédibilité d'un univers, mais au contraire celui qui, en s'exhibant, manifeste l'exercice de son autorité sur la conduite d'un jeu : on peut en effet reconnaître visuellement dans son propre film l'auteur du film dénonçant son personnage principal à la police[27].

Le transfert d'autorité (entre littérature et cinéma) s'effectue à travers la figure de l'écrivain Parvulesco interrogé par Patricia au cours d'une conférence de presse à Orly :



L'interview de l'écrivain Parvulesco
dans À bout de souffle
(Jean-Luc Godard, 1959)

Remarquons d'abord que l'écrivain authentique – Jean Parvulesco – est interprété par un cinéaste, qui est un véritable auteur de films, et représente une figure tutélaire importante pour Jean-Luc Godard. En outre, cet auteur de films se fait appeler Jean-Pierre Melville depuis que, entré en Résistance en 1942, il a emprunté son nom à ce grand écrivain américain qu'il admirait[\[28\]](#). Il s'agit donc bien d'établir, dans la fiction, une sorte de généalogie très significative dans l'Histoire comme dans l'Histoire du cinéma. Pendant cette scène, comme si un écrivain pouvait encore se porter garant de l'ordre du monde, Parvulesco-Melville subit un questionnaire intégral, dont les questions fusent indistinctement du hors-champ ; de fait, il fournit avec beaucoup d'aplomb explications et maximes sur tous les sujets. Mais ce discours de l'écrivain est simultanément déconstruit par la mise en scène cinématographique : le fractionnement de l'entretien, le découpage sidérant, et l'utilisation du hors-champ lui donnent une existence centrale, certes, sur le plan de la verbalisation, mais totalement résiduelle et parodique sur le plan de la mise en scène – en l'occurrence, l'image de Jean-Luc Godard défigure le texte prononcé par son acteur, pour transformer radicalement son système de figuration[\[29\]](#). De la littérature au cinéma, le transfert d'autorité s'est accompli en modifiant le régime d'autorité lui-même : c'est cette double procédure qu'À bout de souffle met en œuvre.

4. REFORMULATION NÉO-FORMALISTE : LES RESPONSABILITÉS DE L'AUTEUR

Parallèlement à l'invention de l'auteur, on sait que la

critique moderne du cinéma s'est imposée aux méthodes anciennes dans le cadre d'un affrontement qui a pris une forme politique. Antoine de Baecque a bien montré la nécessité, pour les critiques et futurs cinéastes que sont Godard, Truffaut, Rivette, Rohmer, « de s'extraire des pesanteurs idéologiques qui minent alors la vision des films pour mieux comprendre et évaluer leur seule forme »[\[30\]](#). Il s'agit de s'écarter de la critique des genres, de la critique thématique (portée vers un cinéma des grands sujets, qu'il s'agirait d'exécuter), de la critique politisée (la défense du cinéma stalinien dans les colonnes des Lettres françaises par exemple), afin de promouvoir une critique des formes elles-mêmes, en postulant que ces formes instruisent une vision du monde[\[31\]](#). C'est ainsi que le désengagement politique fonde les bases de la « politique des auteurs », par laquelle les jeunes critiques des Cahiers du Cinéma s'engagent à défendre des films, non lorsqu'ils se détachent d'une production par leur qualité, mais au contraire (quels que soient leurs défauts) lorsqu'ils se rattachent à un ensemble appartenant à un « auteur » véritable[\[32\]](#). On comprend bien à quelle vigilance le critique est obligé par cette nouvelle politique qui le tient à l'écart de la politique traditionnelle[\[33\]](#).

Mais insistons sur le fait que l'exercice de cette vigilance ne profite pas seulement à l'éloge des élus ou à l'accablement des réprouvés. Car les options formalistes qui ont démodé la critique thématique seront seules capables de prendre en charge les événements cinématographiques les moins innocents sur le plan politique. Pendant l'été où il prépare À bout de souffle, c'est à propos d'Hiroshima mon amour en effet que Jean-Luc Godard reformule l'axiome de Luc Moullet en proposant que « les travellings sont affaire de morale »[\[34\]](#). Deux ans plus tard, Jacques Rivette reprend

l'axiome en question à propos cette fois d'un film de Gillo Pontecorvo, *Kapo*, qui retrace la vie d'une jeune italienne déportée. Or le titre de l'article de Jacques Rivette ne vise pas « l'abjection » nazie, mais celle d'un metteur en scène qui, réalisant un film édifiant sur les camps, se permet d'exécuter des mouvements d'appareil conventionnels afin de dramatiser le suicide d'une détenue[35]. On pourrait ajouter plus généralement que le traitement convenu du récit, ainsi que l'usage ordinaire de la rhétorique cinématographique, au lieu de donner accès à ce malheur sans référence, annulent sa singularité dans l'agitation du spectacle – et voilà en quoi réside l'abjection : une violence exceptionnelle est prise en charge normalement par le discours cinématographique. Ce qui est remarquable par ailleurs dans la réflexion particulière de Jacques Rivette, c'est qu'elle prépare la formulation générale des enjeux esthétiques, éthiques, spirituels d'une approche formelle ou néoformaliste[36] du cinéma :

« on a beaucoup cité, à gauche et à droite, une phrase de Moullet : la morale est affaire de travellings (ou la version de Godard : les travellings sont affaire de morale) ; on a voulu y voir le comble du formalisme, alors qu'on en pourrait plutôt critiquer l'excès « terroriste », pour reprendre la terminologie paulhanienne »[37].

Dans un article publié à titre posthume dans la revue *Trafic* en 1992, Serge Daney rendra hommage au texte de Jacques Rivette en expliquant son importance pour l'initiation d'un jeune cinéphile à la compréhension du cinéma moderne :

« si je n'appliquai pas l'axiome du « travelling de Kapo » aux seuls films que leur sujet exposait à l'abjection, c'est que j'étais tenté de l'appliquer à tous les films »[38].

Sans avoir vu le film de Gillo Pontecorvo (ni le fameux

travelling qui l'a révolté lui aussi à la lecture du texte de Rivette), Serge Daney l'oppose aux Contes de la lune vague après la pluie (Kenji Mizoguchi, 1959) en montrant comment l'impassibilité de la caméra face à la mort d'un personnage préserve la qualité d'événement de l'événement :

« La faute à la caméra ? En dissociant celle-ci des gesticulations des acteurs, Mizoguchi procédait exactement à l'inverse de Kapo. Au lieu du coup d'œil enjoliveur de plus, un regard qui 'fait semblant de ne rien voir', qui préférerait n'avoir rien vu et qui, de ce fait, montre l'événement en train de se produire comme événement, c'est-à-dire inéluctablement et de biais »[\[39\]](#).

Le processus dont nous venons de rétablir la généalogie me semble intéressant pour deux raisons articulées. La première est la plus évidente : à la fin des années cinquante une certaine critique de cinéma se prépare à l'abandon des grilles d'analyse en vigueur pour appréhender le cinéma à partir des formes propres qu'il élabore – et il y aurait sans doute moyen d'extraire des textes critiques de la Nouvelle Vague le matériau nécessaire à construire en faveur d'un nouveau cinéma un recueil comparable à celui d'Alain Robbe-Grillet intitulé Pour un Nouveau Roman. Mais la rupture théorique ou conceptuelle n'est pas absolue (pas plus d'ailleurs que du côté du Nouveau Roman) : ce qui me semble remarquable dans le même processus, c'est la capacité critique[\[40\]](#) de vider certaines notions de leur contenu pour les recharger d'un tout autre sens – et le retournement opéré autour de la question morale au cinéma est tout à fait comparable à celui qui s'est opéré autour de l'engagement en littérature à la même époque[\[41\]](#).



Le travelling de Kapo
(Gillo Pontecorvo, 1961)

L'autorité du cinéaste dans cette période s'est imposée en deux moments (quelque peu tuilés) pendant lesquels se sont déroulées plusieurs opérations solidaires : il a fallu dans un premier temps détourner une partie du capital symbolique de la littérature pour enrichir le capital fortement déficitaire d'un cinéma roturier et anoblir des auteurs de cinéma, qui ont fait l'objet d'une sélection dans l'histoire du cinéma : c'était donc la politique des auteurs, qui a inventé l'auteur de films sur le modèle de l'auteur de livres. Il a fallu dans un deuxième temps (en partie conjoint) se détacher du modèle littéraire et de la tradition de la qualité pour pouvoir singulariser la figure du cinéaste, et spécifier la pratique du cinéma : l'autorité de l'auteur de film est enfin garantie lorsqu'un cinéaste désacralise brutalement un patrimoine culturel, et transgresse ouvertement les règles de l'art (savoir-faire techniques, écriture d'inspiration littéraire) pour imposer dans l'exécution du geste cinématographique l'arbitraire d'une décision personnelle – qui peut être décision de ne pas...

Ainsi, si l'on porte son attention du côté de Jean-Luc Godard plutôt que de François Truffaut (pour distinguer deux grandes tendances), l'auteur de cinéma en France est peut-

être celui dont la nuque n'a pas cédé sous le couperet du sens, parce qu'il s'est acquis une sorte d'immunité : son œuvre, qu'on n'essaie plus de rapporter à un acte d'écriture, ne peut plus être indexée sur la pensée discursive, réduite à la production d'un sens qu'on pourrait extraire de l'œuvre, résumer ou expliciter – rappelons-nous qu'au début de l'été du tournage d'*À bout de souffle*, la table ronde consacrée par les Cahiers du Cinéma à *Hiroshima mon amour* commence sur ces mots d'Éric Rohmer : « Tout le monde, je pense, sera d'accord, si je dis pour commencer qu'*Hiroshima* est un film dont on peut tout dire. »[\[42\]](#) En l'occurrence, l'imprévisible créativité du cinéaste Alain Resnais désarçonnait une équipe pourtant fortement constituée ; et il faudrait interpréter dans cette perspective l'abandon progressif de l'activité critique par les cinéastes de la Nouvelle Vague : le règne du discours s'interrompt où commence celui de la réalisation.

En arrière-plan de ces manœuvres complexes, organisées de manière plus intuitive que calculée, se profile l'idée que l'autorité n'est pas un pouvoir qui s'exercerait sous la forme du contrôle de certaines techniques et de certains codes (tradition de la qualité), mais plutôt sous la forme très instruite du relâchement réglé des savoir-faire qui favorise l'exposition du film à un ordre des choses et un ordre de la création que les figures ordinaires du langage cinématographique et du langage verbal sont impropres à manifester. Souvenons-nous d'Alain Resnais : il ne s'agit pas pour autant de déprécier le langage cinématographique au profit de la fameuse « ontologie de l'image cinématographique » qui s'imposerait en quelque sorte mécaniquement[\[43\]](#). Au contraire – et là se définit peut-être la spécificité de la notion d'auteur incarnée par Jean-Luc Godard –, ce qui peut nous redonner le monde, ce serait un langage cinématographique rénové, en quelque

sorte détaché de son auteur : « c'est le film qui pense, moi je n'ai pas à penser », conclura-t-il pour nous[44].

[1]. Ce chapitre est une version remaniée de l'article suivant : « De la littérature au cinéma : la notion d'auteur sous la guillotine du sens ? », in *L'Autorité en littérature* (sous la direction d'Emmanuel Bouju, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 451-462).

[2]. Jusqu'au début des années soixante, on parle encore volontiers du cinéma comme d'un « art jeune », qui serait « dans l'enfance ».

[3]. Luc Moullet montrera comment un grand cinéaste peut écrire « avec les pieds » (non pas les siens, mais ceux de ses personnages) dans un article intitulé : « Sam Fuller, Sur les brisées de Marlowe », *Cahiers du Cinéma* n° 93, mars 1959, p. 14.

[4]. Jean-Jacques Meusy cite un arrêt du tribunal correctionnel de Lourdes, suivant lequel le film est une œuvre « purement mécanique » ne pouvant faire l'objet d'une « représentation », au sens donné à ce mot par le code pénal (cité d'après l'excellent ouvrage de Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy, Vincent Pinel : *L'auteur de film, description d'un combat*, Arles, SACD ; Actes Sud/Institut Lumière, 1996, p. 22-23).

[5]. Le copyright remonte au XVII^e siècle, et à un édit de la reine Anne, qui octroie le droit de tirer copie aux imprimeurs et non aux auteurs. Il fournit encore la base du droit dans l'audiovisuel aux États-Unis. René Prédal observe joliment : « En somme le copyright décrète que l'auteur est celui qui paie, c'est-à-dire le producteur » (René Prédal : *Le cinéma d'auteur, une vieille lune ?*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7e Art », 2001, p. 47).

[6]. « Ont la qualité d'auteur d'une œuvre cinématographique la ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre./Sont présumés, sauf preuve contraire, coauteurs d'une œuvre cinématographique réalisée en collaboration : 1. L'auteur du scénario. 2. L'auteur de l'adaptation. 3. L'auteur du texte parlé. 4. L'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles réalisées spécialement pour l'œuvre. Le réalisateur./Lorsque l'œuvre cinématographique est tirée d'une œuvre ou d'un scénario préexistants encore protégés, les auteurs des œuvres originales sont assimilés aux auteurs de l'œuvre nouvelle » (article 14 de la loi du 11 mars 1957, cité d'après *L'auteur de film, description d'un combat*, op. cit., p. 148).

[7]. In extenso : « Le producteur d'une œuvre cinématographique est la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre. [...] Les auteurs de l'œuvre cinématographique autres que l'auteur de compositions musicales sont liés au producteur par un contrat qui, sauf clauses contraires, emporte cession à son profit du droit exclusif d'exploitation cinématographique » (ibid., article 17 de la même loi).

[8]. Sur les conditions sociales et culturelles de ce déferlement, voir les premiers chapitres du livre d'Antoine de Baecque : *La Nouvelle Vague, Portrait d'une jeunesse* (Paris, Flammarion, 1998).

[9]. Jean-Luc Godard : « Un athlète complet – J. L. Mankiewicz. Un Américain bien tranquille » in Arts n° 679 (22 juillet 1958), repris dans Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome I, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 144.

[10]. Sur cette question, je me permets de renvoyer à un de mes articles : « Pour une rhétorique du texte et de l'image », in Godard et le métier d'artiste (Actes du colloque de Cerisy), textes réunis et présentés par G. Delavaud, J.-P. Esquénazi, M.-F. Grange, L'Harmattan, 2001, p. 55-69.

[11]. Jean-Luc Godard : « Truffaut représentera la France à Cannes avec Les 400 coups », Arts, n° 719, 22 avril 1959, repris dans Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 194).

[12]. Alexandre Astruc : « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », L'écran français n° 144, 30 mars 1948, repris dans Du stylo à la caméra... Et de la caméra au stylo (Paris, L'Archipel, 1992, p. 327).

[13]. Jean-Luc Godard : Histoire(s) du cinéma, volume 2, Paris, Gallimard-Gaumont, 1998, p. 146.

[14]. Voir par exemple Jacques Rivette : « Mizoguchi vu d'ici », Cahiers du Cinéma n° 81, mai 1958, pages 28-30. Dans son introduction, le critique fait apparaître que, si l'on peut être touché par les « histoires totalement étrangères à nos cœurs, à nos mœurs ou habitudes », racontées « en une langue inconnue », c'est parce qu'il nous parle « un langage familier » : « Lequel ? Le seul auquel doive somme toute prétendre un cinéaste : celui de la mise en scène » (p. 28).

[15]. François Truffaut : « Ali Baba et la 'Politique des Auteurs' » (Cahiers du Cinéma n° 44, février 1955, p. 47).

[16]. Sur ce point, je renvoie encore à L'Auteur du film, description d'un combat (op. cit.).

[17]. Ce sont les noms cités par François Truffaut dans « Une certaine tendance du cinéma français », article cité. Il leur oppose Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati, Roger Leenhardt.

[18]. François Truffaut : « Vous êtes tous témoins dans ce procès : le cinéma français crève sous les fausses légendes », Arts, Spécial Festival de Cannes, 15 mai 1957, repris dans Le Plaisir des yeux, Écrits sur le cinéma, (Cahiers du Cinéma, 1987, repris dans la collection « Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma », 2000, p. 338).

[19]. Sur la genèse de ce texte, on peut consulter le livre d'Antoine de Baecque et Serge Toubiana : François Truffaut (Paris, Gallimard, coll. « Biographies » p. 108-119) et le texte d'Antoine de Baecque : « Contre la Qualité française : autour d'un article de François Truffaut » (Cinémathèque, n° 4, automne 1993, p. 44-66).

[20]. Par exemple, François Truffaut a soutiré à Pierre Bost en le flattant quatre scénarios qu'il utilisera contre lui dans son argumentaire...

[21]. François Truffaut : « Une certaine tendance du cinéma français », in Cahiers du Cinéma n° 31, janvier 1954, p. 26.

[22]. La légende de ce tournage a en partie été fixée par Claude Ventura et Xavier Villetard, dans un très beau film intitulé : *Chambre 12, hôtel de Suède* (La Sept/Télé Europe, 1993). Il est intéressant de noter que cette version fait désormais autorité, au sens où le film est cité régulièrement pour attester de tel ou tel fait ; autrement dit, la légende est imprimée.

[23]. J'utilise ici la documentation très précise présentée par Alain Bergala (Godard au travail, les années 60, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2006) et Michel Marie (*À bout de souffle*, Paris, Nathan, coll. « Synopsys », 1999).

[24]. On remarquera aussi que l'auteur descend dans son film pour en modifier le scénario en cours de route, puisque c'est un passant incarné par Jean-Luc Godard qui dénonce Michel Poiccard à la police...

[25]. Par exemple, dans le film de Claude Ventura et Xavier Villetard, Jean-Paul Belmondo, interprète de Michel Poiccard dans *À bout de souffle*, rappelle que son agent souhaitait que le film ne sortît jamais, pensant qu'il allait ruiner sa carrière.

[26]. « Le roman suscite un monde tandis que le film nous met en présence d'un monde qu'il organise selon une certaine continuité. Le roman est un récit qui s'organise en monde, le film un monde qui s'organise en récit. » (Jean Mitry : *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, coll. 7e Art, 2001, p. 450).

[27]. De même, on peut reconnaître sa voix, off, questionnant l'écrivain dans la scène de l'interview.

[28]. Faut-il souligner l'importance de la littérature pour Jean-Luc Godard ? Il rappelle volontiers que son ambition première (au temps de la critique) était « de publier un roman chez Gallimard » (« L'art à partir de la vie », *Entretien avec Jean-Luc Godard* par Alain Bergala, in *Jean-Luc Godard* par Jean-Luc Godard, tome I, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 9 ; première publication : 1985). Par ailleurs on sait que, depuis les années quatre-vingt-dix, Jean-Luc Godard tient à publier séparément le texte de ses films chez P.O.L., invariablement marqués de l'indication générique : phrases. Enfin, les Histoire(s) du cinéma sont publiées, chez Gallimard, dans une version prestigieuse de la collection « blanche », qui est celle des romans...

[29]. Au cours d'une discussion avec Marguerite Duras (qui vient de publier *Emily L.* aux Éditions de Minuit), Jean-Luc Godard constate la difficulté de parler du cinéma (qui tient à l'hétérogénéité du langage verbal et du langage cinématographique) ; puis il procède à cette conversion : « Quand j'entends Emily L., je vois le « L », et j'en fais un tableau de Duchamp. » « Duras/Godard, 2 ou 3 choses qu'ils se sont dites », *Texto*, émission Océaniques, 28 décembre 1987, repris dans *Jean-Luc Godard* par Jean-Luc Godard, tome II [1984-1998], Cahiers du Cinéma, 1998, p. 142.

[30]. Antoine De Baecque : *La Cinéphilie – Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968* (Paris, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », 2003, p. 87).

[31]. Voir la mise au point d'André Bazin, qui se tient à distance des choix d'objet des « jeunes Turcs », mais se fait « l'avocat » de leur méthode dans un texte intitulé :

« Comment peut-on être hitchcocko-hawksien ? », Cahiers du Cinéma n° 44, février 1955, p. 17-18.

[32]. Je renvoie de nouveau au texte de François Truffaut, « Ali Baba et la ‘politique des auteurs’ », Cahiers du Cinéma n° 44, février 1955, p. 45-47. Les termes de l’engagement sont assez clairs : « Ali Baba eût-il été raté que je l’eusse quand même défendu en vertu de la Politique des Auteurs que mes congénères en critique et moi-même pratiquons » (p. 47).

[33]. Antoine De Baecque souligne l’abstention complète des critiques des Cahiers du Cinéma, qui voient dans les années cinquante proliférer pétitions et manifestes sans jamais les signer (Les Cahiers du Cinéma, Histoire d’une revue, tome I, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1991, p. 169).

[34]. « Hiroshima, notre amour », table ronde réunissant Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette, Jacques Doniol-Valcroze, Cahiers du Cinéma n° 97, juillet 1959, p. 5. La proposition de Luc Moullet, suivant laquelle « la morale est affaire de travellings » visait à souligner que la dimension politique et morale thématifiée dans les films de Samuel Fuller est sans importance devant la morale portée par le style du cinéaste (« Sam Fuller, Sur les brisées de Marlowe », Cahiers du Cinéma n° 93, mars 1959, p. 14).

[35]. « l’homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling-avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d’inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n’a droit qu’au plus profond mépris. » (Jacques Rivette, « De l’abjection », Cahiers du Cinéma n° 120, juin 1961, p. 54).

[36]. Néoformalisme : l’expression est forgée par Jacques Doniol-Valcroze dans France Observateur en décembre 1954 ; André Bazin en donne une définition (sans reprendre le terme) dans « Comment peut-on être hitchcocko-hawksien ? », article cité.

[37]. Ibid. ; Jacques Rivette fait ici allusion au texte publié en 1941 par Jean Paulhan : Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres (Paris, Gallimard, 1941, repris dans la coll. « Folio Essais », 1990).

[38]. Serge Daney : « Le travelling de Kapo », Trafic n° 4, automne 1992, p. 12. Voir aussi un peu plus loin : « toute ‘forme’ est un visage qui nous regarde. C’est pourquoi, je n’ai jamais cru – même si je les ai craints – ceux qui, dès le ciné-club du lycée, pourfendaient avec une voix pleine de condescendance ces pauvres fous – et folles – de ‘formalistes’, coupables de préférer au ‘contenu’ des films la jouissance personnelle de leur ‘forme’. »

[39]. Ibid.

[40]. En l’occurrence la parole a circulé entre Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Luc Moullet, Jacques Rivette, Éric Rohmer.

[41]. Voir par exemple et de nouveau Alain Robbe-Grillet, l’année où le déferlement de la Nouvelle Vague est proclamé : « Au lieu d’être de nature politique, l’engagement c’est, pour l’écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de

l'intérieur. C'est là, pour lui, la seule chance de demeurer un artiste et, sans doute aussi, de servir un jour peut-être à quelque chose – peut-être même à la révolution. » (Alain Robbe-Grillet, op. cit., p. 39).

[42]. « Hiroshima, notre amour », Cahiers du Cinéma n° 97, juillet 1959, p. 1.

[43]. Cette notion d'ontologie de l'image cinématographique est définie par André Bazin à partir de l'image photographique : voir le texte intitulé « Ontologie de l'image photographique », mais aussi ses textes consacrés au néo-réalisme italien (recueillis dans Qu'est-ce que le cinéma ? Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « 7e Art », 1985-1990) ; Gilles Deleuze y revient dans ses deux volumes consacrés au cinéma : voir en particulier le dernier chapitre de L'image-mouvement (Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983) et le premier chapitre de L'image-temps (Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983).

[44]. « Duras/Godard, 2 ou 3 choses qu'ils se sont dites », op. cit., p. 143.

Chapitre 4

Entre l'image et l'histoire : transactions

Dans un court-métrage de Jean Eustache intitulé *Les photos d'Alix*, une photographe montre à un ami ses travaux qu'elle accompagne d'une description et d'un commentaire s'écartant de plus en plus du contenu visible des photographies. L'écart entre l'image livrée à la perception du spectateur et son expertise verbale augmente donc jusqu'à l'épuisement de la série^[1]. Dans ce court-métrage, la contradiction qui s'impose progressivement entre l'image fixe et son commentaire interdit la contextualisation, le rétablissement d'une chronologie, et l'élaboration d'un récit : l'explication provoquée par la photographie légende mal la photographie désignée.

Ce qui se met alors en scène d'une manière très spectaculaire, c'est une résistance égarante de l'image aux tentatives d'arrondissement par le langage verbal : la solidarité du texte et de l'image se défait – au préjudice de la logique du récit suivant laquelle la parole au cinéma est asservie au rendement narratif de l'image, et au bénéfice incertain d'une sorte de dédoublement des histoires – à chaque photographie correspondraient deux histoires différentes, qu'aucune autorité ne viendra valider ou invalider, de sorte que toutes les interférences entre deux versions inadéquates deviennent possibles.

Ce court-métrage exhibe et récuse du même geste la collusion traditionnelle de la parole et de l'image dans le récit

cinématographique[2] – dont la bonne conduite fédère l'ensemble des opérations de construction et d'assortiment au cinéma. L'abandon momentané des priorités de l'histoire dans *Les photos d'Alix* nous laisse entrevoir sous une forme très radicale la possibilité de repenser les interactions entre les composantes verbales et visuelles du récit cinématographique.



« Le costume, la cravate, et les chaussures d'un homme que j'aimais... »



Des images mal légendées :
Les photos d'Alix, Jean Eustache, 1977

« ... et puis mes chaussures à côté »

Plus généralement, nous essaierons d'examiner ici certaines expériences ou simples moments de désolidarisation du texte et de l'image afin de mieux comprendre les conséquences de ces dérèglements. À l'horizon de cette investigation se profile l'idée qu'une dé-fonctionnalisation – même partielle ou momentanée – du rapport entre le texte et l'image déstabilise et remet en œuvre le rapport à un référent (réel ou imaginaire) en corrompant la linéarité du scénario, la sérénité de l'histoire, ou l'opérativité d'un sens. Autrement dit, ces dysfonctionnements programment, en contrebande du récit superficiel, l'exécution d'un autre récit, qui ne sera pas réductible non plus à la parabole, à la métaphore, etc. Dans cette insubordination du texte à l'image et de l'image au texte

se définirait un cinéma proprement cinématographique, soustrait à l'empire morcelé de la littérature, ou de la prose plus exactement[3].

1. L'IMAGE ABSORBÉE PAR L'HISTOIRE

Observée sur un exemple radical, cette désolidarisation de la parole et de l'image peut paraître trop exceptionnelle pour nous instruire sur le tout-venant de la production cinématographique. Son intérêt s'impose plus évidemment si on projette le rapport entre le texte (parole/discours d'escorte) et l'image sur le rapport entre l'image et l'histoire, qui ont évidemment partie liée – du simple fait que la parole au cinéma est normalement asservie au récit[4]. Le rapport de projection n'est pas rigoureusement exact, il est pourtant largement opératoire : en effet, le découpage classique au cinéma est entièrement conditionné par la visée de cette fameuse transparence du montage – qui programme la fluidité du défilement des images. Suivant cette logique l'image ne vaut, à la limite (y compris le plan serré d'un visage, y compris la dernière image du récit), que par ses possibilités d'assortiment, sa capacité de faire passer d'un plan à un autre (ou de considérer l'ensemble à partir du fragment) : dans le cinéma hollywoodien et plus généralement le cinéma commercial, la valeur de l'image est indexée sur ses propriétés conductrices ou vectorielles – elle doit neutraliser à toute force (c'est la force du scénario) ses capacités de stupéfaction – au sens où les concevait Louis Aragon[5]. La force et l'efficacité de l'image cinématographique industrielle procèdent donc de sa labilité ou de son potentiel de disparition – pour peu que cette disparition s'accomplisse en faveur de la logique

narrativo-discursive.

C'est le moment de reprendre pour la corriger cette opposition traditionnelle entre l'image picturale et l'image cinématographique, telle que l'exposait par exemple André Bazin. Le critique et théoricien choisit l'angle de l'organisation spatiale pour construire son opposition entre peinture et cinéma à partir d'une analyse du Van Gogh d'Alain Resnais ; ce sont alors deux modes de saisie du monde qui s'opposent, et deux conceptions de la narrativité :

« Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais un cache qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge »[\[6\]](#).

De fait, les propriétés spatiales distinguées par André Bazin sont faciles à convertir en propriétés narratives de l'image : si l'écran est « centrifuge » (on note que l'adjectif désigne un mouvement, et renvoie à la mobilisation du regard vers une extériorité), c'est parce qu'il peut se passer quelque chose à l'extérieur du cache qui le délimite ; et le récit cinématographique est le processus d'extension de cet espace « indéfini ». En revanche, le cadre du tableau délimite un espace de contemplation où se résorberait la narration. Telle est la problématique du personnage narrateur de *La Collectionneuse* (Éric Rohmer, 1966) qui souhaite arrêter le cours du temps et de l'action afin de se transformer en pur regard.



« j'avais entrepris de ne rien faire effectivement, c'est-à-dire de pousser l'inoccupation jusqu'à un degré jamais atteint au cours de mon existence... »



« Je voulais que le regard que je portais sur [la mer] fût le plus vide possible [...] »



Convertir le récit en tableau ? Le début de *La Collectionneuse*, Éric Rohmer, 1966

Reconsidérée sous un angle narratif, l'opposition entre cinéma et peinture peut donc être très utile pour définir des partages plus ou moins décisifs dans l'histoire du cinéma, mais très sensibles dans les moments de crise du récit – dans les années soixante et soixante-dix notamment. Dans un texte intitulé « Histoires impossibles », le cinéaste Wim Wenders résume et problématise son propre parcours artistique à partir d'une opposition entre la pratique première de la peinture et le cinéma – auquel il se serait converti dans le seul objectif

d'ajouter à l'image fixe « l'idée, la représentation du temps ». Ce sont donc dans Silver city des plans fixes de paysages, comparables à des tableaux, qui ont marqué les débuts cinématographiques de ce peintre ; or un jour, dans un paysage vide surgit un homme – et cet événement précipite le plan fixe vers son dehors, autrement dit vers le commencement d'une histoire :

« Qu'arrive-t-il à cet homme, est-il poursuivi, peut-être a-t-il voulu se tuer, pourquoi est-il si pressé ? Etc. Le calme du 'paysage avec train' était troublé. Je crois que c'est à cet instant précis que j'ai commencé à devenir un conteur »[\[7\]](#).

En traçant la frontière entre peinture et cinéma, ce récit et cette analyse reprennent le partage défini par Lessing entre peinture et poésie[\[8\]](#). On se souvient en particulier que, pour déterminer l'indépendance du groupe sculpté à l'égard du poème de Virgile, l'esthéticien s'est livré à une micro-analyse de l'action sculptée (de sa logique, de sa mécanique plus exactement). Concrètement, il s'agissait de rétablir ce qui a pu se passer dans les secondes qui précèdent pour rattacher l'esthétique de la posture à une logique du geste. Cette décomposition de l'action peut aussi bien renvoyer le spectateur contemporain aux expériences de la chronophotographie qu'au commentaire du groupe sculpté dans L'Année dernière à Marienbad (nous y reviendrons au chapitre 5).

Laocoon



« L'homme et la femme ont quitté leur pays, avançant depuis des jours droit devant eux... »



Le groupe sculpté dans L'Année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961)

Mais ce qui m'intéresse en l'occurrence dans le parcours de Wim Wenders, c'est que s'y inscrit très concrètement l'opposition théorique entre cinéma et peinture, mais aussi la tension qui s'exerce entre l'image laissée à elle-même et son assujettissement au discours qui lui donne un sens... La

réflexion du cinéaste allemand désigne bien le point de passage entre la peinture et le cinéma, entre l'image et son devenir-narratif. Il est remarquable aussi que l'opposition entre deux catégories séparées (tableau/suite de photogrammes) s'exprime d'emblée dans le vocabulaire d'une économie : pour ce peintre-cinéaste, ce qui est donné à l'histoire est mécaniquement enlevé à l'image, de sorte que la transaction de l'une à l'autre n'est jamais véritablement accomplie, et suscite une nostalgie – qui s'inscrira très concrètement aussi dans sa production cinématographique sous la forme d'une tension entre la tentation du scénario et la « forme-balade » :

« Dans le rapport entre l'histoire et l'image, l'histoire, pour moi, ressemble à un vampire qui essaie de vider l'image de son sang. Les images sont très sensibles, un peu comme les escargots, qui se rétractent quand on touche leurs cornes. Elles ne veulent pas travailler comme un cheval, elles ne veulent rien porter ni transporter : ni message ni signification, ni propos ni morale. Mais c'est précisément ce que veulent les histoires »[\[9\]](#).

Cette réflexion de Wim Wenders prendra toute son importance si on la met en regard des nombreuses expérimentations qui ont rendu très sensible cette tension entre l'image et l'histoire sur cette période – il faudrait reprendre la chronologie des travaux de Chantal Akerman, Michelangelo Antonioni, Marguerite Duras, Jean Eustache, Jean-Luc Godard, Peter Handke, Maurice Pialat, Alain Resnais (L'Année dernière à Marienbad), Éric Rohmer (La Collectionneuse), Jean-Marie Straub et Danielle Huillet...[\[10\]](#)

On comprendrait alors que cette tension entre l'image et l'histoire recouvre la difficulté d'imposer un sens (direction

narrative et signification globale) à un ordre des choses privé de structure dans une configuration postmoderne : si l'histoire est « une forme de survie », nous dit encore Wim Wenders, c'est parce que la « structure artificielle » qu'elle affecte à l'expérience humaine a pour vocation de rassurer – mais les communautés n'acceptent plus ces faux-semblants et ces simulacres sans susciter leur contre-poison, leur contre-vérité. Engager l'image contre l'histoire dans ces années-là, c'est engager le réel contre le récit, pour postuler l'émergence d'un sens dépris du langage verbal et des protocoles de la narrativité – il s'agit donc immédiatement d'un acte politique inassignable à quelque mouvement politique : « que le monde aille à sa perte, qu'il aille à sa perte, c'est la seule politique », commentera Marguerite Duras dans un film doucement contemplatif et violemment politique[\[11\]](#).

De ce conflit entre l'image et l'histoire, on pourrait sans doute retracer le mouvement d'ensemble depuis le passage de la Nouvelle Vague jusqu'à l'érosion des idéologies à la fin des années quatre-vingt ; on pourrait également en suivre la piste à travers l'œuvre de chacun des cinéastes que je viens d'évoquer, et le parcours de Jean-Luc Godard serait encore une fois très intéressant à analyser sous cet angle – puisqu'à partir du *Mépris* (1963), la déstructuration du récit classique passe chez lui par l'autonomisation progressive du plan et la mise au point d'un régime narratif, et d'un régime d'iconicité parfaitement originaux et perturbants pour le spectateur. Mais il peut être aussi intéressant d'observer comment cette tension se répercute chez un cinéaste contemporain de la Nouvelle Vague qui était également peintre : Maurice Pialat.

2. LE TABLEAU CONTRE LE PICTOGRAMME :

DEUX CONCEPTIONS DU RÉCIT

La mise en scène de Vincent Van Gogh au cinéma (comme d'un certain nombre d'artistes) est généralement le résultat de trois opérations solidaires : la dramatisation des grandes scènes de sa vie – ou prétendues telles par la légende –, la sacralisation de l'œuvre picturale, et le récit de sa liquidation sur le marché de l'art. Ce triple processus est articulé de façon exemplaire dès le générique de Vincent et Théo (Robert Altman, 1990) – qui nous conduit en fondu enchaîné d'une toile balayée en plan serré au corps du personnage allongé en passant par la vente d'un tableau chez Christie's : c'est d'ailleurs la montée vertigineuse des enchères en voix off qui unifie les trois segments du générique – très utile pour qui ne savait pas que l'œuvre de Van Gogh vaut quelque chose...



Vincent et Théo (Robert Altman, 1990)

Maurice Pialat déchire tous les clichés et stéréotypes qui organisent la vie d'artiste au cinéma. Tout d'abord, en concentrant son récit sur les dernières semaines de la vie du peintre, il se donne la possibilité d'esquiver les « grandes scènes » et d'aborder son personnage par le versant du quotidien – la fameuse scène de l'oreille coupée, mais aussi

l'hypothèse du suicide de Van Gogh sont astucieusement écartées ou mises en doute. D'autre part, Maurice Pialat détruit le prisme de la notoriété posthume utilisé pour filmer le travail du peintre – dont il ne cherche pas non plus à expliquer le mystère ou exalter le génie : d'une manière très surprenante et émouvante également, Van Gogh s'anime pour nous d'une existence relationnelle[\[12\]](#).

Le cinéaste ruse donc avec la structure narrative qu'on pouvait attendre, et ses choix influencent fortement l'écriture cinématographique : tandis que le récit abandonne les voies stabilisées de la légende, le plan à son tour prend une certaine indépendance au regard de l'économie générale du récit, dont les priorités se trouvent refaçonnées – tout se passe comme si le personnage de Maurice Pialat refusait de s'inscrire dans une logique narrative normalement hiérarchisée, comme si la singularité d'une destinée exigeait la singularisation de sa prise en charge cinématographique. Cette torsion est sensible dès l'ouverture du film, où l'équilibre de la scène d'exposition bascule en faveur d'un personnage secondaire, Marguerite Gachet, d'une manière tout à fait imprévisible : or le caractère inattendu de cette bifurcation fait vrai, un peu comme une intrusion du réel dans l'histoire ou dans la fiction. Ainsi, le spectateur est mis en position dès les premières minutes du film d'éprouver combien le décentrement du récit biographique bénéficie aux effets de présence et d'authenticité. Mais surtout, le personnage principal n'est pas véritablement privilégié par une mise en scène qui ne stabilise jamais sa position dans le cadre – l'ouverture du récit impose une régulation très particulière de sa présence : Van Gogh quitte constamment le cadre avant la fin d'un plan qui se développe sans lui, et où il reconquiert pourtant régulièrement une place éphémère et indécise : si le caractère centrifuge du

cadre au cinéma se donne encore à voir, ce n'est plus parce que l'espace continue autour du cadre, mais parce que le personnage est impossible à centrer et menace constamment d'aller continuer sa vie ailleurs[13].



L'arrivée de Vincent à Auvers (Van Gogh, Maurice Pialat, 1991)

Cette logique de mise en scène confère aux personnages l'intensité d'une présence d'autant plus palpitante qu'elle est précaire, et renverse la discipline régnant d'ordinaire sur la structure narrative : ouverte sur le dehors et sur l'instabilité du réel, l'image cinématographique prend alors l'avantage sur l'histoire, l'ontologie sur le récit, les énigmes de l'être sur les bénéfices commerciaux de sa légende, l'altérité sur la conformité. Telle était d'ailleurs l'obsession de Van Gogh selon Antonin Artaud :

« Celle de faire que les objets soient autres, celle d'oser enfin risquer le péché de l'autre, et la terre ne peut pas avoir

la couleur d'une mer liquide, et c'est pourtant bien comme une mer liquide que Van Gogh jette sa terre comme une série de coups de sarcloir »[\[14\]](#).

Abordée sous l'angle du récit, l'histoire du cinéma raconte un conflit entre l'image et l'histoire qui bien évidemment ne désigne jamais de vainqueur (ou de tendance maîtresse) mais plutôt un déplacement des points d'équilibre. Il se trouve qu'un certain nombre d'expérimentations cinématographiques des années soixante et soixante-dix ont donné une visibilité à cette tension (Akerman, Antonioni, Cassavettes, Duras, Straub et Huillet, Wenders, etc.) dont l'enjeu est bien d'ordre ontologique (pour reprendre le vocabulaire d'André Bazin) mais aussi politique : le ralentissement de l'action compromet la sérénité du divertissement en obligeant à regarder l'image en tant que telle (pour elle-même plutôt que pour la suivante) et en obligeant à penser l'action et sa suppression. Pour prendre la mesure du partage qui s'effectue entre l'image et l'histoire, il faudrait reformuler des oppositions simples – entre un cinéma d'expérimentation, qui ferait de la présence l'objet d'une enquête et d'une conquête, et le cinéma dominant, qui n'accorde au sujet qu'une présence vestimentaire ou résiduelle, dégradée/fétichisée en marionnette de la société de consommation.

On peut aussi reconstituer cette opposition au cœur du cinéma dominant – dont la sérénité n'est pas forcément très pure. Pour prendre un cas représentatif au milieu de la période qui nous occupe (mais juste après 1968) et à l'intersection du cinéma commercial et du cinéma d'auteur, si Claude Sautet s'est imposé dans les années soixante-dix comme le cinéaste de la bourgeoisie française[\[15\]](#), c'est évidemment parce qu'il

s'est intéressé aux aspirations comme aux lignes de vie de cette bourgeoisie. Plus précisément le cinéaste segmente ses histoires, et silhouette ses personnages sur des patrons prédéfinis par la société de consommation et sa mise en scène dans les médias et la publicité. Du côté des personnages, la figure principale des Choses de la vie par exemple est équipée de tous les accessoires de la réussite : architecte lancé, Pierre fait entendre son autorité à des promoteurs invisibles (plus de verdure, moins de parking), il est propriétaire d'un grand appartement à Paris et d'une maison à l'île de Ré, mais aussi marié, père d'un adolescent, et il entretient une liaison avec une belle jeune femme (Romy Schneider). Quant aux histoires, elles sont construites autour de projets de vie parfaitement normalisés — dont l'exécution échoue accidentellement ; dans le même film, le malheur est provoqué par un accident de parcours : la rencontre malencontreuse d'une voiture de sport et d'un camion qui a calé dans un carrefour.

À première vue, cette obéissance du récit, dans toutes ses dimensions, aux prédécoupages fournis par un modèle de société et ses avatars publicitaires et médiatiques, écarte par construction toute forme de mise à distance, de prise de position critique, ou tout simplement de problématisation de la saisie du réel : dans le cinéma de Claude Sautet, il est impossible d'isoler une image surprenante, ou d'identifier dans l'image quelque chose singulière ou quelque geste personnel. Pourtant ses histoires incorporent en général leur propre dégradation : pour rester sur cet exemple, Les Choses de la vie raconte également, métaphorisée par le fractionnement de l'accident sur l'ensemble du film, la dépossession du sujet, comme évacué de sa propre histoire et de ses propres choix par l'activation de tous les réflexes

économiques et sociaux qui ne sont pas les siens, mais ceux d'un groupe. Très concrètement, le personnage se trouve placé devant une double impossibilité : continuer de vivre avec son épouse (et d'assembler des segments prédécoupés), ou s'engager auprès de sa maîtresse, en abandonnant ce prédécoupage au risque de s'aventurer dans l'informe d'une structure qui ne serait pas identifiable à une histoire – il dira ainsi à Hélène au cours d'une dispute : « Nous n'avons pas d'histoire, et pour toi c'est comme les gens qui n'ont pas d'enfants : un échec. » Isolé dans l'habitacle de l'automobile qui le conduit vers l'ouest de la France et le carrefour fatal, le personnage principal hésite donc entre le retour au foyer conjugal et un engagement plus décidé avec sa nouvelle compagne, mais il conservera les deux options : il écrit une lettre de rupture à Hélène et lui demande de le rejoindre en week-end. Une sortie de route tranchera pour lui en éliminant les deux options.

Ainsi, on pourrait dire du cinéma de Claude Sautet qu'il recycle tous les stéréotypes de son époque, et reprend sans les contester les programmes de vie réajustés pendant les 30 glorieuses. Mais, alors qu'ils sont maintenus de force dans des dispositifs narratifs sans surprise, rigoureusement placés dans le cadre et harmonieusement dirigés dans les scènes de groupe, les personnages se soustraient plus ou moins insidieusement à cette oppression : à travers les hésitations de Pierre (Les Choses de la vie), le cynisme de François (Vincent, François, Paul et les autres), les réticences de Stéphane (Un cœur en hiver), s'exprime un détachement que la mise en scène relaie peut-être involontairement. En effet, alors qu'il porte à son accomplissement une sorte de description sociologique de la bourgeoisie, alors que sa mise en scène est volontiers qualifiée de sage et classique, tout

sonne un peu faux dans le cinéma de Claude Sautet : le soin apporté aux dialogues leur donne une facture citationnelle ou récitative presque imprononçable, tandis que ses chorégraphies sont toutes un peu ratées, en ce sens que chaque geste est trop prévisible ou attendu, et que toujours des défauts de synchronisation perturbent le mouvement d'ensemble – s'il fallait faire un reproche à ses excellents acteurs de cinéma, c'est qu'ils sont de mauvais acteurs de théâtre. Ainsi, la poussée congestive vers le naturel subvertit insidieusement le naturel pour en faire une critique d'autant plus corrosive qu'elle n'est pas affichée comme telle.

La confrontation de Claude Sautet à Maurice Pialat peut sembler hasardeuse, mais présente l'intérêt théorique (et non rigoureusement historique) de rendre visible l'opposition de deux conceptions fondamentalement différentes du rapport entre l'image et l'histoire. Il s'agit bien sûr de forcer la rencontre de personnages que tout oppose – contrairement au Vincent de Pialat, qui impose une densité d'être en s'absentant du cadre, le Vincent de Claude Sautet impose dans le cadre un fantôme ou une effigie. C'est pourtant la même tension qui s'exerce de part et d'autre et, de part et d'autre de l'échiquier cinématographique, pour les mêmes enjeux. D'un côté les éléments du réel, leur hiérarchie et la durée propre de l'action (la locomotive arrivant à Auvers-sur-Oise) informent l'image qui se constitue ensuite laborieusement en histoire (une histoire difficile de l'être qui donne son nom au film ; un récit modelé sur le motif et sur le réel), de l'autre côté une histoire parfaitement prédécoupée sur des patrons éprouvés est illustrée par des images assagies – des pictogrammes que l'on va s'employer à faire grimacer. Les deux cinématographies se rencontrent peut-être au croisement qui donne lieu au plan final de Vincent, François,

Paul et les autres : la traversée d'un boulevard interrompue par un feu rouge.



Vincent, François, Paul, et les autres (Claude Sautet, 1974)

3. ENTRE LACUNE ET SATURATION DE L'IMAGE : TROIS CONCEPTIONS DE L'HISTOIRE

« Qu'arrive-t-il à cet homme ? » demandait Wim Wenders à propos du non-personnage qui traverse accidentellement son « paysage avec train ». On peut être tenté de répondre qu'à cette figure innommée arrive un train : « c'est ainsi qu'ont commencé tous mes problèmes », ajoute-t-il, très attentif au passage des trains dans l'œuvre de ses cinéastes favoris (John Ford, Yasujiro Ozu en particulier [\[16\]](#)). Après la Seconde Guerre mondiale, le motif est évidemment très chargé, et cette configuration minimaliste préparée par Wim Wenders afin de capter le temps, est complétée par le hasard pour défroisser l'histoire du cinéma au repli de laquelle s'est tramée douloureusement l'Histoire. À l'intersection de la mémoire et de l'imaginaire occidental, à une époque où la place du sujet n'est plus garantie, le train est demeuré le

vecteur d'une fantomatisation du personnage/de la figure humaine – dans tous les sens, d'une incertitude quant à sa destination[17].

Shoah est un film sans document, un film sans image – même si, aux dires de Claude Lanzmann, les spectateurs ont tendance à les rétablir, à les « halluciner »[18]. La seule séquence de reconstitution véritablement mise en scène dans le film est celle du train de Treblinka, remis en route pour le tournage par son conducteur de 1944. Mais aucun wagon n'est accroché derrière la locomotive, dont on ne voit que le conducteur ; et si l'on découvre la pancarte indiquant « Treblinka » depuis le train, c'est à partir de la place vide des déportés absents. Écart temporel aboli, le spectateur (à la suite de l'auteur lui-même), en certains endroits occupe la place du fantôme – la place vidée par l'œuvre de destruction nazie. Ainsi, au lieu de combler l'absence d'images par un dispositif de type fictionnel, la reconstitution accentue encore l'horreur du manque en impliquant le spectateur dans le processus de disparition que son regard authentifie à l'écran[19].



Shoah, Claude Lanzmann, 1985

Inversement, le cinéaste a fait rejouer sans reconstitution matérielle certaines scènes par les personnages d'origine – le coiffeur par exemple – dont la prestation actionne un double processus (sans que jamais on cherche à saturer l'absence d'images) : tandis que s'esquisse pour le spectateur le filigrane d'une présentation incomplète de l'événement, s'irréalise pour l'acteur l'événement qu'il rejoue ou revit[\[20\]](#). C'est au croisement de ce double processus qu'on doit interpréter le commentaire paradoxal de l'auteur :

« Que signifie filmer du réel ? Faire des images à partir du réel, c'est faire des trous dans la réalité. Cadrer une scène, c'est creuser. Le problème de l'image, c'est qu'il faut faire du creux à partir du plein. »[\[21\]](#)

La puissance de Shoah tient à la nécessité faite au spectateur de prendre en charge l'achèvement d'une évocation lacunaire sans pour autant bénéficier de la protection « fictionnelle » et de la compensation psychologique activée par les reconstitutions cinématographiques de l'Histoire. Car l'ambiguïté générique de certaines reconstitutions programme une lecture elle-même très ambiguë : en suivant la lisière qui sépare l'Histoire de la fiction, certains films commandent simultanément les automatismes de déchiffrement du documentaire et les procédures d'immersion fictionnelle assurant l'efficacité dramaturgique du récit, mais également la tranquillité psychologique du spectateur (cette séparation des sphères permettant la catharsis). Plus que la façon de traiter l'Histoire en tant que telle, c'est probablement ce double jeu, ou ce phénomène d'hybridation générique, qui a souterrainement suscité l'animosité d'une partie de la critique à la sortie de La

liste de Schindler (Steven Spielberg, 1993). Il est donc inutile d'incriminer certaines images ou certaines séquences : combinant données historiques et stylisation hollywoodienne, le générique suffit à définir un régime spectatorial propre à garantir la liquidation spectaculaire de la Shoah.



La résorption de l'événement
dans le code : premières images
de La Liste de Schindler
(Steven Spielberg, 1993)

En effet, depuis la récitation de la prière autour de la table jusqu'à l'arrivée du train dans une petite gare de province polonaise, la fluidité des enchaînements soustrait constamment au regard une image qui n'a pas le temps de constituer l'événement (et il n'en est évidemment pas question) : l'image n'est donc pas mise au service du commencement d'un récit, puisqu'elle est liquéfiée au passage – de fondus enchaînés en raccords sur un motif ou sur un mouvement. Dans le même temps le montage procède au réglage du régime spectatorial ; or la conversion en ligature syntaxique des fumerolles si cruellement connotées abolit l'événement pour le recycler aussitôt en figure de style, au profit d'un divertissement qui réduit la Shoah à une thématique résiduelle – dans le film de Spielberg, ce qui reste

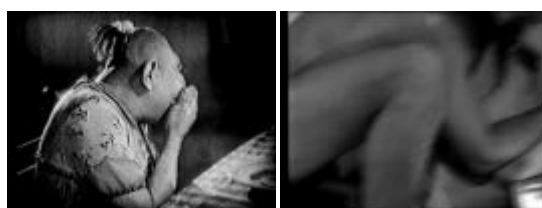
de la Shoah, c'est ce qui résiste au code, à la dénégarion spectaculaire, autrement dit fort peu de chose, de corps et d'âmes.

La violence des polémiques suscitées par ce film a quelque peu masqué les enjeux du processus qui excède largement la question de la représentation de la Shoah[22]. En effet, on a pu opposer à l'époque les bonnes intentions historiques (et pédagogiques, etc.) de Steven Spielberg à l'exclusivité des événements qui frapperait d'interdiction la représentation et ses hybridations fictionnelles. Condamnant sans recours un « mélodrame kitsch » favorable à une « catharsis » dont il suspecte la « jouissance », Claude Lanzmann développera son opinion dans Le Monde : « La fiction est une transgression, je pense profondément qu'il y a un interdit de la représentation [...] Transgresser ou trivialisier, ici, c'est pareil »[23]. Les circonstances et la stature intellectuelle de Claude Lanzmann ont un peu gauchi le débat, en resserrant autour de la représentation de la Shoah le champ d'une réflexion qu'il aurait été intéressant d'élargir à notre système de consommation des images.

Mais l'ensemble de la communauté a intérêt à restreindre le périmètre de la réflexion aux destructions massives de la Shoah, parce que le processus simultané de mélodramatisation et de suppression de l'événement par sa mise en scène est un mécanisme décisif dans un protocole beaucoup plus général de spectacularisation de la consommation : il est important de protéger les croyances assurant la possibilité du spectacle parce que le fonctionnement général de nos communautés en dépend. Ainsi, la sanctuarisation de la Shoah par Claude Lanzmann contribue-t-elle à l'anesthésie générale à travers une sorte de

provincialisation des discussions qui arrange tout le monde[24]. En effet, la réduction du langage cinématographique comme ses extensions pyrotechniques a réduit la Shoah (comme n'importe quoi d'autre) à une mélodramatisation très convenue et très efficace. On peut s'étonner que cette réduction dérange seulement à propos de la Shoah, alors que la rigueur critique, politique et morale pourrait exiger qu'aucun événement de l'expérience humaine ne subisse une telle opération...

Le malaise suscité par les Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard est tout à fait emblématique de cette anomalie : dans ce film, le cinéaste procède à la surimpression d'images documentaires des camps d'extermination et d'images de films pornographiques[25]. Pourquoi, dans cet immense assemblage, ces surimpressions ont-elles choqué ? Sans doute parce qu'elles disent de la Shoah quelque chose de beaucoup plus général que les images documentaires ou les rapprochements plus respectables culturellement (qui eux, dissimulent la vérité en la localisant, c'est-à-dire en la déconnectant de nos vies) : la réduction du langage (sa pornographie) entraîne le retour à une barbarie (originelle) inaccessible à la culture. Accepter les rapprochements de Jean-Luc Godard, c'est accepter de considérer que le double mécanisme de réduction et d'uniformisation du langage (l'absorption de l'événement par le code) est à l'origine de la barbarie et donc reproductible dans l'Histoire[26].





« Le contrôle de l'univers », Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard (1998)

La prégnance de la littérature au cinéma peut se lire à travers l'importance accordée à l'histoire et aux diverses formes de verbalisation que peut comporter ou induire un film – argument, scénario, dialogues, novellisations... Il s'est avéré que certaines évolutions de l'histoire du cinéma peuvent être déchiffrées à travers le prisme de ce processus : la modification des réglages qui s'effectuent dans la tension entre l'image et l'histoire. Cette tension est fortement constituante selon nous.

De fait, entre l'autonomie accordée à l'image isolée et son asservissement aux codes narratifs, le déplacement du curseur définit bien une manière de construire un monde et de constituer un rapport au monde – une conception du cinéma : dans cette perspective, nous avons formulé l'hypothèse que le ralentissement de l'action et l'autonomisation de l'image (à l'égard de l'histoire) favorisent l'élaboration d'un rapport au réel polémique ou inquiet, tandis que le consentement à la syntaxe narrative dominante prépare tendanciellement l'acquiescement à l'état des choses. Plus précisément, examiné à travers cette hypothèse, le consentement n'est pas

neutre d'un point de vue esthétique, historique et idéologique puisqu'il œuvre en faveur de la consommation passive d'images normalisées par l'industrie, autrement dit leur résorption dans le code : par sa préparation, sa diffusion et son style, La Liste de Schindler participe de l'industrialisation de la mort que le film est censé dénoncer.

Nous sommes donc en position d'observer d'une autre manière les mécanismes d'engendrement et les distinctions usuels : si l'on convient généralement (a posteriori) que l'Histoire impose sa grille aux évolutions esthétiques, notre investigation nous suggère complémentirement que des transactions indigènes à l'évolution du langage cinématographique repropportionnent les découpages convenus, en les inscrivant dans une perspective plus large. Sous cet angle, quelle que soit l'exclusivité des événements pris en charge, Shoah, La liste de Schindler et les Histoire(s) du cinéma ne désignent pas une rupture dans l'Histoire et ne font pas non plus césure (scandale ou terminus ad quem) dans l'histoire du cinéma : ils donnent brusquement à voir et à penser, dans les relations entre image et histoire, une tension profonde et structurante, qui est normalement déguisée en collusion. Cette tension se traduit par des transactions dont les modalités sont très complexes et le taux de change très instable. Bien évidemment cette hypothèse ne récuse ni ne remplace généalogies et découpages en vigueur, mais elle fragilise un peu l'autorité exclusive accordée aux césures historiques.

Au passage, on aperçoit l'intérêt de réintégrer pleinement à l'histoire du cinéma toutes les expériences marginales – le cinéma des avant-gardes, le cinéma lettriste et situationniste, le cinéma expérimental toujours relégués vers une périphérie

peu fréquentée, comme si l'histoire du cinéma devait être l'histoire de son industrie. Pour ce qui concerne cette césure majeure de l'Histoire au XXe siècle, il s'agirait donc de désaxer la réflexion polarisée sur des oppositions fascinantes (le dicible et l'indicible, le présentable et l'imprésentable, fiction ou non-fiction) afin de la réorienter vers une analyse plus précise des rapports entre l'image et sa neutralisation par le code : entre la sanctuarisation de l'Histoire et sa consommation dans le spectacle s'ouvre une troisième voie sur laquelle s'éprouvent de nouveaux assortiments, dont le travail d'extraction et de ré-assemblage effectué par Jean-Luc Godard esquisse les possibilités[27].

[1]. Jean Eustache : Les Photos d'Alix, 1977.

[2]. Cette collusion est devenue invisible, en quelque sorte naturalisée par l'usage.

[3]. « Est prose l'écrit qui a un but exprimable par un autre écrit » (Paul Valéry, in « Littérature », Œuvres, tome II (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 555).

[4]. Ce que j'appelle l'histoire, c'est ce qui, d'un film, peut se traduire sous une forme discursive.

[5]. « Le vice appelé Surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers. » (Louis Aragon, Le Paysan de Paris, Paris, Gallimard, texte de 1923, repris dans la coll. « Folio », 1972, p. 82).

[6]. André Bazin : « Peinture et cinéma », in Qu'est-ce que le cinéma ?, op. cit., p. 188.

[7]. Wim Wenders : « Histoires impossibles », in La Logique des images, Paris, L'Arche, 1988 (1990 pour l'édition française, traduction de Bernard Eisenschitz), p. 85.

[8]. Le terme de peinture ne doit pas être pris dans une acception restrictive : « sous le nom de peinture, je comprends les arts plastiques en général, de même que je ne m'engage pas à ne pas examiner parfois, sous le nom de poésie les autres arts dans lesquels l'imitation se déroule dans le temps. » (Gotthold Ephraim Lessing : Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie [Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, texte de 1766], Paris, Hermann, 1990 pour l'édition intégrale de la traduction de Courtin, p. 43.

[9]. « Histoires impossibles », op. cit. p. 88.

[10]. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article : « D'apprentissages en faux-mouvements – J. W. von Goethe ; P. Handke ; W. Wenders – : démontage et pré-figuration », in Nouvelle vague, nouveaux rivages – permanences du récit au cinéma (co-dir. avec G. Mouëllic), Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 109-120.

[11]. Marguerite Duras : Le Camion (Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 74).

[12]. Quand bien même la nature ou le sens du rapport n'est pas explicité – et l'absence d'explications contribue fortement à la puissance de l'œuvre –, tout est relation dans ce film : par exemple, le personnage de Van Gogh reprend le chemin du motif en même temps que les paysans retournent aux champs ; furtif, le rapport est évidemment suggéré, mais reste pur de toute capture idéologique.

[13]. Le cheminot qui accompagne Van Gogh au village lui demande à plusieurs reprises de ralentir, pour qu'il reste dans le cadre, en quelque sorte.

[14]. Antonin Artaud : Van Gogh le suicidé de la société ([1947], repris aux éditions Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1974 et 2001, p. 85).

[15]. C'est dans cette perspective qu'il est présenté par Jean-Michel Frodon dans L'Âge moderne du cinéma français : de la Nouvelle Vague à nos jours (Paris, Flammarion, 1995, p. 273 et suivantes). Ses choix sont récompensés : Les Choses de la vie reçoit le prix Louis Delluc en 1969 ; Vincent, François, Paul et les autres reçoit le Prix Jean Cocteau en 1974.

[16]. « Les trains, tous les trains des films d'Ozu. Pas un seul film dans lequel on ne voit pas, au moins une fois, un train. » (Wim Wenders, Tokyo-Ga, Journal filmé, Galrev-Verlag der Autoren, Ursula Oberbeckmann-Fukuzawa, Czerninski str. 1, 1000 Berlin 62, in Zusammenarbeit mit : Long Distance, Paris, p. 38).

[17]. « regarde ces charognes qui planent au-dessus des vallées, regarde, à la recherche de leurs proies, les guerres, tu sais, les camps, oui, écoute, les trains, roulent à travers l'Europe, de la faim on dit, et des morts, encore, oui, tu le sais, oui, tout est pareil et rien, non rien puisque là nous sommes, nous, oui, écoute, écoute ce vide qui arrive, nouveau, l'aventure nouvelle [...] » (Marguerite Duras : « Pour Jean-Pierre Ceton, les yeux verts », in Les Yeux verts, Cahiers du Cinéma n° 312-313, juin 1980, p. 45).

[18]. « Il m'arrive de rencontrer des gens qui sont convaincus d'avoir vu des documents dans le film : qui les ont hallucinés. » (« Le lieu et la parole », entretien avec Claude Lanzmann, réalisé par Marc Chevrie et Hervé Le Roux, in Cahiers du Cinéma n° 374, juillet-août 1985, p. 20).

[19]. Claude Lanzmann souligne la violence de l'effet produit au tournage : « Je refaisais ce qu'ils ont fait, j'étais pétrifié de vérité et de douleur. » (Ibid.)

[20]. « C'est leur propre histoire qu'ils racontent. Mais la raconter ne suffisait pas. Il fallait qu'ils la jouent, c'est-à-dire qu'ils irrealisent. C'est ce qui définit l'imaginaire : irrealiser. C'est toute l'histoire du paradoxe sur le comédien. Il fallait les mettre non seulement dans une certaine disposition d'âme mais dans une certaine disposition

physique. Non pas pour les faire parler mais pour que la parole soudain devienne transmissible et se charge elle-même d'une autre dimension » (Ibid., p. 21).

[21]. Ibid.

[22]. Sur cette question, je renvoie au livre de Vincent Lowy : L'Histoire infilmable ; Les camps d'extermination nazis à l'écran (Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001, p. 142 et suivantes).

[23]. Le Monde, 3 mars 1994.

[24]. Dans cette perspective, le désintéressement financier de Steven Spielberg dans cette production est décisif : alors que le mobile de l'enrichissement personnel est effacé, il continue de traiter le spectateur comme un consommateur, en lui servant la même marchandise que d'habitude, comme s'il ne pouvait plus s'en passer.

[25]. Jean-Luc Godard : « Le Contrôle de l'Univers », in Histoire(s) du cinéma, volume 4 (Paris, Gallimard-Gaumont, 1998, p. 54-55). Sur ce rapprochement, Youssef Ishaghpour exprime son indignation alors que les autres rapprochements ne le choquent pas, dans Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour : Archéologie du cinéma et mémoire du siècle (dialogue ; Tours, Éditions Farrago, 2000).

[26]. Afin de développer cette hypothèse, on pourrait relier les réflexions de Hannah Arendt sur la simplification du langage et ses conséquences (Eichmann à Jérusalem ; Rapport sur la banalité du mal, 1963) aux textes de Sigmund Freud sur la fragilité des civilisations (Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort, 1915) – pour interpréter certaines œuvres contemporaines : par exemple La Question humaine, récit de François Emmanuel (Stock, 2000), adapté au cinéma par Nicolas Klotz en 2007.

[27]. Jacques Rancière souligne que les prélèvements opérés par le cinéaste permettent d'illustrer « la thèse essentielle de Godard : le primat des images sur les intrigues. » Il s'agit bien de soustraire l'image à la continuité narrative pour produire d'autres assortiments : « Le montage qui transforme les images porte-affects d'Hitchcock en icônes de la présence originaire des choses doit donc être un anti-montage, un montage fusionnel qui inverse la logique artificialiste de la fragmentation » (Jacques Rancière, La Fable cinématographique, Le Seuil, 2001, p. 218 et 221).

Chapitre 5

Paradoxes sur le comédien

Au moment de la diffusion télévisuelle de Shoah, Claude Lanzmann explique comment s'est réglé le rapport entre le récit verbal proféré par certains des protagonistes de son film, et le mimodrame de ce même récit :

« C'est leur propre histoire qu'ils racontent. Mais la raconter ne suffisait pas. Il fallait qu'ils la jouent, c'est-à-dire qu'ils irréaliment. C'est ce qui définit l'imaginaire : irréaliser. C'est toute l'histoire du paradoxe sur le comédien. Il fallait les mettre non seulement dans une certaine disposition d'âme mais dans une certaine disposition physique. Non pas pour les faire parler mais pour que la parole soudain devienne transmissible et se charge elle-même d'une autre dimension »[\[1\]](#).

Dans la préparation de ce documentaire, le cinéaste isole deux processus paradoxaux : le premier est le déplacement vers la fiction. Concernant des événements et un décor dont les traces ont été effacées, au lieu de se satisfaire de témoignages verbaux en voix off comme dans un documentaire classique, le cinéaste exige la présence physique du témoin – laquelle se textualise fortement : d'une façon générale, le spectateur éprouve très vivement ce dédoublement de l'écoute et de l'observation des visages et des corps en regardant Shoah, Sobibor, ou Un vivant qui passe. On pourrait considérer commodément que la difficulté de susciter verbalement une réalité « disproportionnée »[\[2\]](#)

légitime l'effort compensatoire de « jouer » la scène évoquée dans une performance physique – aussi rudimentaire soit-elle. Mais cette décision engendre un premier paradoxe (c'est le premier processus) : la mise en scène qui contribue à authentifier l'événement et à réguler la composition des images par le spectateur, cette mise en scène provoque simultanément le déplacement de l'événement vers la fiction.

L'un des entretiens avec le coiffeur Abraham Bomba – dans la deuxième partie du film – pourrait illustrer cette procédure ambiguë. Dans un premier temps, le rescapé coiffe normalement (c'est-à-dire « pour de vrai ») un client dans son salon de coiffure (photogrammes 1 et 2), tout en commençant de raconter la sélection des coiffeurs de Treblinka voués à la tonte des femmes dans les chambres à gaz[3]. Claude Lanzmann a donc premièrement mis en scène un découplage de l'action et de la parole – dans un environnement permettant de les reconnecter. En effet, dans un deuxième temps, le cinéaste demande au rescapé « d'imiter »[4] les gestes exécutés à l'époque, de sorte que le coiffeur abandonne son office pour décrire verbalement et mimer la gestuelle de la coupe simplifiée en utilisant la tête qu'il coiffait comme support ou accessoire de la représentation (photogrammes 3 à 7).





Du geste à son imitation : Abraham Bomba dans Shoah (Claude Lanzmann, 1985)

Le dispositif préparé par Claude Lanzmann favorise donc une « irréalisation » de l'action[5] (le personnage cesse de coiffer la tête présente pour mimer les gestes passés) et une conjonction du geste et de la parole qui n'est pas entière car l'action mimée est révoquée dans le passé par les temps verbaux du commentaire : « On coupait comme ça, ici... là... et là... ce côté... ce côté... et c'était fini. »[6]

Cette scène illustre en outre le deuxième processus et deuxième paradoxe évoqué de manière très allusive par la référence à Diderot : la transmissibilité ou transitivité de l'expérience nécessiterait le détachement de l'acteur, son dessaisissement à l'égard des faits – autrement dit la figure chargée d'incorporer et de constituer pour nous l'action ne peut le faire qu'en la traitant comme fictive. L'évocation furtive du philosophe mérite donc un peu d'attention : en effet dans le Paradoxe sur le comédien, l'efficacité de la représentation est indexée sur la capacité de susciter l'émotion à travers l'imitation des sentiments. Or la qualité de l'imitation est proportionnelle au détachement du comédien :

« j'insiste donc et je dis : “C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes”. »[7]

La procédure décrite par Diderot repose sur l'illusion : le spectateur doit s'émouvoir de sentiments non vécus par les acteurs – et d'autant mieux simulés qu'ils ne sont pas vécus par eux[8]. Le processus décrit par Claude Lanzmann n'est pas du tout symétrique, puisque les protagonistes ont vécu les événements ; le dispositif construit par le metteur en scène, modifiant le circuit référentiel[9], a dès lors pour fonction de déréaliser le rapport aux faits, afin qu'il devienne transmissible[10]. La suite de la séquence nous fait assister à cette déprise du réel qui s'effectue dans une interruption de la parole et de l'action presque insoutenable : le coiffeur s'étrangle en sanglots, puis balbutie son refus de continuer, avant de reprendre son récit – et sans doute voit-on là s'accomplir l'opération décrite par Claude Lanzmann.

Pourtant l'appareillage de cette scène me semble beaucoup plus complexe. En effet, il faut considérer qu'il s'agit là d'une reconduction (de la scène elle-même si l'on veut mais surtout) du processus de détachement, car le dédoublement décrit par le philosophe est déjà intervenu à un autre moment et à un autre niveau dans l'histoire d'Abraham Bomba – qui insiste fortement sur ce point sans le conceptualiser : lorsque les coiffeurs réquisitionnés accomplissaient leur tâche, ils devaient faire comme si de rien n'était (tout en sachant que leurs « clientes » seront mortes quelques minutes plus tard) autrement dit se faire comédiens, afin de soustraire la réalité de l'action à l'examen critique et à la capacité de s'émouvoir. À la question de Claude Lanzmann sur les « sentiments » éprouvés dans l'époque et dans l'action, il répond :

« Vous savez, “ressentir” là-bas... C'était très dur de ressentir quoi que ce soit : imaginez, travailler jour et nuit parmi les morts, les cadavres, vos sentiments disparaissaient

[...] »[\[11\]](#).

Ainsi, le « jeu » mis en scène par Claude Lanzmann[\[12\]](#) est une reprise fictionnelle du paradoxe programmé réellement par l'administration du camp – procédure de dé-réalisation du rapport au réel sans laquelle jamais les exterminations massives n'auraient pu se réaliser[\[13\]](#). Tel est le prodige accompli par l'administration nazie : avoir obligé ses victimes à participer réellement à l'accomplissement de ses fictions. Identique en son fonctionnement à celui qui a permis l'extermination, le mécanisme décisif dans ce processus de transmission est donc bien une mise en fiction de l'événement – à la faveur d'un phénomène de déprise qui est à l'œuvre aussi dans l'historicisation de la fiction[\[14\]](#).

En tenant compte du fait que le cinéma a rendu possibles, rendu visibles et accéléré certains processus, nous essaierons dans les pages qui suivent de montrer comment une modification dans le réglage des distances (en littérature puis au cinéma) a pu transformer l'exercice du regard et la pratique du récit – la manière de raconter l'Histoire comme les histoires, et la façon de construire des mondes. À l'horizon de cette réflexion, l'idée que les événements qui résistaient à la représentation traditionnelle (dans l'ordre historique, comme dans l'ordre de l'expérience humaine la plus banale) n'ont pas été assimilés, annexés, arraisonnés par le langage tant bien que mal : ils ont au contraire exigé un déplacement des foyers narratifs, une permutation des modèles et des priorités de la représentation.

1. VERS UN ROMANESQUE LAZARÉEN

L'œuvre de Jean Cayrol est une intersection importante

pour comprendre les transformations en cours dans l'exercice de la représentation (en particulier les rapports entre texte et image, Histoire et fiction), parce qu'il a contribué à une prise en charge historique et documentaire des événements ; on pense évidemment en priorité au texte de *Nuit et brouillard*[\[15\]](#), mais aussi aux mises en fiction de l'Histoire et en particulier de la figure du rescapé : Jean Cayrol a cherché à mettre au point la forme appropriée du romanesque post-concentrationnaire, en formalisant et thématissant les processus de détachement que nous essayons de mettre au jour, à travers une fantomatisation du personnage de fiction qui excède largement le champ de la « littérature des situations extrêmes »[\[16\]](#).

Dans un texte intitulé « D'un romanesque concentrationnaire » et publié en 1949 dans la revue *Esprit*[\[17\]](#), l'auteur trace les contours de cette figure dont le trait principal serait la contamination du quotidien par l'univers concentrationnaire (y compris pour ceux qui ne l'ont pas vécu) engendrant une forme de réticence à l'égard du réel, de sorte que « cette littérature se présente comme une littérature d'empêchement »[\[18\]](#). De fait, si l'écriture s'efforce de rétablir une « résonance », une « aura » autour de l'action la plus ordinaire (p. 99), le personnage frappé de « somnolence » et « d'inertie » (p. 58) n'est plus capable de s'y engager véritablement, ou simplement d'y croire[\[19\]](#). Cet effondrement de la croyance provoque un dédoublement du personnage – « le héros lazaréen n'est jamais là où il se trouve » (p. 106) – qui n'arrive plus à fixer ou orienter son action, faute d'exemples ou de modèles à suivre : le profil du héros lazaréen nous apparaît d'autant plus singulier qu'il se trace négativement, mais contre la tentation de régionaliser la réflexion de Jean Cayrol, il faut souligner que c'est une

reconfiguration générale du rapport aux schémas de vie (et leurs récits) qui nous est proposée – illustrée d’ailleurs par des exemples très écartés de l’expérience concentrationnaire[20]. Il s’ensuit que, même si les romans de Jean Cayrol n’ont pas connu un grand succès public et critique, le héros lazaréen peut bien représenter, rétrospectivement, le prototype des transformations du romanesque : chacun de ses traits distinctifs trouve à s’illustrer dans la littérature strictement contemporaine et sa théorie (en amont comme en aval de la césure historique).

Du côté de la théorie, on pourrait rappeler que « L’ère du soupçon », inaugurée dans *Les Temps modernes* en 1950 par Nathalie Sarraute s’ouvre sur une dénonciation des conventions présidant à l’élaboration du personnage romanesque – dont la pérennité était garantie par le conformisme critique selon lequel « un romancier n’est digne de ce nom que s’il est capable de ‘croire’ à ses personnages, ce qui lui permet de les rendre ‘vivants’ et de leur donner une ‘épaisseur romanesque’ »[21]. Si Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet, et plus généralement les nouveaux romanciers ont malmené le personnage romanesque traditionnel, il faut se rappeler que sa silhouette de coupe balzacienne était déjà un peu froissée par une tradition critique conduisant de *Paludes* (André Gide, 1895) aux réflexions d’Antoine Roquentin sur les illusions afférentes à la constitution des faits en récit – la lecture de Dostoïevski, Joyce et Kafka poussait aussi dans cette direction[22].

Faiblement animée par un personnage dubitatif ou indécis[23], l’intrigue subit logiquement des métamorphoses assez spectaculaires : l’action change alors d’échelle et de nature, de sorte que les articulations du récit traditionnel se

disloquent – et que l’aventure devient difficile même à identifier (faute de modèles de référence) :

« Le lecteur a vu nos actes perdre leurs mobiles courants et leurs significations admises, des sentiments inconnus apparaître et les mieux connus changer d’aspect et de nom »[\[24\]](#).

Alain Robbe-Grillet est aussi clair au moment de récuser les modèles hérités du XIX^e siècle et les « notions périmées », et aussi radical pour préconiser une écriture romanesque inventive et expérimentale[\[25\]](#). On peut comprendre que, promené dans une structure narrative méconnaissable ou invertébrée (au regard du squelette d’autrefois), le personnage perd son unité psychologique conventionnelle pour se fractionner lui-même et se dénaturer[\[26\]](#).

Pour finir cette mise en résonance du personnage lazaréen avec les évolutions du siècle, rappelons les bénéfices de cette métamorphose : contrairement à ce que la critique a pu leur reprocher, les nouveaux romanciers n’ont pas « chass[é] l’homme du monde », pas plus qu’ils n’ont détruit « tout ordonnancement dans la composition des livres »[\[27\]](#) : le décentrement de la représentation et la démobilisation du personnage ont plutôt contribué à redéfinir toutes les sortes de mise en rapport, dans une perspective qui a résolument adopté des formes visuelles : « l’école du regard » est une appellation commode mais pas tout à fait infondée.

Ainsi, lorsqu’il est interrogé sur sa manière, dans son travail, d’établir des rapports, il est remarquable que Claude Simon ne reste pas sur le terrain de la littérature, ni même du langage verbal, mais prenne ses exemples dans l’histoire de la peinture – pour montrer comment s’est effectué le décentrement du regard depuis la Renaissance jusqu’à

Cézanne :

« l'attention est répartie sur toute la surface de la toile où l'homme, le personnage, quand il y en a un, n'a pas plus d'importance qu'autre chose, n'est qu'un des éléments au même titre que la table, la pomme, la feuille, le rocher, le nuage... »[\[28\]](#).

Le changement de paradigme me semble ici décisif, parce qu'il permet de désolidariser la réflexion sur la pratique littéraire de la linéarité grammaticale et de la production d'un sens ; sur cette base nettoyée, l'écrivain reconsidère les mécanismes de la représentation à partir de l'acte de perception le plus élémentaire (et non à partir de l'histoire littéraire), pour montrer comment son travail de « bricolage » et de « collage » réalise le changement de sphère de perception d'un objet ordinaire – d'une visualité l'autre : dans le cadre de l'entretien, l'écrivain saisit sur une table un objet banal de son environnement, un paquet de cigarette, pour décrire les conséquences du changement de sphère de perception provoqué par le transcodage scriptural : après avoir énuméré les objets environnant le paquet de Gauloises dans « le monde perçu », il déploie le « monde de connotations » que fait surgir la caractérisation verbale la plus simple de cet objet (casque/bleu/rectangulaire, etc.)[\[29\]](#).





De la perception visuelle à la saisie verbale
d'un objet : Claude Simon dans un entretien filmé par Helmut
Scheffel et John Fletcher (1974)

Cette mise en scène très simple de Claude Simon a pour intérêt de dé-naturaliser la verbalisation des actes, et la verbalisation du regard en particulier, en faisant apparaître la complexité du passage d'une sphère de perception vers une autre : cette analyse très concrète ravive la compréhension que l'on peut avoir de l'acte de percevoir et des mécanismes présidant à la consignation de l'acte.

Dans un autre genre, on se souvient que c'est aussi une modification de l'exercice du regard qui permet à Francis Ponge d'en finir avec le « casse-tête métaphysique » pour reprendre la « réalité de l'homme » à partir de notre perception des choses (des rapports) – à travers un travail sur le langage sclérosé par l'usage quotidien :

« Il est tout de même à plusieurs points de vue insupportable de penser dans quel infime manège depuis des siècles tournent les paroles, l'esprit, enfin la réalité de l'homme. Il suffit pour s'en rendre compte de fixer son attention sur le premier objet venu : on s'apercevra aussitôt que personne ne l'a jamais observé, et qu'à son propos les choses les plus élémentaires restent à dire »[\[30\]](#).

En maintenant pour ligne de faille historique le milieu du XXe siècle et ses destructions massives, nous avons pu juger en suivant Claude Lanzmann que la prise en charge des événements les plus inconcevables de l'Histoire exigeait la mise à distance des événements par les témoins à travers des performances de fictionnalisation très simples (interpréter

publiquement certains gestes pour les décoller de l'histoire personnelle). Dans le même temps, on a vu comment un processus inverse en quelque sorte (tentative inachevée pour prendre pied dans le réel et prendre part à l'action) se mettait en œuvre dans les réflexions (mais aussi les nouvelles et les romans) de Jean Cayrol : d'un côté la mise à distance est un opérateur de dédramatisation et favorise la transmission de l'expérience ; de l'autre la distance inscrite dans le rapport au monde est vécue par le sujet comme une séparation radicale. Il est remarquable que les expérimentations littéraires les plus fécondes de la deuxième moitié du siècle aient adopté ce principe de distanciation pour en faire l'opération première d'une révision des mondes.

Si le tracé des plaques tectoniques de l'Histoire autour d'une fracture centrale fait généralement autorité, nous avons pu observer, de part et d'autre de cette fracture, des procédures de prise en charge des événements fortement apparentées : mise à distance ou désengagement, dédramatisation de l'intrigue, restructuration du regard sont des processus théorisés ou mis en œuvre un peu avant comme un peu après la Seconde Guerre mondiale dans une continuité insoucieuse de l'Histoire qui postule ouvertement la péremption du modèle linguistique (ou de son exclusivité) et la reconquête du regard (à travers des modèles conceptuels, mais aussi des dispositifs de perception d'inspiration visuelle). Les césures marquées par l'historiographie disciplinaire (histoire du cinéma, histoire de la littérature) ne sont pas forcément aussi nettes qu'on a bien voulu le dire (on peut penser en particulier aux théoriciens de la postmodernité) – et en cette occurrence, l'abolition des frontières entre les règnes (supports et genres) nous autorise à reconsidérer les partages établis. Nous pouvons à présent nous demander si le cinéma

ne serait pas le support approprié de cette mise à distance et de cette évolution du regard – en suivant par exemple les suggestions d'Antonin Artaud :

« Le plus petit détail, l'objet insignifiant prennent un sens et une vie qui leur appartiennent en propre. Et ce, en dehors de la valeur de signification des images elles-mêmes, en dehors de la pensée qu'elles traduisent, du symbole qu'elles constituent [...] »[\[31\]](#).

2. CINÉMATOGRAPHIES DE L'EFFACEMENT

Il est probablement inutile de reprendre, d'un point de vue général, les réflexions concernant le marquage de l'absence dans la représentation « d'après Auschwitz » ; la négativité affectant l'écriture d'après les camps a été bien étudiée – il est convenu désormais que la thématisation du négatif est moins significative que son inscription dans l'écriture même (le relatif échec de l'entreprise romanesque de Jean Cayrol pourrait d'ailleurs s'expliquer par là)[\[32\]](#) : on pourrait voir dans ce consensus critique la réactivation d'un vieux réflexe formaliste (prononçant la solidarité du fond et de la forme, etc.), mais on peut aussi la justifier en considérant que ce n'est pas le contenu de l'Histoire, ce n'est pas non plus l'immensité de l'horreur, mais la difficulté de l'acte de communication qui fait alors obstacle à l'expression[\[33\]](#).

Pour donner suite à cette hypothèse, il me semble intéressant aujourd'hui d'essayer de comprendre comment cette négativité a pu se communiquer à la représentation « d'après les camps » dans une graphie puis une cinématographie thématiquement étrangère à cette problématique – puisqu'aussi bien le passage de la littérature

au cinéma a potentialisé un certain nombre de processus. Dans la période qui nous occupe, la collaboration d'Alain Resnais avec Alain Robbe-Grillet sur *L'Année dernière à Marienbad* (1961) s'avère tout à fait instructive. En effet, on peut remarquer pour commencer que cette production marie l'auteur très respecté de *Nuit et brouillard* (texte de Jean Cayrol, 1956) et *Hiroshima mon amour* (scénario de Marguerite Duras, 1959), avec celui que l'on considère alors comme le chef de file des transformations en cours dans l'écriture romanesque (la publication de ses textes théorique dans *L'Express* n'y est évidemment pas étrangère). Au contraire des « intrigues linéaires du cinéma dit 'de papa' » [\[34\]](#), l'ensemble du film est organisé autour de procédures de déconstruction qui ne touchent pas seulement la mémoire défaillante d'un ou deux personnages ; en effet, toutes les structures de la représentation sont contaminées par un mécanisme complexe de segmentation/effacement/répétition dont la parabole de la statue fournit une illustration commode, car elle est inachevée et se réfléchit sur le récit-cadre pour activer la transitivité du récit : cerné par le couple principal de l'histoire, le groupe sculpté de trois personnages semble figé dans une progression dont l'origine et la destination font l'objet de conjectures, de même que l'identité des protagonistes – de sorte que X concédera : « Alors j'ai dit que c'était vous et moi, aussi bien... (Un silence.) ou n'importe qui » [\[35\]](#).



Inventer un passé, un avenir, la liberté ? *L'Année dernière à Marienbad*
(Alain Resnais, 1961)

Cette scène nous présente très clairement la règle du jeu cinématographique – il appartient désormais au spectateur de construire l’histoire à sa guise – mais aussi la règle de transitivité du récit : cette histoire qu’on nous raconte demande une appropriation – à travers la construction du sens mais aussi une application, un ajustement à la vie du spectateur beaucoup plus personnel que ne l’exige le cinéma dominant. C’est pourquoi notre impression première doit être reconsidérée : la partition sidérante composée par Alain Resnais à partir du texte d’Alain Robbe-Grillet ne se contente pas du tout, à quelque fin expérimentale, de déconstruire l’intrigue ordinaire et ses « enchaînements traditionnels de causalité » ou la « chronologie » de l’anecdote, moqués par le romancier dans son introduction à la version textuelle de cette histoire[\[36\]](#). L’ambition de ce film est bien plus profonde. Il s’agit en effet d’abord de corriger la linéarité conventionnelle du récit cinématographique (imitée du récit verbal et de son système des temps, qui distingue arbitrairement le passé du présent, etc.) pour s’approcher davantage du « temps mental » de la mémoire mêlée au fantasme et à l’imagination :

« Et ce temps mental est bien celui qui nous intéresse, avec ses étrangetés, ses trous, ses obsessions, ses régions obscures, puisqu’il est celui de nos passions, de notre vie. »
(p. 10)

Le récit creuse derrière les personnages une sorte d’abîme temporel. Mais adossé à cet abîme, et contrairement aux personnages de Jean Cayrol, le X d’Alain Robbe-Grillet et Alain Resnais (forme hybride de parole et d’image) rassemble fiévreusement des segments d’action pour présenter à la jeune femme le matériau d’une histoire à construire :

« Et voilà qu'il lui offre l'impossible, ce qui paraît être le plus impossible dans ce labyrinthe où le temps est comme aboli : il lui offre un passé, un avenir et la liberté. Il lui dit qu'ils se sont rencontrés déjà, lui et elle, il y a un an, qu'ils se sont aimés, qu'il revient maintenant à ce rendez-vous fixé par elle-même, et qu'il va l'emmener avec lui. » (p. 13)

Ce qui m'intéresse ici, c'est que l'abolition de la mémoire, au lieu de provoquer la narration fébrile (du côté du témoignage), ou l'inhibition et le détachement (du côté de l'écriture lazaréenne), suscite une vitalité nouvelle et la possibilité de nouveaux assortiments : dans ce film se donne à voir le passage d'une mémoire de l'Histoire mutilée à l'histoire d'une mémoire[37] se faisant prospective pour modifier cinématographiquement notre rapport au réel dans sa généralité ; au passage, la linéarité arbitraire du récit traditionnel (dont on se rend compte qu'elle aplatissait complètement notre rapport au temps) est ré-investie au profit d'une circulation beaucoup plus aventureuse dans le temps[38].

Replacé dans la filmographie d'Alain Resnais, ce cas me semble tout à fait décisif dans le renversement des rapports entre l'Histoire et l'histoire. D'abord l'autorité sur le film est partagée entre un écrivain et un cinéaste – et ce n'est pas la première fois. Mais l'évolution de ces collaborations est elle-même significative : la sollicitation de Jean Cayrol pour *Nuit et brouillard* visait à corriger le déficit de légitimité du cinéaste face à l'expérience historique. La collaboration avec Marguerite Duras a permis en quelque sorte de pondérer l'horreur des images documentaires par le tressage de deux histoires d'amour à la « reconstitution » historique – pour le dire autrement, le mélange des images produit une émulsion

qui confère à l'Histoire une transmissibilité très improbable à l'origine. Enfin, dans L'année dernière à Marienbad, le thème historique s'estompe en faveur des formes héritées de l'expérience historiques et propres à renouveler notre rapport au temps (Alain Robbe-Grillet y insiste beaucoup). Ainsi, l'abolition de la mémoire provoque assurément la dépossession de personnages inchoatifs (X bégaie sans fin un re-commencement) mais pour lesquels tout redevient possible – et telle est la possibilité présentée au spectateur : un nouvel assortiment des unités temporelles dans la mise en scène de ce « temps mental » évoqué par Alain Robbe-Grillet[\[39\]](#). Le passage de la littérature au cinéma s'avère déterminant en l'occurrence, puisque cette prodigieuse architecture s'est déployée à partir d'une différence structurelle du langage verbal et du langage cinématographique :

« Sans doute le cinéma est-il un moyen d'expression prédestiné pour ce genre de récit. La caractéristique essentielle de l'image est sa présence. Alors que la littérature dispose de toute une gamme de temps grammaticaux, qui permet de situer les événements les uns par rapport aux autres, on peut dire que, sur l'image, les verbes sont toujours au présent [...] : de toute évidence, ce que l'on voit sur l'écran est en train de se passer, c'est le geste même qu'on nous donne, et non pas un rapport sur lui »[\[40\]](#).

De cette investigation, retenons que la modification du rapport à la représentation contribue à une sorte de dématérialisation du personnage (de sa belle unité logique, psychologique et chronologique) qui s'effectue à la faveur de plusieurs opérations étroitement solidaires de distinctions et dédoublements : tandis que l'auteur cède en partie son autorité à un écrivain, la littérature abdique ses règles

grammaticales en faveur du langage cinématographique, l'Histoire se défait en histoire, la temporalité plate et conventionnelle du récit littéraire n'est pas tout à fait abandonnée mais s'inscrit désormais dans une temporalité mentale beaucoup plus complexe – « plus réaliste » dira le romancier[\[41\]](#).

3. APPROPRIATION OU LIQUIDATION DE L'HISTOIRE

Cette dislocation des personnages est à l'œuvre également chez une cinéaste d'origine littéraire qui a aussi collaboré avec Alain Resnais : au fil de sa production romanesque d'abord, les personnages de Marguerite Duras agrègent progressivement les caractéristiques lazaréennes définies par Jean Cayrol jusqu'à cet accomplissement que représentent *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964) et *Le Vice-consul* (1965). En effet, le personnage de Lol V. Stein expose une combinaison fascinante pour le narrateur de présence et d'absence, de souffrance et d'impassibilité, de conformisme et d'étrangeté. Cette composition est présentée dès la deuxième page du livre comme originaire – selon le témoignage d'une amie d'enfance : « Au collège, dit-elle, et elle n'était pas la seule à le penser, il manquait déjà quelque chose à Lol pour être – elle dit : là. »[\[42\]](#). Mais dans la suite, l'ensemble de l'intrigue est affecté par ce dysfonctionnement, ce défaut de présence – qui contribue à enrayer certaines actions élémentaires, ou à rendre imprévisibles certains enchaînements normaux. D'une manière comparable, le parcours du Vice-consul de France à Lahore, Jean-Marc de H., est infléchi par des gestes transgressifs d'autant plus

remarquables que son profil manquait de relief et que sa biographie restait jusque-là sans histoires (et sans histoire aussi : « je n'ai jamais aimé », dira-t-il au jeune attaché d'ambassade[\[43\]](#)). On pourrait évidemment extrapoler à l'ensemble de l'œuvre (moyennant quelques distinctions), mais l'action des deux personnages est en quelque sorte inhibée par une interdiction dont l'origine n'est pas précisée (et fera l'objet d'une enquête polyphonique dans *Le Ravissement*, plus centrée dans *Le Vice-consul*).

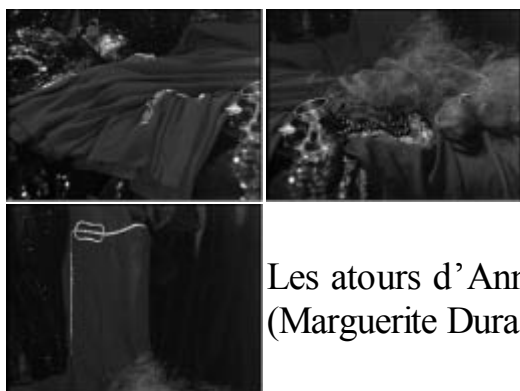
De part et d'autre, au regard du lecteur français, le cadre historique et politique s'estompe ou se déplace : l'action du premier roman se passe dans un pays anglophone au XX^e siècle, celle du second aux Indes dans la première moitié du même siècle. S'il est difficile d'établir une relation entre le cadre historique et les déterminations des personnages dans *Le Ravissement...*, cette relation est soigneusement paramétrée dans *Le Vice-consul*. De fait, la disgrâce du diplomate est provoquée par des tirs de carabine sur les mendiants dans les jardins de Shalimar – au croisement des conjectures se constitue la rumeur que le spectacle de la misère aurait suscité ce geste, mis en relation avec les « balles [...] trouvées dans les glaces de sa résidence à Lahore »[\[44\]](#). D'autre part, le montage alterné construit parallèlement l'errance d'une mendicante et le parcours du diplomate. Autrement dit, si l'instance narrative ne prend pas en charge un discours politique explicite (pas plus d'ailleurs que les personnages), la composition de l'histoire dispose les éléments d'une réflexion d'autant plus puissante qu'elle ne peut être formulée que par le lecteur.

Mais, dans *Le Ravissement* comme dans *Le Vice-consul*, la dématérialisation des mobiles[\[45\]](#) déconnecte les personnages

de leur environnement politique et humain, qui continue d'interpréter leur comportement selon les critères habituels – pour partie, l'ambiance particulière des romans de Marguerite Duras procède de ce mauvais ajustement des structures : poser des personnages dans un décor qui n'en veut pas. Ainsi, l'auteur organise dans ces deux textes une dramaturgie de la dépossession au centre de laquelle deux personnages se dévêtent de la panoplie ordinaire du personnage de roman – ses mobiles, son caractère, sa psychologie, sa cohérence même – pour s'adonner à une sorte de fascination de l'échec aux résonances raciniennes[46] qui n'est pas tout à fait inconséquente. De fait, dans les deux romans, les anomalies ou gestes transgressifs qui ne peuvent être incorporés à un scénario crédible par les interprétants (narrateur ou personnel romanesque) doivent être renversés en schème structurant l'ensemble du récit – je veux dire que les romans ne peuvent être compris qu'à partir de cette perspective inversée : la mise en équivalence du désarroi politique et de la solitude sentimentale du Vice-consul de France à Lahore ; la suppression de la douleur de Lol V. Stein au moment de son ravissement. L'enjeu est bien « qu'il en aille enfin différemment de l'aventure désormais »[47] : les deux personnages (sans influence concrète sur leur environnement romanesque) figurent « la catastrophe », qui est d'abord une catastrophe formelle[48].

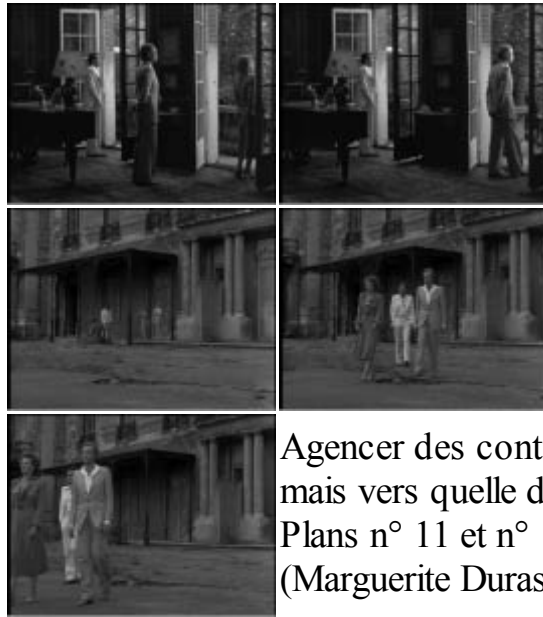
La mise en scène cinématographique d'*India Song* (1975) radicalise cette catastrophe formelle, ainsi que les procédures de fantomatisation des personnages en exploitant les spécificités du médium cinématographique. D'abord, ce film (ainsi que *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, 1976) procède à la contamination de deux histoires (celle de Lol V. Stein et celle du Vice-consul) – donnant le sentiment que les

personnages, ayant quitté leur histoire, reviennent hanter celle des autres. En outre, la présentation visuelle d'Anne-Marie Stretter intervient après l'évocation de sa mort en voix off sur des images de ruine[49] complétées par un mouvement de caméra sur la panoplie abandonnée de la « reine de Calcutta »[50] (ci-dessous, plan n° 4) : le commencement du récit, inauguré sur un coucher de soleil, s'inscrit dans une perspective funèbre[51].



Les atours d'Anne-Marie Stretter, plan n° 4 d'India Song
(Marguerite Duras, 1975)

Dans la mise en scène de ce récit, la subversion de la syntaxe cinématographique ajoute à l'atmosphère de décadence et de décomposition. Pour prendre le cas d'un procédé ordinaire de ponctuation, le raccord dans le mouvement, on observe que certaines scènes accueillent des raccords parfaitement réguliers entre les plans – par exemple entre le plan n° 11 (deux premiers photogrammes) et le plan n° 12 (photogrammes suivants). Or ces suites régulières ne sont pas rattachées à un mouvement général ou une action suivie, de sorte que des modules fonctionnels (des suites de plans) sont en quelque sorte désœuvrés par le montage : le passage inauguré aux plans 11 et 12 ne se terminera pas... On peut comprendre que cette technique accentue l'impression de démobilitation et de ralentissement général.



Agencer des continuités :
mais vers quelle destination ?
Plans n° 11 et n° 12 d'India Song
(Marguerite Duras, 1975)

Ce type de procédé instaure un rapport complexe à la syntaxe cinématographique classique (partiellement requise pour être récusée) et contribue au flottement des personnages. Le travail sur les dialogues continue ce processus de dislocation syntaxique. En effet, Marguerite Duras renonce dans ce film à la collusion de l'image et du son [\[52\]](#), de sorte que l'on reconnaît le corps ou le visage d'Anne-Marie Stretter à l'écran, on reconnaît la voix de Delphine Seyrig sur la bande-son, sans que jamais cette voix ne s'articule sur son visage : de la sorte, la dimension fantomatique du personnage de cinéma reste constamment sensible au spectateur – comme s'il s'agissait, plutôt que de simuler la présence humaine, d'en susciter la nostalgie, et la nostalgie pareillement du cinéma classique.

On pourrait enfin suggérer que la hantise touche le régime d'iconicité de l'image cinématographique elle-même. En effet, si India Song reprend l'alternance des histoires du Vice-consul (la mendicante/le vice-consul), la dégradation historique et politique s'y met en scène d'une manière beaucoup plus

spectaculaire ; pour schématiser, tandis que la bande-son nous raconte une réception à l'ambassade de France à Calcutta, les images raturent et corrigent le récit verbal en se dérochant à l'illustration conventionnelle : elles présentent un palais ruiné. Or l'évidence de ce contraste n'est jamais prise en charge : comme si de rien n'était, les personnages vivent leur histoire dans un monde disparu. À un autre niveau, l'influence historique pesant sur les décisions esthétiques de ce film est signifiée plus discrètement par des détails furtifs (évocation des « crématoires », fumerolles dans les bougeoirs) ou des effets d'ambiance (la pénombre des intérieurs), ou encore l'histoire réelle de ce palais devant lequel évoluent les personnages (et dans lequel s'introduira la caméra de Son nom de Venise dans Calcutta désert) : il s'agit du château Rotschild, dont l'auteur fait la résidence de Goering pendant la Seconde Guerre mondiale[53]. En l'occurrence, déchiffrer le filigrane de l'image nous permet de comprendre comment l'Histoire surdétermine les histoires.

On voit donc que l'écriture de Marguerite Duras met en œuvre les procédures de distanciation (rencontrées chez Jean Cayrol et Alain Resnais) qui se radicalisent à l'émigration vers le cinéma. Le découragement général qui ralentit l'action assigne aussi les personnages à une sorte de désinvolture que l'on pourrait rattacher à ce « gai désespoir » auquel Marguerite Duras tenait beaucoup. Mais on comprend que cette distance est également distance critique – car elle instaure un régime d'iconicité particulier : la déconnexion des figures majeures de la syntaxe cinématographique favorise de libres associations (analogie : la mendiante/le Vice-consul ; la mendiante/Anne-Marie Stretter), tandis que la mise en scène de l'action se charge de significations historiques et politiques difficiles à arrêter parce qu'elles s'étagent ou se feuilletent en

palimpseste audiovisuel : le dépeuplement et la ruine du palais de l'ambassade peut renvoyer à la décadence de l'exploitation coloniale dans sa généralité (comme dans ses particularités asiatiques), mais se connectent aussi bien à la ruine du capitalisme (le château Rotschild abandonné) qu'à l'échec des projets de domination nazie (la demeure de Goering), voire au scandale du bombardement atomique d'Hiroshima : presque imperceptible, sur les marches de ce palais s'avance l'ombre de la mendiante qui ne se présente jamais physiquement dans le film mais est renvoyée explicitement par l'auteur à l'« ombre de l'homme qui passait devant la poste, à Hiroshima, photographiée dans la pierre »[\[54\]](#).

La fantomatisation des personnages favorise donc non pas une dés-historicisation du récit, mais une délocalisation de l'événement historique : celui-ci en acquiert une mobilité où se multiplient ses possibilités d'appareillage ou d'assortiment – la possibilité de penser ensemble et cinématographiquement des événements séparés par l'historiographie – et de leur restituer leur puissance d'ébranlement[\[55\]](#).

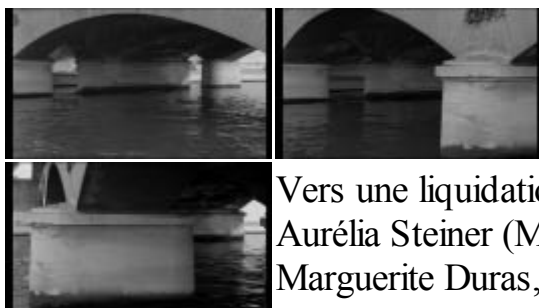
On aperçoit facilement dans l'œuvre de Marguerite Duras l'aboutissement de ce mécanisme : décontextualisé, l'événement historique s'expose à des gestes de substitution ou d'appropriation, mais aussi et par conséquent à des prolongements fictionnels. L'articulation cinématographique de ces deux processus assure la rétrocession de l'événement historique au temps de l'histoire personnelle. Dans les deux courts-métrages intitulés Aurélia Steiner (1979), Marguerite Duras adopte un dispositif cinématographique très surprenant[\[56\]](#) : un personnage en voix off s'adresse à son père mort dans un camp de concentration. Le premier des deux textes (dit Aurélia Melbourne) brode la rêverie d'un

contact avec le père disparu ; le second prolonge en quelque sorte cette invocation du père en développant l'histoire de la naissance d'Aurélia Steiner qui s'articule sur le commencement d'une histoire personnelle de l'énonciatrice – amour de rencontre si l'on veut. Cette performance verbale s'accomplit sur des images sans rapport direct avec le propos mais qui peuvent servir de support à l'imagination mêlée de l'Histoire à l'histoire, support aussi à une généralisation de l'anecdote.

Si l'on n'avait pas vu Son nom de Venise dans Calcutta désert, on pourrait penser que le mouvement de distanciation/désintégration du personnage observé à partir de Jean Cayrol trouve ici son accomplissement cinématographique. De fait, l'incorporation des personnages est abandonnée, de sorte qu'Aurélia Steiner se réduit pour nous à une voix. Mais le dispositif construit par la cinéaste n'est pas si simple car il articule plusieurs opérations dont le produit me semble inverser le processus de détachement/désincarnation. En effet, on assiste d'abord à une permutation décisive : c'est la voix de Marguerite Duras qui matérialise le personnage d'Aurélia, ce qui traduit bien une appropriation de l'événement historique[57]. D'autre part, et dans le deuxième film surtout, l'articulation de l'histoire passée (la pendaison du voleur de soupe[58]) sur l'aventure présente (la rencontre d'un homme) assure la liquidation de l'événement historique : alors qu'on cherchait jusqu'ici à en préserver l'exclusivité, l'événement est capté par une continuité qui se prolonge par la rencontre d'un marin et la pénétration du corps d'Aurélia Steiner, c'est-à-dire la fécondation de l'histoire ; la circulation de la caméra en extérieur, sur les fleuves, est chargée d'assurer la dispersion de la parole et littéralement cette liquidation de

l'Histoire[\[59\]](#) :

« Vous disiez : des histoires traînent le long de ce fleuve, de cette longueur fluviale si douce qu'elle appelle à se coucher contre et à partir avec elle »[\[60\]](#).



Vers une liquidation de l'Histoire :
Aurélia Steiner (Melbourne,
Marguerite Duras, 1979)

S'achève dans ces deux films le processus d'inversion dont nous avons observé les premiers signes chez Alain Resnais. Événement sans référence et sans modèle, l'extermination des Juifs d'Europe devient le modèle de toutes les histoires : désormais ce chapitre de l'Histoire appartient à tous, et devient le premier chapitre de l'histoire de chacun. Au passage, un autre renversement s'accomplit ; au lieu d'une diminution de la présence, le spectateur peut éprouver que l'élimination des corps et l'incomplétude des images entraînent un surinvestissement de la voix qui tient lieu de toute présence et de toute action humaine – ses pouvoirs en sont considérablement augmentés : « lorsque je vous écris », dira-t-elle, « personne n'est mort. »[\[61\]](#).

C'est à partir d'une réflexion de Claude Lanzmann sur les rapports entre le récit verbal et sa performance physique que nous avons ressaisi le passage de la représentation textuelle à la représentation cinématographique de l'Histoire (qui est aussi le passage du témoignage vers la fiction). On a pu juger que certains gestes de ce passage sont fortement apparentés à des processus conceptualisés dans la théorie et activés dans la

pratique romanesque du milieu du XXe siècle – en vue d'augmenter la visibilité des choses et des relations.

Il se trouve que les procédures décrites par Claude Lanzmann, Jean Cayrol d'un côté, les théoriciens du Nouveau Roman de l'autre côté, ont rencontré au cinéma un terrain de réalisation particulièrement fertile : l'hybridation congénitale du langage cinématographique favorisait l'expérimentation de procédures interdites par la linéarité textuelle comme par l'autorité grammaticale, mais passablement inhibées aussi par la tradition littéraire et historiographique. Le glissement (du texte au film, de l'Histoire à sa mise en fiction) modifie notre rapport à la mémoire comme à l'expérience temporelle, selon un circuit que l'on peut facilement rétablir ; à partir d'un premier geste de détachement à l'égard de l'expérience vécue, se potentialise ce que j'ai appelé une délocalisation de l'événement historique – lequel n'est pas aboli ou noyé dans l'indifférenciation, mais fonctionnellement modifié : l'événement ou l'accident monstrueux, qui était impossible à comprendre, décrire ou intégrer, se renverse en structure de compréhension, et de modélisation des histoires. Soulignons pour finir que ce processus de prise en charge historique ne pouvait s'accomplir dans la droite ligne de la tradition littéraire ou cinématographique : il exigeait le croisement des genres, des pratiques et des collaborations – dans une relation à double sens entre le cadre historique et l'expérimentation audio-visuelle.

[1]. « Le lieu et la parole », entretien avec Claude Lanzmann, réalisé par Marc Chevrie et Hervé Le Roux, in Cahiers du Cinéma n° 374, juillet-août 1985, p. 21.

[2]. Cette démesure de l'événement historique au regard des possibilités de compréhension et de verbalisation a été soulignée, tant du côté des camps de concentration que des bombardements nucléaires, tant du point de vue du témoignage que de l'analyse ; sur cette question, voir par exemple l'avant-propos de L'Espèce

humaine de Robert Antelme : « Cette disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite. Nous avons donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination » (Paris, « La Cité universelle », 1947, repris aux éditions Gallimard, 1957, p. 9) ; ou encore le texte de Georges Bataille (« À propos de récits d'habitants d'Hiroshima ») : « Il est juste de dire qu'entre les mesures habituelles de l'esprit et les possibilités de l'effet atomique demeure une disproportion qui fait battre la campagne, laissant l'imagination devant le vide. » (Critique n° 8-9, janvier-février 1947, p. 126-140, repris dans Œuvres complètes, tome XI, Paris, Gallimard, 1988, p. 172-187).

[3]. Il explique que la coupe de cheveux avait lieu à l'intérieur de la chambre à gaz : pour éviter la panique, il fallait laisser aux femmes « l'illusion d'une coupe normale » tout en procédant très rapidement. Propos cités d'après la transcription publiée par Claude Lanzmann : Shoah, Fayard, 1985, repris aux Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 165.

[4]. Ibid.

[5]. Dans l'entretien cité, le critique des Cahiers du Cinéma lui fait d'ailleurs remarquer qu'il parle de « personnages » à propos des rescapés intervenant dans son film.

[6]. Shoah, op. cit., p. 165.

[7]. Diderot : Paradoxe sur le comédien (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 46).

[8]. « le grand comédien est tout et n'est rien » dit le « Second » interlocuteur. Le Premier commente : « Et peut-être est-ce parce qu'il n'est rien qu'il est tout par excellence, sa forme particulière ne contrariant jamais les formes étrangères qu'il doit prendre » (ibid., p. 75).

[9]. Il s'agit tout simplement d'ajouter une médiation entre le sujet et l'expérience vécue.

[10]. Soulignons la distinction opérée par Claude Lanzmann entre la représentation-performance et le simple récit verbal – qui provoque chez le témoin une résurrection du passé, très risquée psychiquement. Il s'en explique dans l'avant-propos du récit de Filip Müller : « Ce n'est pas un hasard si Filip Müller a attendu trente ans avant de se résoudre à écrire : la décision à soi seule était héroïque parce qu'il avait pris le parti de tout dire et qu'il savait ne pouvoir le faire qu'en acceptant de payer le prix le plus haut : revivre tout. » Il évoque ensuite la souffrance du narrateur : « le passé ressuscitait avec tant de violence que toute distance s'abolissait, c'était un présent pur, le contraire même du souvenir. » (Préface de Claude Lanzmann à Filip Müller : Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz – Titre original : Sonderbehandlung, 1979, traduit de l'allemand par P. Desolneux, Paris, Éditions Pygmalion, 1980, p. 10).

[11]. Shoah, op. cit., p. 167. « I tell you something : to have a feeling over there was very hard... because working there day and night between that people, between the bodies, men and women, your feeling disappeared, you went dead with your feeling,

you had no feeling at all. »

[12]. Cahiers du Cinéma, article cité, p. 21.

[13]. Il est remarquable qu'Abraham Bomba fasse intervenir la notion d'humanité (ici au sens de compassion) pour qualifier l'application au travail : « Nous tentions de faire au mieux... [...] être aussi humains que possible [we tried to do the best what we could [...] the most human being what we could... » (Claude Lanzmann : Shoah, op. cit., p. 164).

[14]. Cette scène de Shoah me semble désamorcer « par avance » les débats récents sur les limites de la fiction (à propos de Jonathan Littell et Jan Karski en particulier).

[15]. Nuit et brouillard (Alain Resnais, 1956). Le texte de Jean Cayrol fait l'objet d'une publication séparée (Nuit et brouillard, Paris, Fayard, 1997).

[16]. L'expression est employée par Jean-Paul Sartre dans « Situation de l'écrivain en 1947 », in Qu'est-ce que la littérature ? (Paris, Gallimard, 1948, repris dans la coll. « Idées », 1981, p. 268.)

[17]. Jean Cayrol : « D'un romanesque concentrationnaire », Esprit, n° 159, septembre 1949, p. 340-357, repris sous le titre suivant : « De la mort à la vie », dans Nuit et brouillard (Paris, Fayard, 1997, p. 47-114).

[18]. Ibid., p. 100.

[19]. « Il n'y a pas d'histoire dans un romanesque lazaréen, de ressort, d'intrigue » (ibid., p. 89).

[20]. Pour illustrer cette « extraordinaire somnolence lazaréenne », Jean Cayrol renvoie à Les Fainéants dans la vallée fertile d'Albert Cosseray (ibid., p. 58-59).

[21]. Nathalie Sarraute : « L'ère du soupçon », Les Temps modernes, février 1950. Texte recueilli dans L'ère du soupçon, Paris, Gallimard, 1956, repris dans la coll. « Folio », 1987, p. 59.

[22]. « Lents, paresseux, maussades, les faits s'accommodent à la rigueur de l'ordre que je veux leur donner, mais il leur reste extérieur. » (Jean-Paul Sartre, La Nausée, Paris, Gallimard, 1938, repris dans la collection « Folio », 1972, p. 28). Un peu plus loin, ce sont les falsifications de la mise en intrigue qui seront dénoncées : « Voici ce que j'ai pensé : pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le raconter. » (Ibid., p. 61) Parmi les balises importantes sur la voie de la mise en doute de la fiction, il faudrait mentionner aussi la remarque de Paul Valéry concernant « l'arbitraire » des « romans » (Cahiers [1913], tome II Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1162) et le circuit des commentaires que cette remarque a suscités (à partir du Premier Manifeste du Surréalisme d'André Breton jusqu'à Gérard Genette en passant par Nathalie Sarraute).

[23]. « Et, selon toute apparence, non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire. » Nathalie Sarraute, op. cit., p. 60.

[24]. Ibid., p. 68.

[25] . « Il n'est pas question, nous l'avons vu, d'établir une théorie, un moule préalable pour y couler les livres futurs. Chaque romancier, chaque roman, doit inventer sa propre forme. Aucune recette ne peut remplacer cette réflexion continuelle. » (Alain Robbe-Grillet : « À quoi servent les théories », in *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 10).

[26]. On peut renvoyer ici aux réflexions d'Edouard dans *Les Faux-Monnayeurs* (André Gide, 1925).

[27]. Robbe-Grillet, op. cit., p. 8.

[28]. Transcription d'un entretien filmé avec Claude Simon, réalisé par Helmut Scheffel et John Fletcher, in Mireille Calle-Grüber (éd.) : *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage* (Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 31).

[29]. Ibid., p. 32. Au cours de l'entretien, un autre cas illustre bien sa méthode de composition. « Un exemple, si vous voulez, à côté, mais c'est un peu la même façon dont je procède, ce sont des collages que je m'amuse à faire quand j'ai le temps avec des éléments découpés dans des journaux ou des revues d'art : je vais mettre avant tout tel personnage ou tel sujet parce que c'est un rouge que je désire mettre à côté d'un noir, c'est un contraste, c'est une harmonie. » (Ibid., p. 36).

[30]. Francis Ponge : *Proèmes* (1948), in *Œuvre complètes*, tome 1 (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 201).

[31]. Antonin Artaud : « Sorcellerie et cinéma », texte écrit en 1927, publié dans le catalogue du Festival du film maudit (Biarritz, 29 juillet-5 août 1949), repris dans *Œuvres complètes*, tome III, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1978, p. 65-66.

[32]. Voir par exemple sur ce point les réflexions de Jean-Luc Nancy : « Le critère d'une représentation d'Auschwitz ne peut se trouver qu'en ceci : qu'une telle ouverture – intervalle ou blessure – ne soit pas montrée comme un objet, mais inscrite à même la représentation et comme sa nervure même, comme la vérité sur la vérité » (Jean-Luc Nancy : *Au fond des images*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2003, p. 98).

[33]. L'inhibition de la communication serait alors décisive : en effet, tous les témoignages de rescapés des camps (de concentration et d'extermination) commencent par formuler l'impossibilité de dire, de donner la mesure, etc. : les précautions oratoires, les réticences et les détours empruntés y pourvoient. Dans le corps des textes, la décision de raconter les faits sans pathos est également très efficace pour marquer l'insuffisance du récit (on peut renvoyer ici aux textes bien connus de Robert Antelme, Charlotte Delbo, Primo Levi, Jorge Semprun...).

[34]. Alain Robbe-Grillet : « Introduction » de *L'Année dernière à Marienbad*, ciné-roman (Les Éditions de Minuit, 1961, p. 8).

[35]. Ibid., p. 10.

[36]. Ibid., p. 10.

[37] . C'est le sujet du documentaire consacré par Alain Resnais à la Bibliothèque Nationale : Toute la mémoire du monde (1956) réalisé juste après Nuit et brouillard.

[38] . On notera que cette prodigieuse conversion esthétique du rapport au temps s'effectue sur le scénario le plus banal qu'on puisse imaginer : la femme, le mari, l'amant de la triangulation classique...

[39] . Alors que les personnages sont enfermés dans une temporalité absurde, le spectateur bénéficie d'une révolution considérable de la représentation du temps.

[40]. Op. cit., p. 15. La sémiologie nous apporte confirmation de cette spécificité : « L'image cinématographique se définit donc moins par sa qualité temporelle (le présent) ou modale (l'indicatif) que par cette caractéristique aspectuelle qui est d'être imperfective, de montrer le cours des choses. D'où le paradoxe du double récit cinématographique : même lorsque les mots nous présentent les événements comme révolus, la bande visuelle ne peut nous les montrer qu'en train de se faire. » (André Gaudreault et François Jost : Cinéma et récit II. Le Récit cinématographique, Paris, Nathan, coll. Nathan Université, 1990, p. 103).

[41] . L'année dernière à Marienbad, op. cit., p. 18.

[42]. Marguerite Duras : Le Ravissement de Lol V. Stein, Paris, Gallimard, 1964, repris dans la collection « Folio », 1976, p. 12.

[43]. Marguerite Duras : Le Vice-consul, Paris, Gallimard, 1966, repris dans la collection « L'imaginaire », 1984. Cette réplique n'apparaît qu'à partir du texte d'India Song (Paris, Gallimard, 1973, p. 76-77) ; je cite la version cinématographique : « Je suis venu aux Indes à cause d'India Song [...] Cet air me donne envie d'aimer... Je n'ai jamais aimé... Je n'avais encore jamais aimé... » (L'Avant-Scène Cinéma n° 225, avril 1979, p. 30).

[44]. Le Vice-consul, op. cit., p. 94-95. Dans India Song, le rapport s'explique : « J'ai tiré sur moi à Lahore sans en mourir. Les autres me séparent de Lahore. Je ne m'en sépare pas. Lahore, c'est moi. » (L'Avant-Scène Cinéma n° 225, p. 46).

[45]. Chacun des deux romans dénature les mobiles des personnages. Alors qu'on attribue l'hébétude ou le « ravissement » de Lol au traumatisme de la dépossession amoureuse, on apprend qu'« on s'est trompé sur les raisons » (p. 78) et qu'elle n'a plus aimé son fiancé à partir du moment où Anne-Marie Stretter est entrée dans la salle de bal (p. 137). Quant aux mobiles du vice-consul (concernant Lahore), ils restent implicites – lui-même expliquera : « Je n'ai rien à dire sur les raisons... », (op. cit., p. 137).

[46]. La dépossession de Lol et le retrait du vice-consul marquent l'influence du dramaturge – que Marguerite Duras évoquait avec ravissement (voir par exemple La Couleur des mots, Entretiens avec Dominique Noguez, Paris, Ministère des Affaires Étrangères, 1984, repris aux éditions Benoît Jacob, Paris, 2001, p. 172).

[47]. Le Ravissement de Lol V. Stein, op. cit., p. 106.

[48]. « - Il est la catastrophe ?/ - Oui. C'est une image classique sans doute mais sûre. Il n'est pas nécessaire de chercher davantage. » (Le Vice-consul, op. cit., p. 129)

On pourrait faire la même analyse pour *Le Ravissement de Lol V. Stein* (à l'exception de la composante politique). La dimension métatextuelle du récit (récit de la constitution d'un récit) y aide beaucoup : la suppression de la souffrance du personnage de Lol provoque le bouleversement de la structure romanesque.

[49]. « Morte là-bas, aux Iles... trouvée morte, une nuit... » (*L'Avant-Scène Cinéma* n° 225, op. cit., p. 17).

[50]. Ibid., p. 15.

[51]. D'une certaine manière l'histoire commence par la fin, mais le gommage des ponctuations temporelles réglées ne favorise pas le rétablissement d'une chronologie qui se brouille au contraire en une sorte de coalescence des temporalités (les littéraires ont évidemment relevé des points de repère grammaticaux dans le texte, mais il faut regarder le film, où ils restent inopérants, raturés par l'image).

[52]. C'était déjà le cas dans *La Femme du Gange* (1973).

[53]. Sur ce point voir *La couleur des mots*, op. cit., p. 110.

[54]. « India Song (découpage) », par Marguerite Duras, in Marguerite Duras (par Marguerite Duras, Jacques Lacan, Maurice Blanchot, Dionys Mascolo, Xavière Gautier, Pierre Fédida..., Paris, Éditions Albatros, 1975, p. 28).

[55]. « C'est alors que Nuit et brouillard devient non seulement un exemple sur lequel méditer, mais un appel, un 'dispositif' d'alerte contre toutes les nuits et tous les brouillards qui tombent sur une terre qui naquit pourtant dans le soleil et pour la paix. » (« Nuit et brouillard, comme un dispositif d'alerte », in *Les Lettres françaises*, n° 606, février 1956).

[56]. Sur cette question et sur ces deux films, je me permets de renvoyer à un de mes articles : « Une mémoire appropriée : à propos du « partage de l'histoire générale » dans le cinéma de Marguerite Duras », in *Storia et memoria nella rilettura e riscrittura letteraria* (Histoire, mémoire et relectures et réécritures littéraires, sous la direction de Jean Bessière et Franca Sinopoli, Roma, Bulzoni Editore, Quaderni di storia della critica e delle poétique n° 25, 2005, p. 15-34).

[57]. Dans un entretien consacré aux Aurélia Steiner, Marguerite Duras s'interroge sur cette appropriation et la formule comme telle (op. cit., p. 183).

[58]. Cette évocation est construite à partir d'un événement raconté par Elie Wiesel dans *La Nuit* (Paris, Les éditions de Minuit, 1958).

[59]. Cette liquidation n'est évidemment pas une suppression : « De partout elle appelle, de partout elle se souvient. Elle est à Melbourne, Paris, Vancouver. De partout où il y a des Juifs dispersés, réfugiés, elle se souvient. Elle ne peut être que dans des lieux de cette sorte-là, où il ne se passe rien que la mémoire. Il ne se passe rien à Melbourne, à Vancouver. » (Marguerite Duras : « Aurélia Aurélia quatre », in *Les Yeux verts*, *Cahiers du Cinéma* n° 312-313, juin 1980, p. 76).

[60]. « Aurelia Steiner », in *Le Navire Night*, Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner (Paris, Mercure de France, 1979, p. 132).

[[61](#)]. Ibid., p. 120.

Chapitre 6

De l'évolution des espèces : l'adaptation cinématographique du texte littéraire

L'adaptation cinématographique des textes littéraires est évidemment propice à la réflexion sur les rapports entre littérature et cinéma – mais propice également aux malentendus. Apparue très tôt, cette pratique a régulièrement contribué à l'histoire du cinéma par ses productions comme par les débats qu'elle a pu alimenter^[1]. On sait en particulier que l'adaptation a servi de combustible aux querelles concernant la spécificité du médium cinématographique comme la notion d'auteur au milieu du siècle dernier (voir chapitre 3). Mais, tandis que se prolongent et se diversifient naturellement les pratiques de cette nature au début du XXI^e siècle, Jean-Louis Jeannelle faisait récemment observer (à propos d'un ouvrage de Kamilla Elliott) le ralentissement des études françaises sur la question, en regard du domaine anglo-saxon :

« c'est que la réflexion sur l'adaptation y occupe, aujourd'hui encore, une place beaucoup plus centrale qu'en France, où cette question a quasiment disparu des préoccupations aussi bien des spécialistes du cinéma que de leurs collègues littéraires, si ce n'est sous forme d'études ponctuelles consacrées à tel ou tel cas de transposition à

l'écran »[2].

Le diagnostic est sévère et très utile, car il présente très simplement les termes de cette disparité. En France, l'étude de l'adaptation se réduit en effet à des études de cas dont le caractère « ponctuel » indique l'indifférence où l'on tient cette question, en expliquant dans le même temps la limitation des efforts théoriques qui lui sont consacrés : maintenue en périphérie de l'étude des textes eux-mêmes, l'adaptation est une question résiduelle – vouée peut-être, en effet, à la disparition. La comparaison mérite d'être prolongée : dans le domaine anglo-saxon, la question de l'adaptation n'est pas réduite à l'étude paradoxalement orientée du processus de transposition d'un texte originaire vers un film dont on espère qu'il ressemblera le plus possible à son origine ; au contraire, des théoriciens comme Kamilla Elliott, Linda Hutcheon ou Brian Mac Farlane sont capables de soustraire l'adaptation à cette relation bipolaire et stérile pour ré-inscrire textes et films dans des ensembles plus importants ou redispuestos, au sein desquels il ne s'agit plus de dresser des listes comparatives d'ingrédients, mais plutôt d'étudier des relations.

Cette disparité des approches critiques peut s'expliquer simplement de deux façons. Tout d'abord, on sait qu'en France le découpage des territoires disciplinaires (entre littérature et cinéma spécialement) est suffisamment bien surveillé pour interdire de fait que les relations entre disciplines soient étudiées en tant que telles (c'est-à-dire en tant que rapports, échanges, transformations, transactions) : on privilégie toujours un pôle, un objet, une institution. D'autre part, la littérature continue de se prévaloir d'une hégémonie culturelle aujourd'hui dévitalisée, parce qu'elle ne résiste plus que par la perpétuation de protocoles de

reconnaissance rabâchés par des « élites » : à considérer les choses de près, on s'aperçoit que l'étude de la littérature concentre toute l'intelligence des chercheurs (et par contrecoup des enseignants, des étudiants, et des élèves) sur la mise au point, puis l'entretien et l'exploitation de ses propres outils. Cette inversion du rapport entre la fin et les moyens a conduit les études littéraires à dérober les textes à l'interprétation : séquestrés par des experts qui ont choisi de se blottir derrière leurs résultats micro-disciplinaires plutôt que d'exposer les textes à rencontrer leur dehors (autrement dit ce qui pourrait, peut-être, leur donner sens dans une communauté). Le refus des relations avec les autres disciplines, ou leur régionalisation est une condition nécessaire de cette confiscation de la littérature par une communauté scientifique – dont Tzvetan Todorov examinait les conséquences avec effroi tout récemment[\[3\]](#).

C'est dans une perspective inverse que nous souhaiterions aborder la question de l'adaptation, en suivant par exemple le mouvement de la notion dans l'histoire (dont la plasticité est bien supérieure à celle des frontières disciplinaires). Tout d'abord, comme l'indique le suffixe, le mot peut aussi bien désigner un objet qu'un processus – de sorte qu'étudier une adaptation cinématographique peut nous conduire aussi bien à examiner séparément un film, ou le mouvement qui porte d'un livre vers un film. D'autre part, il peut être utile de prendre en considération la diversité des champs d'application sémantique de ce mot. Si le terme, entré dans la langue par le latin médiéval, se diffuse au XVI^e siècle, il subit différentes spécialisations à la fin du XIX^e siècle : dans le domaine esthétique pour désigner la remédiation de romans pour la scène, dans le domaine psychologique (pour isoler le sujet « inadapté »), et dans le domaine biologique pour

renvoyer à la « modification (d'un organisme vivant) selon le milieu, la situation ». Ces trois acceptions sont impliquées dans le film de Spike Jonze intitulé *Adaptation* (2002), dans lequel un scénariste mal adapté à son environnement social travaille à l'adaptation pour le cinéma d'un texte en partie consacré aux orchidées. Le principe unificateur de l'histoire, dont les branches lui semblent d'abord très écartées les unes des autres (comme appartenant à différents organismes) est fourni au scénariste par le sens biologique du mot, à travers l'évocation de Darwin – et la formulation de sa théorie de l'évolution[4].



Adaptation (Spike Jonze, 2002)

Dans le récit, cette révélation modifie la perception du monde par le scénariste : à partir du moment où la séparation des êtres, des histoires, et des espèces (qui inhibait fortement le héros) est réinterprétée dans le cadre d'un processus d'évolutions concurrentes et simultanées,

les interdictions se lèvent, et l'action trouve un régime[5]. Nous prendrons prétexte ici de l'histoire du mot dans notre langue pour desserrer l'étau originaire de la réflexion sur l'adaptation et déplacer l'attention vers des processus auxquels aucune autorité ne saurait assigner une fin, ni une origine.

1. POUR COMMENCER LA LECTURE : RENVERSER LES AUTORITÉS TEXTUELLES

Comme je ne m'attarderai pas ici sur les querelles bien connues jalonnant l'histoire de l'adaptation cinématographique[6], je souhaiterais m'arrêter pour commencer sur un phénomène utilisé parfois pour neutraliser le débat : la disparité de la production, ou la séparation des espèces. Dans un premier temps, il peut être utile de distinguer dans la production cinématographique des familles d'adaptation – que l'on peut définir et partager en fonction de certaines données structurelles. Ainsi, il est facile de constater que les grands textes de la littérature construits sur des oppositions simples ont retenu l'attention des adaptateurs (pour le cinéma, mais aussi d'autres médiums) beaucoup plus souvent que les textes peu narratifs ou dys-narratifs : il suffit de penser aux adaptations d'Alexandre Dumas (Les Trois Mousquetaires, Le Comte de Monte-Cristo), Victor Hugo (Les Misérables, Notre Dame de Paris), ou Chrétien de Troyes pour pressentir qu'un ensemble pourrait se constituer de cette manière – mais il ne s'organiserait probablement pas autour d'un texte ou de plusieurs textes : inscrite dans une évolution, la diversification des supports (cinéma, télévision, film [d'animation, théâtre, bande dessinée, jeux vidéo](#))[7] défait l'illusion d'une priorité ou d'une primauté du texte mais nous permet d'identifier quelque chose comme une configuration thématique.

Dans une perspective moins spectaculaire, une autre famille pourrait se constituer à partir d'une production en quelque sorte saisonnière : les adaptations de romans strictement contemporains (Alberto Moravia, Françoise Sagan, Pascal Quignard, Alexandre Jardin, Christian Oster, Jean-Paul

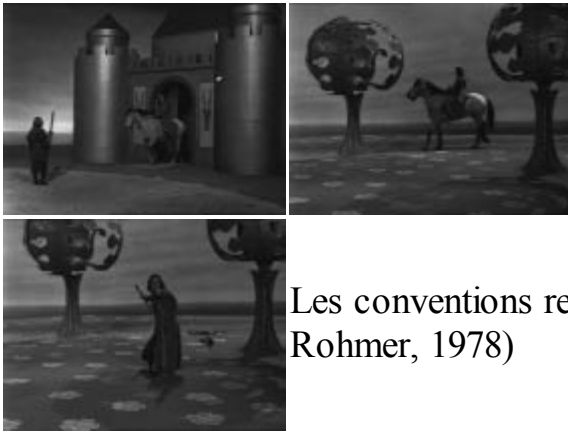
Dubois...) sont propres à retenir l'attention du grand public sans s'aliéner tout à fait les élites culturelles et sociales. Ces romans, parce qu'ils ont su capter quelque chose de « l'air du temps », sont également susceptibles de fixer les capitaux nécessaires à une production cinématographique. On se souvient de la remarque de Jean-Luc Godard sur *Le Mépris* d'Alberto Moravia :

« Le roman de Moravia est un vulgaire et joli roman de gare, plein de sentiments classiques et désuets, en dépit de la modernité des situations. Mais c'est avec ce genre de roman que l'on tourne souvent de beaux films. »[\[8\]](#)

Au regard de la famille précédente, on pourrait suggérer que le travail d'adaptation change d'échelle : si la structure narrative compte encore beaucoup dans la sélection du roman, c'est parce que cette fois le texte construit des situations proches du quotidien ordinaire – de sorte qu'il puisse être intéressant d'en tester une réalisation cinématographique. Ainsi Jean-Luc Godard n'a-t-il pas fait une adaptation littérale du *Mépris* ou de *L'Odyssée* (à quoi s'emploie le scénariste dans le roman de Moravia comme dans son film), mais une « odyssée morale » – visant à construire cinématographiquement la durée propre des relations et des sentiments « dans leur évolution créatrice. »[\[9\]](#)

Une troisième famille (la plus cosmopolite) pourrait rassembler les adaptations soucieuses de maintenir une relation très forte à l'écriture textuelle. Dans cet ensemble, la disparité des options comme des résultats est très remarquable. S'y inscrivent de plein droit les adaptations classiques si fortement critiquées par François Truffaut : c'est le respect du texte littéraire dans sa matérialité qui provoque

son rétablissement dans certaines adaptations, et nous impose par contrecoup ces séances de récitation parfois très toxiques pour la mise en scène cinématographique, et pour ce que Jean-Luc Godard appelle « l'évolution créatrice ». Les adaptations de Madame de La Fayette et Stendhal (voir chapitre 2, p. 46 et suivantes) en fournissent de bons exemples. Plus généralement dans cette catégorie, le partage des tâches peut également s'avérer très nuisible. En effet, contrairement à ce que pourrait laisser penser une lecture rapide des critiques de François Truffaut, Jean Aurenche, Pierre Bost ou Jean Delannoy ne sont pas de mauvais scénaristes et dialoguistes et, considérées isolément, les solutions adoptées par Claude Autant-Lara, Christian-Jaque ou Bernard Borderie ne sont pas mauvaises non plus en tant que telles : mais la sectorisation du travail empêche la mise en scène de prendre une identité[\[10\]](#). Pour prendre simplement la mesure de ce déficit, il suffirait de comparer aux superproductions françaises et américaines le dispositif choisi par Éric Rohmer dans son adaptation du Conte du Graal de Chrétien de Troyes : alors que la priorité du texte est maintenue d'une manière intégriste (au point, par exemple, que Perceval parle de lui à la troisième personne), la reconstitution, la mise en scène et la direction d'acteurs s'écartent ouvertement des conventions du réalisme contemporain – au point de rendre le film difficile d'accès pour le « grand public » ; les différentes anomalies et infractions (aux codes de la représentation dominante) se conjuguent alors pour façonner un style singulier, mais aussi très cohérent en ce sens qu'aux conventions rétablies de la représentation médiévale s'associe la diction très rythmique d'un texte assonancé[\[11\]](#).



Les conventions revues ou restaurées : Perceval le Gallois (Éric Rohmer, 1978)

Pour achever dans la même famille le parcours qui nous conduirait d'un rapport au texte rétrograde (tourné vers son origine ou son passé) vers un rapport au texte prospectif (tourné vers son avenir), on pourrait se pencher sur le travail effectué par un lettré de première importance : dans l'œuvre de Jean-Luc Godard, le texte initial n'est pas traité comme une origine qu'il s'agirait de retrouver ou d'illustrer, mais comme l'origine d'un travail combinant des images et des sons. On pourrait multiplier les exemples dans ses films des années quatre-vingt-dix, mais à cet égard l'opération effectuée sur « Le voyage » de Baudelaire dans les Histoire(s) du cinéma est tout à fait remarquable : au lieu de faire l'objet d'une récitation scolaire, la lecture du poème par Julie Delpy est dé-rythmée (tant par la diction de la comédienne que par le traitement du flux des images), un peu comme s'il fallait casser l'alexandrin pour libérer la poésie baudelairienne et déployer ses possibilités synesthésiques à travers le montage de sons et d'images hétéroclites.





Lecture du « Voyage » de Baudelaire, Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard, 1998

Évidemment, la cartographie que l'on vient d'esquisser n'a pas de prétention systématique : elle a pour seul objectif de rendre visible la diversité des tendances dans l'histoire du cinéma. On peut juger aussi que, même si L'hypothèse du tableau volé ou Le Domaine perdu de Raoul Ruiz semble appartenir à une espèce cinématographique très différente du Rouge et le Noir ou Le Comte de Monte-Cristo de Claude Autant-Lara, les catégories que j'ai découpées sont toutes indéfiniment recombinaisons (reproductibles entre elles) parce que l'autorité du texte, quelle qu'en soit la facture, ne résiste pas au protocole d'adaptation. On a pourtant régulièrement identifié dans l'histoire de la littérature des textes exerçant un pouvoir d'interdiction très valorisé d'un point de vue culturel : ce sont en général les « grands » textes que l'on essaie de faire passer pour inadaptables – il s'agirait d'une preuve supplémentaire de leur grandeur...

L'autorité institutionnelle exercée sur le texte reprend alors les commandes par une autre voie. En effet, pour établir qu'une œuvre littéraire est inadaptable, ou encore qu'une

adaptation est ratée, il faut s'être mis en position de propriétaire (d'une définition fiable de l'œuvre et de ses significations). Autrement dit, pour décréter l'œuvre de Kafka inadaptable (ou Marcel Proust, James Joyce...), il faut savoir ce qu'est l'œuvre de Kafka et en quoi consiste le kafkaïen. À chaque fois que le cinéma se saisit d'une œuvre littéraire de quelque importance se reformule la question de la légitimité de l'entreprise – suivant un mécanisme assez retors, en ce que le procès en dissemblance que l'on instruit régulièrement contre les adaptations cinématographiques implique une certaine conception de la propriété du texte et de l'intégrité de l'œuvre : pour prendre un exemple concret, se demander si *Le Procès* d'Orson Welles ressemble au *Procès* de Kafka présuppose d'abord que (évite de se demander si) l'on sait identifier *Le Procès* de Kafka et présuppose ensuite que *Le Procès* appartient bien à Kafka et qu'à ce titre il serait inaliénable. À la sortie du film d'Orson Welles en 1963, François Weyergans signalait déjà le caractère protectionniste ou conservateur de cette posture critique :

« Des « spécialistes » de Kafka se sont nommés, et n'ont pas retrouvé « leur » auteur dans le film de Welles, comme s'ils étaient les détenteurs d'une compréhension de Kafka officielle et sans doute brevetée »[\[12\]](#).

Pour pouvoir espérer d'une adaptation cinématographique des effets de ressemblance avec le texte initial, il faut sans doute avoir identifié un certain nombre de qualités qui seraient simultanément propres au texte et transportables. Pour continuer sur ce cas, la réponse de Milan Kundera à cette question – « mais qu'est-ce donc que le kafkaïen ? » - est intéressante car il ne s'agit pas pour l'essayiste de définir un objet – la pièce de musée dont les spécialistes essaient de

conserver l'identité, et de présenter une description officielle – mais plutôt un procès en attente d'actualisation : « une possibilité élémentaire de l'homme et de son monde, possibilité historiquement non déterminée, qui accompagne l'homme quasi-éternellement »[\[13\]](#).

Pour le cas où l'autorité des spécialistes n'aurait pas suffi à repousser l'assaillant, une autre tactique consiste à utiliser les propos de l'auteur (voire de ses personnages !) contre la possibilité d'une adaptation cinématographique de ses romans : même Flaubert, qui n'allait pas souvent au cinéma, a été recruté à cette fin. De fait, on peut trouver dans l'œuvre de Marcel Proust[\[14\]](#), dans celle de Franz Kafka[\[15\]](#), comme dans la correspondance de Gustave Flaubert[\[16\]](#) d'ailleurs, des propositions dont il est facile de déplacer le point d'application vers l'adaptation cinématographique : mais c'est d'autant plus commode qu'ils n'en ont jamais parlé directement... et quand bien même ils l'auraient fait, arguer de leurs préventions pour interdire une adaptation, c'est nous rattacher toujours à la même conception d'une propriété dont le cercle est décidément difficile à briser.

Or la différence des langages (et des régimes représentationnels) entre littérature et cinéma défait sans coup férir cette illusoire propriété. Il est sans doute inutile de revenir aujourd'hui sur la mise au jour de cette distinction ; rappelons simplement que les travaux de Christian Metz dans les années soixante et soixante-dix ont clarifié les choses en corrigeant certaines illusions d'optique et certaines confusions génétiques : la littérature se construit sur une langue faite de signes conventionnels ou arbitraires (au fonctionnement digital), tandis que le cinéma mobilise « une sorte de langage » (au fonctionnement partiellement analogique) sans fabriquer

de signes rattachés à un système fixe[17]. D'un point de vue général, la conséquence principale de cette distinction est l'impossibilité de traiter l'adaptation cinématographique comme un processus de traduction (d'une langue vers une autre) – et il faut sans doute aussi se méfier des extensions spatiales de la métaphore (transport, transposition, etc.).

Une conséquence particulière de cette disparité des langages est intéressante à isoler dans la perspective de l'adaptation : la destitution mécanique du narrateur littéraire à la faveur du passage au cinéma. On se souvient que les questions narratologiques ont naguère beaucoup animé les discussions (si l'on pense aux travaux de Christian Metz, André Gaudreault, François Jost, Alain Boillat), à partir du pressentiment que quelque chose de décisif se jouait dans la re-médiation du récit littéraire au cinéma. André Gaudreault a bien fait apparaître la stratification de l'acte énonciatif[18], dont Christian Metz soulignait le caractère impersonnel – l'impossibilité de le rattacher à un personnage ou une personne, quand bien même le récit est escorté par une voix off[19]. Ce qui me semble intéressant du point de vue de l'adaptation, c'est que le changement de médium modifie la nature de l'acte narratif en multipliant les strates énonciatives (du simple fait du caractère composite du langage cinématographique). Formulé intuitivement, cela revient à dire que « tout l'espace filmé est écrit »[20] ; formulé de manière plus rigoureuse, cela revient à dire que l'on passe d'un système discontinu à un système continu ou dense dans lequel tout peut faire signe[21]. Autrement dit, et il faudrait tirer les conséquences de cette observation, dans une adaptation cinématographique, rien ne doit être considéré séparément, comme la logique textuelle unilinéaire nous y inciterait, et se contenter d'observer ce qu'il reste du texte,

des dialogues, des personnages et de l'intrigue pour évaluer la qualité d'une adaptation relève d'un contresens total sur le régime du médium d'arrivée.

Pour envisager des cas concrets, la destitution du narrateur peut se mesurer simplement en considérant l'adaptation de textes au système énonciatif très apparent – récits en première personne ou roman par lettres. Par exemple, dans *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, l'autorité de l'énonciateur (considérée au niveau de l'épistolier ou de l'épistolière) est souveraine sur le récit qu'il ou elle fait (dans le temps du récit lui-même) et contestée ou remise en jeu par le montage des lettres. Dans l'adaptation de Stephen Frears, l'autorité du narrateur sur son récit est tout simplement défaite par la mise en concurrence du texte et des images, qui subvertissent le sens du texte tout en obéissant à ses injonctions ou en l'incorporant (sous forme de dialogue ou de voix over) : c'est ainsi que, au moment de son premier triomphe sur Madame de Tourvel[\[22\]](#), le cynisme de l'épistolier (censé épargner sa victime par stratégie) est troublé par un regard hors champ :



Subvertir le texte par l'image : le vicomte de Valmont et la Présidente de Tourvel,
Les Liaisons dangereuses (Stephen Frears,

1988)

D'une manière tout aussi spectaculaire, le cinéaste joue de la stratification des canaux de l'énonciation pour mettre le récit épistolaire en concurrence avec sa réalisation visuelle – au moment où Valmont raconte à Madame de Merteuil sa progression auprès de Madame de Tourvel, la combinaison de la voix over et du montage permet dans le même temps d'entendre le récit de Valmont, d'en tester une réalisation visuelle, et d'assister aux réactions physiques de sa lectrice, puisque la stratification énonciative autorise le télescopage des temporalités...



« Tous les jours ou presque nous allons en promenade, sur ce chemin qui ne tourne jamais... »



Stratification énonciative et télescopage des temporalités : Les Liaisons dangereuses (Stephen Frears, 1988)

Cet exemple donne un aperçu de l'infinité des combinaisons, et met en lumière très simplement le caractère hybride de l'instance narrative au cinéma – que l'on ne peut jamais vraiment isoler pour l'assigner à un ensemble de fonctions, et la rattacher à une silhouette particulière. Son évanescence fait de cette instance une sorte de narrateur fantôme ou de narrateur incorporé pour trois raisons : difficile à localiser (puisque son activité se décompose en

interventions de natures différentes), impossible à identifier (ce n'est jamais personne qui raconte l'histoire au cinéma)[\[23\]](#), ce narrateur s'incorpore pourtant régulièrement (dans un ou plusieurs personnages, une ou plusieurs voix, telle ou telle décision de mise en scène ou de focalisation) pour assurer la conduite du récit (dont on comprend bien qu'elle ne peut pas être linéaire). Elle ne sera pas nommée, mais ce sont pourtant les pouvoirs exercés par cette figure qui décident le préfacer des Six contes moraux à publier les nouvelles écrites avant le tournage de ses films :

« C'est seulement sur l'écran que la forme de ces récits accède à sa plénitude, ne serait-ce que parce qu'elle s'enrichit d'un point de vue nouveau, qui est celui de la caméra et ne coïncide plus avec celui du narrateur »[\[24\]](#).

Ce que désigne en l'occurrence Éric Rohmer, c'est une altération (en quelque sorte mécanique) de la médiation apportée à l'histoire – justifiant à elle seule une réalisation, dont l'intérêt n'est pas « de filmer des événements bruts, mais le récit que quelqu'un faisait d'eux »[\[25\]](#). Pour mesurer simplement la puissance d'altération de cette instance, on peut regarder comment elle s'impose dans l'adaptation au cinéma de pièces de théâtre. Dans cette perspective, il peut être commode d'opposer les réalisations figées de la télévision scolaire[\[26\]](#) au travail de mise en scène de certaines réalisations. Dans les films de Benoît Jacquot par exemple (*Elvire Jouvett* 40, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, *Par cœur*)[\[27\]](#), le spectateur est mis en position d'éprouver comment la mise en scène cinématographique incorpore une instance narrative qui invente alors, libre de toute indication textuelle, une lecture du texte qui est mise en espace et mise en durée : beaucoup plus que dans les dialogues (et leur

contenu), beaucoup plus que dans les déplacements des personnages ou la diction du texte, c'est à travers un ensemble de réglages (découpage, cadrage, mouvements de caméra) que se performant l'insolence et la vitalité cinématographiques d'une pièce de Marivaux ou de Musset.

On peut donc isoler des familles cinématographiques, une cartographie des tendances, des influences et des difficultés de l'adaptation littéraire qui peuvent être utiles pour comprendre certains processus, mais on a pu constater qu'aborder l'adaptation cinématographique en posant les questions traditionnelles (concernant la fidélité, l'adaptabilité, l'illustration) nous maintient captif de certaines grilles idéologiques et culturelles en nous reconduisant inmanquablement à des réponses de même nature (même si elles peuvent être nuancées), inhibées par l'illusion d'une propriété du texte (rassurante idéologiquement, mais inutile pour penser). En revanche, on a pu apercevoir aussi que tirer les conséquences de l'hétérogénéité des médiums (littérature et cinéma en l'occurrence) sans essayer de reconstruire une hiérarchie entre les arts permet de mieux comprendre les transactions qui les rassemblent : ainsi, isoler la notion de narrateur incorporé permet d'identifier la singularité de ce qui se joue au passage d'un texte à un film. C'est ce que je souhaiterais faire à présent à propos d'un chef-d'œuvre de la littérature française régulièrement adapté au cinéma : Madame Bovary.

2. LES ADAPTATIONS DE MADAME BOVARY : DE LA FIDÉLITÉ...

Au printemps 1991, les médias font de la sortie en salle de

Madame Bovary de Claude Chabrol un événement culturel de première importance. Cet événement est préparé par des reportages sur le tournage en Normandie, puis dramatisé par une avalanche d'articles, de nombreux entretiens avec le metteur en scène ou Isabelle Huppert, et la publication d'un livre[28]. D'une façon générale, dans la presse généraliste comme dans la presse spécialisée, les protocoles du discours sur l'adaptation, pas plus que les modalités d'évaluation de la fidélité, n'ont évolué. Mais les instances de la réflexion se sont diversifiées, dispersant le monopole du discours critique : interventions de l'auteur et des acteurs, reportages sur le tournage interposent entre le livre et le spectateur un ensemble nébuleux de médiations qui ré-écrivent le roman de Flaubert – et cette ré-écriture (qui est aussi une actualisation de l'œuvre) participe de plein droit de l'adaptation. Ce que l'orchestration médiatique de cette sortie en salle fait apparaître, c'est donc une sorte de décalage entre l'évolution de la pratique de l'adaptation (qui entérine le débordement du texte) et le discours critique et théorique traditionnel (crispé sur des valeurs obsolètes).

À cet égard, les déclarations du réalisateur Claude Chabrol sont très instructives – puisqu'elles font valoir la recherche d'une « absolue fidélité » au texte d'origine et la volonté de « faire ce film tel que Flaubert aurait pu le concevoir »[29]. Idéalement, la médiation du cinéaste ne devait pas se sentir à la projection du film :

« La vérité, c'est que je cherchais à éviter les éclairages, les interprétations extérieures sur le texte. Parce que je voulais rester au plus près du texte de Flaubert, ne rien ajouter à ce que contenait vraiment le texte, et surtout ne pas remplacer les significations du roman par des interprétations

particulières, forcément partielles et partiales. Mon parti pris a été de respecter au maximum les données »[\[30\]](#).

À strictement parler, cette proposition pleine de bon sens est tissée de non-sens : le texte n'a pas de « contenu », ne fournit aucune « donnée », tout au plus encode-t-il ou programme-t-il des représentations dont le mode d'activation est très aléatoire. C'est pourtant la fidélité (non pas au texte mais) à son propre programme qui force l'admiration dans le travail de Claude Chabrol. À considérer le film scène par scène et plan par plan, on constate en effet que l'adaptateur a suivi de très près le « storyboard » d'une écriture qu'il qualifie de « visualiste »[\[31\]](#). Pour prendre un exemple au début du récit, la rencontre de Charles Bovary et Emma Rouault respecte, grosso modo, le scénario fourni par le texte de Flaubert – mais se montre beaucoup moins précautionneuse dans la présentation du décor et des différentes étapes de l'action (la scène semble plus courte, si tant est que la comparaison des temporalités ait un sens). Or, du texte au film, Claude Chabrol parvient à rétablir la progressivité de l'apparition d'Emma dans notre champ de vision et dans le regard de Charles – en développant à l'échelle de la séquence une indication ponctuelle du récit :

« Une jeune femme, en robe de mérinos bleu garnie de trois volants, vint sur le seuil de la maison pour recevoir M. Bovary, qu'elle fit entrer dans la cuisine où flambait un grand feu »[\[32\]](#).

Pendant toute la scène d'ouverture, le regard du spectateur, comme le corps de Charles Bovary, sera guidé par une tache de couleur claire – la robe n'est plus bleue mais blanche – franchissant des seuils.



Développer une indication ponctuelle du roman : ouverture de Madame Bovary (Claude Chabrol, 1991)

De la même façon, Claude Chabrol exploite une indication furtive, un détail du texte de Flaubert précédant le premier portrait subjectivé d'Emma dans le roman, pour rendre naturel le premier échange de regard entre les deux personnages :

« mais, tout en cousant, elle se piquait les doigts, qu'elle portait ensuite à sa bouche pour les sucer./Charles fut surpris de la blancheur de ses ongles »[\[33\]](#).

Le cinéaste, tout en suivant non pas seulement la chronologie de l'action mais l'ordre du texte, transforme les relations de contiguïté en relation de cause à effet en extrapolant à partir du texte – le premier regard de Charles sur Emma sera provoqué par le cri poussé par la demoiselle se piquant :



Comment provoquer le premier échange de regards entre Charles et Emma : Madame Bovary, (Claude Chabrol, 1991)

Ce genre d'astuce peut bien paraître anecdotique, mais on pourrait systématiser la scrutation du film pour montrer avec quelle ingéniosité et quelle virtuosité l'adaptateur exploite les indications textuelles dans une perspective (au sens strict : il s'agit en l'occurrence de subjectiver un regard) comparable à celle du roman. Cette re-médiation exige que le narrateur fantôme cinématographie ce que Chabrol appelle les « données » textuelles – autrement dit les re-médie ou les transforme en procédures proprement cinématographiques (au nombre desquelles il faut inscrire d'ailleurs la traditionnelle voix over). La discrétion de son intervention explique le procès en illustration instruit contre le film de Claude Chabrol ; car si l'on attend que la Normandie du XIXe siècle prenne forme et couleur à l'écran, la reconstitution historique en bonne doctrine ne doit pas prendre le pas sur la créativité du cinéaste – directement ou non, cette règle est héritée de la « politique des auteurs ». Or, à lire la presse, Claude Chabrol aurait composé une

« succession [d']images appliquées »[\[34\]](#), « une vitrine de Noël habilement décorée »[\[35\]](#), ou encore « un livre d'images » selon Joël Magny qui pose l'inévitable question : « Mais qu'en est-il alors du travail du cinéaste, je n'ose pas dire de l'auteur ? »[\[36\]](#) À cette question Vincent Amiel répond brutalement : « il n'y a ici aucune perspective, aucun choix »[\[37\]](#). Jacques Siclier se contentera d'y faire allusion[\[38\]](#), mais Claude Chabrol, ancien critique des Cahiers du Cinéma et cinéaste de la Nouvelle Vague se voit donc reprocher implicitement de revenir à l'académisme de cette « tradition de la qualité » (et sa recherche des équivalences) que la Nouvelle Vague souhaitait fracasser.

Regarder le film plan par plan et texte en main nous oblige à constater l'injustice des reproches adressés à Claude Chabrol, en filigrane desquels on peut aussi essayer de comprendre que ce qui est visé serait davantage le raccourcissement du récit[\[39\]](#), qui tend à en réduire la portée à celle d'un fait divers – autrement dit à réduire le texte au scénario d'une anecdote... Réduction très fâcheuse parce qu'elle affaiblit considérablement l'universalité du propos de Flaubert et les pouvoirs de modélisation de son récit : raccourcie et caricaturée, l'histoire exonère le spectateur d'une application personnelle, alors que le temps traversé par l'Emma de Flaubert concernait tout le monde. On peut éprouver cette réduction de plusieurs manières, parmi lesquelles la caricature du personnage de Charles me semble tout à fait exemplaire. Dans le film de Claude Chabrol, l'exagération de la gaucherie de Charles nous conduit à penser qu'Emma est mal mariée – à un nigaud. Or, dans le roman de Gustave Flaubert, de vigoureuses comparaisons y pourvoient, Charles est comme tout le monde :

« La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire, ou de rêverie »[\[40\]](#).

Dans le roman, la bêtise de Charles est donc une bêtise partagée – qui donne toute sa force tragique, et son universalité au bovarysme dont personne n'est exempté. Dans le film de Claude Chabrol, Emma est une femme accidentellement mal mariée, qu'on peut prendre en pitié tout en s'amusant de la sottise de Charles : on mesure là très concrètement comment se désagrège la force de modélisation de l'histoire du roman au film[\[41\]](#). Or c'est justement pour préserver leur pouvoir de modélisation que Gustave Flaubert a pu refuser l'illustration de ses œuvres (Salammbô en l'occurrence, voir chapitre 1, p. 17-18).

À partir de cet exemple d'adaptation, on peut juger qu'il est très difficile d'établir des relations intelligibles entre les intentions du cinéaste, son travail sur le texte, sa mise en scène, et l'accueil critique de son film. On peut faire l'hypothèse que la cacophonie résultant de cette mise en relation procède d'un défaut de calibrage des patrons textuels et des modèles d'interprétation – autrement dit que la relation bipolaire que l'on continue de maintenir entre le texte et le film peut s'avérer limitative ou spéculaire. Or de ce point de vue aussi, l'adaptation de Madame Bovary de Claude Chabrol reste un cas très intéressant : la préparation du film, son tournage, les choix formels effectués, et enfin l'orchestration de sa sortie nous avertissent d'un changement de paradigme que la critique a récusé au moment de sa sortie, et qui s'opère dans le film de Chabrol aussi bien que dans les autres versions.

3. ...AU CHANGEMENT DE PARADIGMES

Pour commencer, il faudrait rattacher le processus d'incorporation du narrateur à celle de destitution de l'auteur qui l'inclut. En effet, cette incorporation par le film de l'instance narrative participe de l'expropriation de l'auteur du récit qu'un certain nombre d'extensions du texte de Flaubert rendent très perceptible. C'est le cas par exemple de *Madame Bovary* de Vincente Minnelli, qui s'ouvre sur la prise de parole de Gustave Flaubert à l'occasion de son procès : son plaidoyer suscite un flash-back, autrement dit une transformation audio-visuelle de son propos qui donne une dimension argumentative à ce qu'on pourrait appeler une ré-écriture cinématographique du roman de Flaubert. Au passage évidemment, le dispositif choisi par le cinéaste, où s'exprime une justification du personnage fictionnel, peut détourner les critiques de la censure américaine, tout en désamorçant le procès pour infidélité que les lecteurs du roman pourraient lui intenter.





Donner une perspective argumentative au récit : ouverture de Madame Bovary (Vincente Minnelli, 1949)

Cette destitution de l'auteur est plus sensible encore dans les ré-écritures ou continuations littéraires du roman qui intègrent la figure de Flaubert – comme personnage de fiction : on peut penser à Mademoiselle Bovary (Raymond Jean[\[42\]](#)), Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary (Philippe Doumenc[\[43\]](#)), ou plus récemment Madman Bovary de Claro[\[44\]](#). Ils sont construits de manières très différentes, mais les deux premiers textes font de Gustave Flaubert à strictement parler un produit dérivé de son œuvre (en ce sens qu'il évolue dans l'espace de ses propres fictions), et chacun d'entre eux exploite la discontinuité du roman (telle que définie plus haut) et les possibilités que Gustave Flaubert n'a pas retenues. Il s'agit dans tous les cas de retramer différemment la fiction d'origine, de combler « les interstices laissés à dessein par le maître d'œuvre »[\[45\]](#).

À la suite des adaptations, la publication d'autres livres apparentés à Madame Bovary matérialise la caducité des frontières traditionnelles du texte initial – qui étaient d'ailleurs déjà contestées, à leur corps défendant, par les tenants d'une paternité (ou d'une autorité) de l'écrivain sur son œuvre : par exemple, prendre appui sur les commentaires de Flaubert concernant Madame Bovary, c'était déjà sectionner les

frontières du livre – et accréditer l'idée que la vie du personnage se développe par extension dans les commentaires qu'elle suscite. La médiatisation de la sortie en salle du film de Claude Chabrol continue cette dispersion, pour laquelle les interventions d'Isabelle Huppert dans la presse écrite et audio-visuelle sont d'une importance capitale[46], parce que l'actrice s'est employée régulièrement à extraire le personnage d'Emma de l'œuvre de Flaubert pour le rebâtir mot à mot, au fil des entretiens – ce que le cinéaste ne pouvait se permettre de faire. La subjectivité affichée de ses commentaires se combine avec la volonté de souligner la modernité et l'universalité du personnage, afin que l'on accepte de mesurer ses choix d'interprétation non plus à l'aune de notre propre lecture du récit de Flaubert et de notre représentation du personnage d'Emma, mais en fonction de la réfection qu'en propose l'actrice elle-même[47]. La question de la ressemblance ou de la fidélité à un modèle s'en trouve reformulée, tandis que la responsabilité du réalisateur se décompose : on se demande moins si Isabelle Huppert ressemble à l'Emma Bovary de Flaubert[48], qu'on ne cherche à vérifier l'adéquation d'un discours sur l'œuvre avec la prestation d'une actrice qui prononce elle-même l'élargissement de son personnage et la dépossession de l'écrivain :

« appartenant à chacun, Emma Bovary n'a pas d'existence propre ou plutôt d'appartenance propre. Elle est à tout le monde et pourrait être tout le monde : blonde, brune, rousse. Cette fois, elle sera rousse ! »[49]

Cet élargissement du personnage sanctionne donc l'expropriation de l'auteur, dont le roman est enfin libéré de l'institution littéraire, c'est-à-dire enfin prêt pour que la lecture

commence[\[50\]](#). C'est ce que souligne le travail de Claro : lire Madame Bovary, ce ne serait pas seulement actualiser un monde, déchiffrer un certain nombre de significations, de connotations, d'effets d'énonciation, d'ironie, de structure, mais aussi éprouver comment une histoire peut se tresser à notre propre vie ; or cette épreuve s'avère très complexe et difficile à saisir comme à raconter, puisqu'elle assemble, pour le narrateur-lecteur perturbé par une rupture sentimentale, un ensemble de citations, paraphrases, analyses, commentaires, développements, etc., dont le roman de Flaubert fournit en quelque sorte le prétexte et la trame (conformément d'ailleurs à sa conception de la lecture[\[51\]](#)).

La lecture-adaptation doit être interprétée comme un processus d'extension du texte initial qui n'a pas d'autre règle que l'infidélité – et tel est l'intérêt de la Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary : à partir d'une simple phrase ajoutée aux propos d'Emma sur son lit de mort, Philippe Doumenc redessine entièrement l'architecture de la fiction et le système relationnel des personnages, comme pour tester un certain nombre des possibilités écartées par Flaubert : il s'agit sans doute de défaire l'autorité initiale du grand auteur, mais en augmentant son œuvre d'une contribution à la fois narrative et critique très précieuse. D'une autre façon, c'est la mise à distance du texte initial qui fait la beauté du travail d'anamorphose réalisé par Alexandre Sokourov (Sauve et protège, 1988) et Manoel de Oliveira (Val Abraham, 1991). Le cinéaste russe a conçu son adaptation non pas « à la Flaubert », mais à partir d'un souvenir d'enfance et son contexte : la lecture, à la radio, d'un fragment du roman par une actrice russe. Le cinéaste portugais, quant à lui, est passé par le truchement d'un roman d'Agustina Bessa Luis pour réaliser son projet d'adaptation de Madame Bovary[\[52\]](#). Ces

procédures de mise à distance ont évidemment pour conséquence de desserrer l'étau du rapport au texte, et d'ouvrir la possibilité de porter l'accent, dans l'histoire ou dans la figure d'Emma Bovary, sur des aspects inattendus, ou au contraire en attente d'actualisation. Le détournement du motif de la fenêtre est assez suggestif de cette remise en perspective : alors que dans le roman de Flaubert, les fenêtres s'ouvrent sur une campagne uniforme et sans relief (c'est le cas aussi dans la plupart des adaptations), elles donnent chez Sokourov sur des paysages profonds et lumineux, surprenants aussi pour le spectateur français^[53], autrement dit intéressants – ce que le lecteur du roman n'a pas forcément prévu : il n'est pas de bonne doctrine critique de considérer que la vie d'Emma Bovary puisse être intéressante, mais c'est une bonne façon de la remettre en jeu... Plus généralement, au lieu d'en rester à un système de représentation réaliste (asservi aux relations de cause à effet), Alexandre Sokourov tend à découper l'action de manière à la détacher de la continuité narrative et modifier ainsi notre perception des événements : par exemple, le cri de douleur d'Emma est montré deux fois : une fois de dos (avec le cri), puis une fois de face (silencieux).



S'écarter d'un système réaliste : Sauve et protège (Alexandre Sokourov, 1989)

La violence de l'acte est dans le même temps augmentée (par la suppression du cri), soustraite à la psychologie (par la reprise de l'image qui en défait le réalisme) et fortement picturalisée, de sorte que l'acte lui-même, partiellement détaché de l'anecdote et des mécanismes du récit, change de statut perceptif et cognitif ; son importance dans la chaîne dramaturgique décroît au bénéfice d'autres valeurs qui tendent à s'autonomiser : la picturalité de la souffrance, en l'occurrence à la limite de la pose. Plus généralement le choix des angles et des éclairages, ou encore les jeux d'anamorphose affectant l'image contribuent à l'autonomisation des scènes sous forme de tableaux. C'est le cas par exemple au moment de la promenade à cheval d'Emma et Rodolphe.



De la scène au tableau : Sauve et protège (Alexandre Sokourov, 1989)

Aux intensités de la vie d'Emma (régulièrement versées au compte dégradant des illusions de l'héroïne dans les autres

adaptations), le cinéaste accorde une existence qui se développe cinématographiquement, sans plus de considération pour la littérature. Le dépaysement de l'œuvre est bien le processus qui a permis cette désincarcération du bovarysme – comme le font entendre les dialogues où Emma parle en français et ses interlocuteurs en russe.

Le film d'Oliveira reprend, pour partie, l'architecture du roman de Flaubert et le nom des personnages ; mais, comme Sokourov, le cinéaste modifie le cadre spatio-temporel, et se soucie fort peu d'élaborer une dramaturgie, de restituer les scènes ou de composer une intrigue. D'autre part, le film s'écarte nettement des conventions de l'adaptation costumée et de la reconstitution historique, sans toutefois rompre formellement avec les codes du cinéma représentatif, et cette ambiguïté ou cette tension a pour résultat de susciter chez le spectateur le désir des images qu'on ne lui montrera pas – Val Abraham est l'histoire de ce désir. La critique a bien identifié les opérations concrètes engagées par cette démarche ; par exemple, Jacques Morice (pour les Cahiers du Cinéma) aura prêté attention à l'évacuation de l'action et aux dispositifs de virtualisation du personnage d'Ema[\[54\]](#) :

« Nulle présence visible donc, dans les actes du moins, de quête effrénée. Oliveira, du reste, ne filme pas des actes, il filme seulement des paysages, des dialogues et des visages. »[\[55\]](#)

Manoel de Oliveira institue dans la fabrication même de l'œuvre la position frontalière du personnage expatrié, qui devient impossible à localiser, à identifier, ou simplement à voir (la première apparition d'Ema adulte est brouillée par la pénombre) : résultat de l'adaptation de deux romans (entre deux siècles et deux langues différentes), produit d'une

hésitation soignée entre deux systèmes de représentation, façonnée par l'interprétation de deux actrices, et par des procédures de métaphorisation qui engendrent des effets de coalescence entre le personnage et le règne animal ou végétal[56], Ema ne sera pas réduite là non plus par quelques paramètres psychologiques ou sociaux inscrits dans une dramaturgie. Dès lors, si l'on veut soutenir que « Oliveira reste fidèle à l'entreprise » de Flaubert, ou que, dans cette « libre adaptation », « l'esprit et le souci de vérité de l'écrivain sont respectés »[57], il faut préciser de quoi on parle. Ce que le cinéaste met en scène, c'est le dérobement des vérités (vérités du texte ou vérités du monde), c'est ce qui, du personnage d'Emma Bovary, n'appartient pas à Flaubert, excède les bornes de l'œuvre et de l'écriture et retenait peut-être l'attention du lecteur à son insu – la voix du narrateur explique à la fin du film qu'il s'agit d'un exercice d'anatomie :

« elle comprit que lui avait manqué la science des articulations, et elle se dit : je n'ai pas étudié le squelette, ni comment bougent les bras et tourne la tête. Ce n'est pas une habitude, mais une combinaison parfaite entre la cause et l'effet. Cette relation entre toutes choses, je n'ai jamais vu comment elle fonctionnait. »

Le cas de Madame Bovary me semblait intéressant à aborder du fait de l'importance accordée à cette œuvre dans notre culture – que l'on peut mesurer à la surveillance exercée par les institutions culturelles sur les tentatives d'appropriation du monument historique. Dans la profusion infinie des versions confidentielles de l'œuvre (l'acte personnel de la lecture – dont rend compte par exemple le livre de Claro), présenter une version cinématographique de

cette histoire est une entreprise excessivement hasardeuse, car les vieux réflexes critiques s'activent promptement : d'une façon ou d'une autre, l'adaptateur doit se montrer fidèle à ce roman de l'infidélité. Il est apparu pourtant que ce type de critères, élaboré à partir d'une relation bipolaire entre le texte et le film, était inadéquat : personne ne s'est avisé de l'intelligence critique et cinématographique présidant à l'adaptation extrêmement fidèle de Claude Chabrol. D'autre part, la virginité du texte de Flaubert, garantie par les Pères de la littérature, est démentie par la prolifération de ses extensions textuelles et cinématographiques – dont l'une des premières conséquences est la relativisation du chef-d'œuvre qui perd son auteur, son exclusivité, sa limitation. Mais ce n'est évidemment pas le seul intérêt de ces adaptations. Dans le cas de *Madame Bovary*, on a pu observer en effet que les plus inventives, cessant de traiter la re-médiation comme un processus de dégénérescence (dont il s'agirait d'atténuer les effets), l'appréhendent au contraire dans l'évolution comme une opération normale de mutation et se mettent en position d'abandonner, sans coup férir, les illusions rétrogrades de la ressemblance et de l'identité. Dans cette perspective, le changement de support peut s'avérer très fécond, puisqu'il permet d'éclairer des éléments laissés dans l'ombre par Flaubert, de développer des fonctions latentes du texte d'origine, en utilisant la disparité des médiums pour l'altérer.

De fait et plus généralement, pour interrompre les litanies texto-centrées sur l'adaptation, il est sans doute nécessaire de désalphabétiser les hiérarchies culturelles, en défaisant la linéarité de la lecture et de la chronologie, au risque de chahuter un peu les nostalgies originaires de la propriété textuelle – et le changement de médium y aide beaucoup : on a d'ailleurs vu que le passage du texte au film entraîne

mécaniquement la destitution de l'auteur et l'incorporation du narrateur d'origine littéraire. Ces opérations contribuent à inscrire les œuvres, qui sont toutes en cours d'adaptation, dans un réseau évolutif de marques et de signes (image, son, texte, musique, etc., découpage, cadrage, montage, etc.) à l'intérieur duquel la circulation peut s'effectuer et les relais s'articuler de toutes les manières – et dans tous les sens comme nous le verrons au chapitre suivant.

[1]. Voir chapitre 3. Sur l'adaptation et son histoire, voir par exemple les synthèses de Jeanne-Marie Clerc (co-auteur : Monique Carcaud-Macaire) : *L'adaptation cinématographique et littéraire* (Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004), Frédéric Sabouraud : *L'Adaptation au cinéma ; Le cinéma a tant besoin d'histoires* (Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « les petits Cahiers », 2006), Michel Serceau : *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires* (Liège, Éditions du Céfal, 1999). Francis Vanoye : *L'Adaptation Littéraire au cinéma* (Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011).

[2]. Jean-Louis Jeannelle : « Rouvrir le débat sur l'adaptation : Kamilla Elliott et les rapports entre le roman et le cinéma. », in *Fabula, la recherche en littérature* (ACTA), <http://www.fabula.org/revue/document5632>.

[3]. Il fait ainsi observer que « les études littéraires ont pour but premier de nous faire connaître les outils dont elles se servent. », avant de poser cette question embarrassante : « Pourquoi étudier la littérature si elle n'est que l'illustration des moyens nécessaires à son analyse ? » (Tsvetan Todorov : *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007, p. 18 et 31).

[4]. « To write about the flower, to dramatize the flower, I have to show the flower's arc, and the flower's arc stretches back to the beginning of life. How did this flower get here ? what was its journey ?// [flash-back sur le travail de Darwin] Therefore, I should infer from analogy, that probably all the organic beings that used to live on this earth have descended from some one primordial form in which life was first breathed//[retour au « présent »] It's a journey of evolution, adaptation. The journey we all take, the journey that unites each in everyone of us ».

[5]. Ce changement de système ne concerne pas seulement le personnage principal : il féconde de nombreuses unités du récit : par exemple, la journaliste très lancée se moque parmi ses amis de la rusticité de l'éleveur d'orchidées – il n'appartient pas à sa sphère sociale. Mais l'action se chargera de faire tomber cette cloison.

[6]. Sur cette question, je me permets de renvoyer à l'article suivant : « Ce que le cinéma fait de la littérature » dans *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>, ainsi qu'à l'ouvrage suivant : *Nouvelle*

vague, nouveaux rivages – permanences du récit au cinéma (co-direction : Jean Cléder et Gilles Mouëllic), Presses Universitaires de Rennes, 2001.

[7]. Par exemple, Notre-Dame de Paris (Victor Hugo, 1831) a été adapté pour le cinéma (notamment Jean Epstein, 1931 ; Jean Delannoy, 1956), le cinéma d'animation (Walt Disney Company, 1996), le théâtre (Robert Hossein, 1978), mais aussi sous forme de comédie musicale (Luc Plamondon et Richard Cocciante, 1998).

[8]. Jean-Luc Godard : Le Mépris, in Cahiers du Cinéma n° 146, août 1963, p. 31.

[9]. Jean-Luc Godard : « Scénario du Mépris », repris dans Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome I [1950-1984], Cahiers du Cinéma, 1998, p. 248. C'est en l'occurrence la dimension temporelle qui fait la singularité de l'œuvre cinématographique : « Il y aura moins de scènes que dans le livre [...] mais elles dureront plus longtemps, c'est-à-dire que ce sont les sentiments dans leur durée, dans leur évolution créatrice – donc dramatique, qui seront mis en valeur. »

[10]. Les réflexions de Jean Aurenche sur cette question sont assez intéressantes. Dans les entretiens accordés à Anne et Alain Riou, il se montre très sensible à la combinaison des codes au cinéma, ainsi qu'à l'élaboration de l'image elle-même ; il souligne ainsi : « un écrivain de cinéma, quand il écrit son histoire, il fait un film. » Le problème, c'est qu'il ne s'agit pas du même film que le réalisateur (Jean Aurenche : La Suite à l'écran, entretiens avec Anne et Alain Riou, Institut Lumière/Actes Sud, 1993, 2002, p. 232).

[11]. Sur ce film, je me permets de renvoyer à mon article : « Perceval le Gallois – de Chrétien de Troyes à Éric Rohmer – la cible et le modèle », in Frontières et passages (Actes du XXVIIe congrès de la SFLGC), textes réunis et présentés par C. Foucrier et D. Mortier, Publications de l'Université de Rouen, 1999, p. 519-525.

[12]. François Weyergans : « Un secret ; The Trial (Le Procès) » Cahiers du Cinéma, n° 141, mars 1963, p. 41. Pour un prolongement de cette discussion, à propos de Kafka, je renvoie à mon texte : « Pour la transmission de pouvoirs empruntés : lecture cinématographique des textes de Franz Kafka », in Sillage de Kafka (sous la direction de Philippe Zard, Éditions Le Manuscrit, coll. « l'Esprit des lettres », 2007, p. 497-510).

[13]. Milan Kundera : L'Art du roman, Paris, Gallimard, NRF, 1986, p. 131 et 133.

[14]. Voir par exemple : Marcel Proust, Le Temps retrouvé p. 461 (À la recherche du temps perdu, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome IV, 1989).

[15]. Par exemple, Franz Kafka refuse que le frontispice de La Métamorphose soit orné d'une illustration : voir sa lettre aux éditions Kurt Wolff du 25.10.1915, Œuvres complètes, III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 743.

[16]. Gustave Flaubert : Lettre à Ernest Duplan du 12 juin 1862, Correspondance III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 221-222.

[17]. Sur cette question, voir par exemple Christian Metz : « Le cinéma : langue ou langage ? » Essais sur la signification au cinéma, I (Paris, Klincksieck, 1968-1983) « l'erreur était tentante : vu sous un certain angle, le cinéma a toutes les apparences de

ce qu'il n'est pas. Il est, à l'évidence, une sorte de langage ; on y a vu une langue » (p. 47).

[18]. André Gaudreault : Du littéraire au filmique. Système du récit (Paris, Méridiens Klincksieck, 1989).

[19]. Christian Metz : L'énonciation impersonnelle ou le site du film (Paris, Klincksieck, 1991).

[20]. Marguerite Duras et Michelle Porte : Les Lieux de Marguerite Duras, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 91.

[21]. Voir par exemple William J. Thomas Mitchell : Iconologie. Image, Texte, Idéologie (Iconology. Image, Text, Ideology, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, traduit de l'anglais (États-Unis) par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2009, p. 117).

[22]. Choderlos de Laclos : Les Liaisons dangereuses, lettre 99 du vicomte de Valmont à Madame de Merteuil (coll. Folio, p. 279 et suivantes).

[23]. L'identité de cette instance se définit dans l'acte de narration, et finit avec elle.

[24]. Éric Rohmer : « Avant-propos », Six contes moraux (Paris, Éditions de l'Herne, 1974, repris aux éditions Ramsay, dans la coll. « Ramsay Poche Cinéma », 1987, p. 12).

[25]. Ibid., p. 10.

[26]. Elles sont décevantes par excès de scrupule : les longs plans fixes sur la scène ou les alternances de champs/contre-champ vont à contresens de l'expérience de n'importe quel spectateur, dont le regard construit un parcours personnel dans l'espace scénique.

[27]. C'est également le cas dans les très impressionnantes réalisations de Stéphane Metge.

[28]. Autour d'Emma (collectif, Hatier, coll. « Brèves-Cinéma », 1991).

[29]. « Un scénario sous influence », Entretien avec Claude Chabrol par Pierre-Marc de Biasi, ibid., p. 23.

[30]. Ibid., p. 38.

[31]. Il rapproche en fait l'écriture de Gustave Flaubert de celle de John Dos Passos (ibid., p. 75)

[32]. Gustave Flaubert : Madame Bovary (Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001, p. 60-61).

[33]. Ibid., p. 62.

[34]. Vincent Amiel : « Madame Bovary », Positif n° 363, mai 1991, p. 45.

[35]. Gérard Lefort : « Madame Bovary c'est mou ; Emma c'est elle », Libération du 4 avril 1991.

[36]. Joël Magny : « Caméra-plume », in Cahiers du cinéma, n°442, avril 1991,

p. 58.

[37]. Vincent Amiel : article cité.

[38]. Jacques Siclier : « Isabelle Bovary », *Le Monde* du 3 avril 1991.

[39]. Pierre-Marc de Biasi lui fait ce reproche à propos des derniers mots du film – qui résument et défigurent en quelque sorte la dernière page du roman.

[40]. *Madame Bovary*, op. cit., p. 92.

[41]. Notons que cet effet n'était pas programmé par Claude Chabrol. Interrogé pendant la préparation du film, Jean-François Balmer évoque au contraire la retenue avec laquelle il aborde le rôle : « C'est au montage, dit-il, que le personnage apparaîtra, peut-être, avec une touche de bêtise, une touche délicate... » (*Autour d'Emma*, op. cit., p. 113). Rappelons-nous aussi que Vincente Minnelli, se méfiant de la caricature, avait donné au personnage de Charles beaucoup plus de présence et d'intelligence de ses limites – il renonce par exemple à l'opération du pied bot (*Madame Bovary*, USA, 1949).

[42]. Raymond Jean : *Mademoiselle Bovary* (Arles, Actes Sud, 1991).

[43]. Philippe Doumenc : *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary*, roman (Actes Sud, domaine français, 2007, p. 47).

[44]. Claro : *Madman Bovary* (Paris, Éditions Verticales, 2008, p. 69 et suivantes).

[45]. *Ibid.*, p. 79.

[46]. Voir par exemple : *Le Figaro* du 3 avril 1991 ; *Le Nouvel Observateur* du 4 avril 1991 ; *Libération* du 4 avril 1991.

[47]. L'adoption du personnage par l'actrice est assez évidente ; dans *Le Figaro* (3 avril 1991), Marie-Noëlle Tranchant lui propose : « Parlons de votre Emma Bovary... » ; Isabelle Huppert reprend ainsi : « J'ai voulu échapper au mythe un peu réducteur du bovarysme : une insatisfaction vague, une rêverie neurasthénique. On y associe une idée de mollesse, contre laquelle j'ai réagi » (Je souligne).

[48]. Tout le monde aura remarqué que Claude Chabrol ne s'est pas senti obligé par les « bandeaux noirs » d'Emma Bovary.

[49]. « Emma, Isabelle » ; Entretien avec Isabelle Huppert par Caroline Eliacheff, in *Autour d'Emma*, op. cit., p. 130. Notons que les reportages sur les lieux de tournage vont dans le même sens.

[50]. L'institution littéraire est envisagée ici d'une façon générale : comme gestionnaire d'un ensemble de règles de production des énoncés sur les œuvres.

[51]. Voir Lettre à Ernest Duplan du 12 juin 1862, citée plus haut.

[52]. Manoel de Oliveira s'en explique ainsi : « J'avais demandé [...] à Agustina Bessa Luis, un grand écrivain portugais, d'écrire une adaptation de *Madame Bovary*, d'abord sous forme de scénario, mais ça ne marchait pas, puis sous forme de roman. Et ensuite j'ai moi-même adapté ce roman. » Le cinéaste souligne ensuite le succès du livre et du film au Portugal. (« Entretien avec Manoel de Oliveira » réalisé par Antoine

de Baecque et Thierry Jousse, Cahiers du Cinéma n° 466, avril 1993, p. 42)

[53]. Les paysages de campagne sont captés en Ouzbékistan.

[54]. Son infirmité, son incomplétude sont inscrites avec soin : l'équilibre alphabétique du prénom d'Emma est abîmé par la perte d'un m, tandis qu'à l'écran, le personnage sera affecté d'une claudication légère mais très visible.

[55]. Jacques Morice : « La grande illusion », Cahiers du Cinéma n° 471, septembre 1993, p. 21. Camille Nevers insistera sur l'effet général de telles procédures : « La vie d'Ema n'est passionnante que parce que celle-ci n'est déjà plus là au moment où je la vois, d'ores et déjà absente, ses grands yeux bleus toujours ailleurs, distants [...] » (« Les fantasmes d'Ema », Cahiers du Cinéma n° 469, juin 1993, p. 12).

[56]. Commentant l'ouverture de son film (des plans généraux du val Abraham), le cinéaste en fait une pré-figuration de l'héroïne : « C'est presque un portrait de femme, très précis, alors qu'on ne voit que du paysage [...] Cela m'intéresse depuis toujours [...] : montrer des vies, des visages, des corps, des sentiments et des musiques grâce aux paysages. » Entretien cité.

[57]. Jacques Morice : article cité p. 20.

Chapitre 7

Hybridations cinématographiques

Inverser l'angle d'observation nous permettra de considérer de quelle manière la littérature s'approprie le cinéma – autrement dit adapte au médium textuel autant de processus, figures et modules dramaturgiques (montage, cadrage, ralentis, déplacement du foyer de perception, etc.) que de problématiques ou d'arguments d'origine cinématographique. Cela revient à s'intéresser, à proprement parler, aux adaptations littéraires – et on s'étonnera au passage de l'usage très curieux voulant que l'expression désigne ordinairement les adaptations... cinématographiques[\[1\]](#). Pour des raisons diverses (évoquées en introduction générale) ce contrechamp ne s'est pas vraiment exercé dans notre culture : il est pourtant évident que le renouvellement de l'écriture (romanesque en particulier, mais pas exclusivement) doit énormément au cinéma depuis ses origines, mais plus nettement à partir des années vingt – et cette dette a fortement augmenté dans la production littéraire contemporaine[\[2\]](#).

On pourrait ajouter que cette appropriation a été en partie masquée ou inhibée en France au milieu du XXe siècle par la simultanéité des expérimentations romanesques et cinématographiques très radicales (d'ailleurs génératrices d'études comparées[\[3\]](#)), qui ont contribué à définir en la marginalisant une zone franche et mal balisée au large des deux territoires : sans forcément chercher à établir l'origine des échanges, on a pu expliquer ainsi que l'importation des

techniques cinématographiques par la littérature aurait accompagné un mouvement général de transformation du rapport à la visualité, envisagé souvent lui-même en termes de soustraction – sous l’influence pour la France en particulier du Nouveau Roman qui aurait simplifié, a-t-on dit, le prisme de la subjectivité dans la représentation[4]. Mais ce raccourci rétrospectif, s’il est excusable compte tenu de la méfiance de l’intelligentsia à l’égard de cette question, est excessivement réducteur : l’histoire et la géographie de ces échanges est trop complexe, et l’intensité du trafic trop importante pour être résumées en quelques mots. Jeanne-Marie Clerc a bien montré comment ils se sont construits dans les années vingt, rétractés à l’avènement du parlant, pour se redéployer après la Seconde Guerre mondiale sous la forme intellectuelle du cinéroman (de type Robbe-Grillet) et plus populaire de la novellisation[5].

Or, il devient intéressant de ré-examiner cette évolution si on prend la peine de rapprocher un certain nombre de publications récentes, s’intéressant d’une façon ou d’une autre au cinéma, mais trop disparates ou dispersées pour avoir bénéficié d’une identification et d’une appellation génériques particulières. En effet, de Vladimir Nabokov à Tanguy Viel, en passant par Valérie Mréjen ou Robert Coover, de très nombreux romans des cinquante dernières années nous placent devant cette évidence que la conversion littéraire de certaines techniques cinématographiques provoque des effets parfaitement identifiables et originaux, que l’on ressent pourtant immédiatement comme proprement littéraires. Il ne s’agirait donc pas simplement d’importer ou transposer des techniques ou des scénarios : la contribution du cinéma consisterait à révéler dans l’acte d’écriture des possibilités que la littérature n’avait pas encore aperçues ou exploitées[6]. La

force additionnelle du geste est frappante dans les cas de déterritorialisation des artistes : par exemple et sans même parler de la liberté que s'accorde l'outsider, l'originalité littéraire de Valérie Mréjen ou Eugène Green est difficile à comprendre indépendamment de leur pratique de cinéaste ou vidéaste – on pourrait dire la même chose évidemment des publications de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville. Plus largement, l'originalité d'un certain nombre d'écrivains autochtones se fonde sur leur capacité de s'inspirer au cinéma pour forger un langage hybride – de sorte que les notions même d'emprunt, de copie, ou de transposition perdent leur sens au profit d'autres gestes : extraction, transformation, combinaison, il en va de la matière cinématographique comme des minerais qu'il faut extraire, purifier et allier pour en faire une matière nouvelle dont les qualités le sont également. Il s'agit désormais par conséquent d'utiliser des opérations cinématographiques pour les incorporer à l'écriture littéraire et la rendre capable d'analyser de nouveaux aperçus de l'expérience que ni le cinéma ni la littérature n'avaient encore, séparément, réussi à isoler.

C'est donc la vitalité actuelle d'une production littéraire fortement influencée par le cinéma qui nous invite à reconsidérer en contrechamp l'histoire des rapports entre les deux moyens d'expression : le déplacement du cinéma vers la littérature n'est pas une suite d'accidents historiques (le montage, les mouvements de caméra, ou l'exploitation commerciale des « grands succès de l'écran »[\[7\]](#)), mais un mouvement d'irrigation certes discret, mais continu. C'est pourquoi nous essaierons dans un premier temps d'examiner de quelle manière les écrivains ont détourné les techniques cinématographiques pour mettre au point une cinématographie de l'écriture, avant d'observer le processus

que l'on considère comme inverse de l'adaptation cinématographique (la novellisation), et se demander enfin quels peuvent être les enjeux, au plan de la représentation du réel, du développement d'une puissance intermédiaire entre littérature et cinéma.

1. DE L'ANTICIPATION À LA CONVERSION LITTÉRAIRE : CINÉMATOGRAPHIES DE L'ÉCRITURE (1)

Du fait de la disproportion des durées, le rapport de projection entre l'histoire de la littérature et l'histoire du cinéma est propice aux lectures rétro-prospectives égarantes. Si on identifie volontiers chez des écrivains contemporains les éléments d'une « écriture cinématographique » ou « filmique », il n'est pas difficile non plus de découvrir des anticipations du cinéma chez les écrivains des siècles passés, qui nous invitent à quelque prudence au moment de réfléchir sur les relations génétiques entre les deux médiums. Par exemple, dans les scènes où Gustave Flaubert cherche à faire partager à son lecteur les impressions d'Emma Bovary sans les désigner directement (estompant du même geste l'autorité traditionnelle du narrateur sur la psychologie des personnages), la composition qu'il adopte évoque nécessairement pour nous un découpage plan par plan de type cinématographique – comme Claude Chabrol l'a fait observer au moment d'adapter le roman, suivant le texte mot à mot, geste par geste[\[8\]](#). Exemple à cet égard, la promenade qui conduit la « compagnie » jusqu'au site d'une filature de lin en construction est aussi la scène la plus ironique du livre, puisqu'il s'agit d'aller visiter quelque chose

qui n'existe pas :

« Homais parlait. Il expliquait à la compagnie l'importance future de cet établissement, supputait la force des planchers, l'épaisseur des murailles, et regrettait beaucoup de n'avoir pas de canne métrique, comme M. Binet en possédait une pour son usage particulier.

Emma, qui lui donnait le bras, s'appuyait un peu sur son épaule, et elle regardait le disque du soleil irradiant au loin, dans la brume, sa pâleur éblouissante ; mais elle tourna la tête : Charles était là. Il avait sa casquette enfoncée sur ses sourcils, et ses deux grosses lèvres tremblotaient, ce qui ajoutait à son visage quelque chose de stupide ; son dos même, son dos tranquille était irritant à voir, et elle y trouvait étalée sur la redingote toute la platitude du personnage »[\[9\]](#).

Dans ce passage, la sélection progressive du personnage féminin (Homais/la compagnie/Emma) prépare l'intériorisation du point de vue, qui se fait très insidieusement : après une première attribution du regard (« et elle regardait... »), ce ne sont pas les jugements d'Emma, mais seulement la construction de la phrase et la composition du paysage qui nous suggèrent les aspirations du personnage. Dans un deuxième temps, le verbe de regard disparaît, mais un panoramique refait (encore implicitement) la subjectivation du point de vue en procédant à une restriction de champ (« mais elle tourna la tête... »). Ces procédures très calculées et très subtiles optimisent la naturalisation de l'acte énonciatif.

Mais ce que nous percevons comme pré-cinématographique dans cette scène n'a évidemment rien à voir avec une miraculeuse anticipation des techniques du septième art : c'est le désir d'objectiver partiellement la représentation qui commande à Flaubert la mise au point de

dispositifs visuels et d'un régime énonciatif que nous interprétons comme pré-cinématographique. Autrement dit, la dimension cinématographique de cette écriture réside moins dans les dispositifs choisis (pourtant vecteurs de ressemblances formelles) que dans la modification d'un réglage du rapport entre subjectivité et objectivité – soit la modernité de Flaubert, qui se décide dans ce que Marcel Proust appelait sa « syntaxe déformante »[\[10\]](#).

On sait l'attention que le narrateur d'À la Recherche du temps perdu, comme le critique et le romancier Marcel Proust, ont pu accorder à la notion de transmission – et à la figure du précurseur en art[\[11\]](#). D'autre part, on a remarqué le goût du narrateur pour les instruments optiques, voire les dispositifs de projection (comme la lanterne magique racontant l'histoire de Geneviève de Brabant[\[12\]](#)), ou encore la mobilité des représentations – qu'il s'agisse des promenades en automobile (qui modifient le rapport entre les choses), ou bien du passage des années (qui a transformé les corps rassemblés dans Le Temps retrouvé). Cependant, les réticences du personnage à l'égard du « défilé cinématographique des choses » qu'il dénonce dans certaines conceptions du roman[\[13\]](#) nous laissent entendre qu'entre littérature et cinéma, analogies et anticipations d'un système vers l'autre sont inopérants.

Nonobstant, au niveau de la phrase elle-même s'actionne un mouvement très sensible à la lecture, qui pourrait nous intéresser[\[14\]](#) : en effet, ce qui transporte ou déroute le lecteur de la Recherche est peut-être moins la légendaire longueur de ses phrases, que la mobilité de leur structure, laquelle se modifie dans le temps et l'espace de leur développement[\[15\]](#), soumettant ainsi la syntaxe à un mouvement et une durée qui

ne sont plus seulement ceux de l'histoire et de sa mise en forme, mais deviennent mouvement et durée propres de la phrase – constituant une cinématographie à laquelle Raoul Ruiz s'est montré très sensible :

« le livre, chaque fois qu'on le relit, change de perspective, parce qu'il n'a pas de perspective centrale. Les phrases sont incroyables, elles sont bien construites, mais n'ont pas de centre. Elles font jouer un effet onirique de déplacement d'intensité, la partie importante étant souvent placée au milieu d'un élément secondaire »[\[16\]](#).

Les métaphores visuelles et spatiales employées par Raoul Ruiz sont instructives, car elles font apparaître comment une sorte d'agrammaticalité mobilise la phrase[\[17\]](#), et nous confirment l'intimité du lien de l'écriture proustienne au cinéma – demeuré informulé pour cette raison sans doute qu'à l'époque où il compose *À la recherche du temps perdu*, le cinéma qu'il fait n'existe pas encore. On pourrait multiplier les exemples, et recomposer ainsi une sorte de généalogie théorique – prestigieuse, fausse, mais utile à l'interprétation des textes, en ce qu'elle permet d'isoler des processus textuels difficiles à identifier et à comprendre sans l'outillage conceptuel apporté par le cinéma.

Pour en venir à des généalogies attestées, l'hypothèse selon laquelle le cinéma serait entré en littérature par la voie du roman américain est tout à fait convaincante – surtout parce que l'évolution du langage cinématographique est synchrone d'une transformation du monde sur un territoire dont la culture littéraire est capable de transformations plus rapides que sur l'ancien continent. Jeanne-Marie Clerc a rendu raison de ce mécanisme complexe (combinant histoire, géographie, et transmédialité), en prolongeant les hypothèses formulées

par Jean-Paul Sartre dans Qu'est-ce que la littérature ? concernant la mise au point d'instruments nouveaux pour décrire le monde[18]. Les écrivains eux-mêmes confirment d'ailleurs régulièrement cette influence ou cet échange. Dans le cadre du numéro spécial consacré à Film et roman : les problèmes du récit, les Cahiers du cinéma ont invité en 1966[19] certains d'entre eux à s'exprimer sur ces « problèmes ». Pour prendre l'exemple d'un auteur décisif dans l'évolution de la littérature américaine, les réponses de John Dos Passos sont sans équivoque – lorsqu'on le questionne sur l'influence du cinéma sur ses « techniques narratives » :

« Les idées de 'montage' – D.W. Griffith – ont certainement influencé mon style narratif dans Manhattan Transfer. Il est possible que la forme des nouvelles de USA ait été ultérieurement influencée par les conversations que j'ai eues avec Eisenstein, le grand théoricien du montage, en 1928 »[20].

D. W. Griffith et Eisenstein : la sélection immédiate de ces deux noms et de l'opération de montage est significative du mode d'action du cinéma sur la littérature : les générations suivantes de romanciers apprendront à convertir les nouvelles possibilités du langage cinématographique pour raconter autrement, modifier en conséquence notre compréhension du monde par la littérature, et à terme donner aux techniques importées un développement spécifique. C'est ainsi que, dans les mêmes années, André Malraux, qui avoue également l'influence du cinéma – et d'Eisenstein – sur sa pratique d'écrivain, signale l'apparition d'une « littérature de montage »[21].

Pour comprendre la portée de ces transformations, on

pourrait se pencher sur l'œuvre d'un écrivain américain aux fortes attaches européennes qui a su incorporer différentes langues, mémoires, cultures et moyens d'expression pour mettre au point une écriture impure et singulière. On sait que, tissé de citations, le personnage de Lolita est génétiquement et ontologiquement inassignable : zigzaguant entre passé (Annabelle) et présent (Dolorès), enfance et adolescence, rêve hollywoodien et réalité prosaïque, autorité de Nabokov et narration de Humbert, la silhouette de Lolita ne se stabilise jamais, pulvérisée en outre par la mosaïque de références qui constituent textuellement la nymphette pour en faire un être de représentation agrégeant par bribes toute la culture européenne malicieusement corrompue par la culture américaine[22]. Autant que les qualités provisoires du personnage mythique, tels sont les paramètres qui déterminent la fascination de Humbert et son incapacité pour la désigner :

« Je ne puis décrire les traits de Lo qu'en termes d'une banalité navrante (reprise du journal) : je pourrais dire que ses cheveux sont châains et ses lèvres aussi rouges qu'un bonbon copieusement léché, la lèvre inférieure charnue à souhait – oh, si seulement j'étais romancière et pouvais la faire poser nue sous une lumière nue ! »[23].

Déplorant par ailleurs ne pouvoir retenir d'elle autre chose « qu'une fraction immobilisée d'elle-même, une photo de plateau »[24], c'est donc assez logiquement que l'auteur et son narrateur font appel à des dispositifs d'inspiration cinématographique pour tenter de rendre visible la mobilité du personnage.

D'une façon plus générale, tout au long de sa confession, on peut remarquer que le narrateur active un imaginaire, voire

une imagerie cinématographique pour construire l'espace romanesque. Par exemple, la description des habitations du Sud est directement articulée sur l'évocation d'une scène d'Autant en emporte le vent[25], comme pour conjuguer à la puissance des images les pouvoirs propres de la littérature. Car il faut souligner l'astuce du travail effectué par Nabokov – il ne s'agit pas de remplacer une description par une autre, mais de greffer sur la description première des images racontées, c'est-à-dire rendues au pouvoir suggestif du langage verbal :

« Demeures d'avant la guerre de Sécession avec balcons ornés de volutes en fer et escaliers sculptés à la main semblables à ceux que les héroïnes de cinéma, leurs épaules baisées par le soleil, descendent quatre à quatre en somptueux Technicolor tout en relevant le bas de leurs jupes à volants entre leurs deux petites mains en un geste étudié, tandis que la négresse dévouée hoche la tête sur le palier à l'étage »[26].

Plus généralement, l'action elle-même est racontée parfois en référence à des scènes typiques (empruntées au film de gangster[27], ou bien au western[28]), ou par analogie avec certaines opérations de la syntaxe cinématographique : par exemple, Nabokov fait appel très subtilement à la fluidité du découpage classique pour dire la facilité du déshabillage d'Humbert (à l'occasion de sa première nuit avec Lolita à l'hôtel des Chasseurs enchantés) :

« J'eus l'impression de me dépouiller de mes vêtements et de me glisser dans mon pyjama avec cette fantastique instantanéité que laisse supposer, dans une scène de cinéma, la suppression de la séance de déshabillage [...] »[29].

Là encore, il s'agit d'une manœuvre très habile du

personnage-narrateur, puisqu'il utilise l'invisibilité d'un processus cinématographique pour rendre visible textuellement la rapidité d'un enchaînement qui l'innocente un peu... Plus loin, Humbert suggère à l'adaptateur éventuel de son récit d'utiliser un fondu enchaîné pour provoquer la coalescence d'une photo de criminel affichée dans un bureau de poste avec son propre visage :

« Si vous voulez faire un film à partir de mon livre, faites en sorte que l'un de ces visages vienne se fondre doucement dans le mien pendant que je regarde »[\[30\]](#).

Ainsi, ne disposant pas à proprement parler de l'appareillage cinématographique, Nabokov procède à la conversion textuelle de ses techniques, qui favorise d'autres découpages et d'autres analyses de l'action, dont le statut se modifie au passage : virtualisée par la verbalisation et à un autre niveau par l'analogie, l'image d'inspiration cinématographique demeure toujours inachevée, infidèle, diaphane. Pour prendre un dernier exemple, Nabokov inscrit la grâce éphémère et fragile de Lolita dans le cadre d'une analogie avec un ralenti de cinéma – qui commande une segmentation plus fine de l'action romanesque, en donnant au narrateur le loisir de disposer ses métaphores et ses comparaisons :

« Elle se dirigea vers la valise ouverte, comme la traquant à distance, se déplaçant en une sorte de ralenti, couvant du regard ce lointain trésor sur le porte-bagages. [...] Elle s'approcha, levant un peu trop ses talons un peu trop hauts et ployant ses jolis genoux de garçonnet, tandis qu'elle traversait l'espace en expansion avec la lenteur de quelqu'un qui marche sous l'eau ou vole en rêve »[\[31\]](#).

L'effet produit par cet agencement de notations

hétérogènes me semble très ambigu – redisant l'immatérialité des images et de leur référent : c'est en passant par le truchement d'un dispositif cinématographique (donc un degré d'artifice supplémentaire) que la « réalité » de l'action littéraire prend une forme visuelle plus nette pour le lecteur... C'est pourquoi le désir d'Humbert pour Lolita, comme le désir d'image du lecteur ne peuvent être assouvis : la nymphette, qui devient mieux visible en s'éloignant, doit prolonger son règne à distance... On assiste bien ici, très concrètement, à la multiplication des pouvoirs de la littérature par le cinéma : impur produit de cette combinaison, Lolita connaît son accomplissement cinématographique dans un roman – à la hauteur duquel aucun film à ce jour n'est parvenu à se hisser.

En deçà des lignes de partage que pourraient tracer successivement naissance, connaissance et reconnaissance du septième art, il est évident que la littérature s'est employée à construire des dispositifs visuels que l'on peut rétrospectivement rattacher au cinéma – parfois de manière étrangement précise, y compris dans des textes et chez des écrivains peu curieux ou respectueux du cinéma. Au-delà de ces lignes de partage, on a pu observer que la réquisition de procédés cinématographiques peut augmenter les pouvoirs de la littérature sans la priver du moindre privilège – et il pourrait être utile de systématiser cette hypothèse qui prend nom ici de cinématographie... Car il est probable qu'une troisième époque des relations entre les deux médiums se soit ouverte depuis quelques années : de toutes autres cinématographies s'expérimentent et prospèrent dans la plus grande discrétion.

2. DE DÉ-FIGURATIONS EN REFABULATIONS

LITTÉRAIRES : CINÉMATOGRAPHIES DE L'ÉCRITURE (2)

Avant d'examiner ces nouvelles expérimentations, il est nécessaire de remonter aux tentatives d'exploitation éditoriale du cinéma par la littérature à travers les procédés de novellisation et les ciné-romans. Les différentes possibilités offertes par le passage du film au roman ont été fort bien étudiées par Alain et Odette Virmaux, Jeanne-Marie Clerc et Jan Baetens qui ont su mettre en relief l'intérêt d'un phénomène très ancien, mais considéré comme marginal et/ou relevant de la paralittérature[\[32\]](#). Je franchirai donc ici les premières étapes de cette histoire, pour m'arrêter immédiatement – à la fin des années cinquante – sur une période charnière et ambiguë de cette évolution en prêtant attention à un segment éditorial qui représente une sorte de voie moyenne, degré zéro ou point de neutralisation entre les protocoles de cinématographie que nous venons d'étudier, et ceux que nous allons aborder à présent.

On sait que, dans l'objectif d'exploiter le succès commercial de certains films, des éditeurs ont créé des collections en ouvrant une catégorie générique assez étrange – la novellisation à vocation populaire[\[33\]](#). Par exemple, la collection « roman choc » chez Pierre Seghers, a publié un certain nombre de romans, rédigés « d'après » les films de Marcel Carné, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard suivant une présentation formelle intéressante – habillés comme des romans, ces livres comportent cependant des images extraites des films visés, affichées sur la couverture et les rabats, ou rassemblées dans des cahiers photographiques. La lecture de ces ouvrages, malgré la référence explicite aux films (par des illustrations), fait surgir régulièrement deux défauts que l'on a

pu reprocher quelques années plus tôt à l'adaptation cinématographique des textes littéraires : le commentaire et la réduction. Si on prend le cas d'À bout de souffle, « roman choc » publié par Claude Francolin^[34], on est forcément surpris par l'effort de l'écrivain pour tempérer l'audace et la nouveauté du film de Jean-Luc Godard, traduit dans un style parfaitement irremarquable et conventionnel (entre roman de gare et collection Harlequin), comme si l'impulsion présumée du désir de transposition, et le succès d'une mise en scène vraiment nouvelle, devaient subir censure et normalisation.



Première de couverture et pages 4 et 5 d'À bout de souffle (Claude Francolin)

Ainsi, alors que Jean-Luc Godard s'est employé à gommer les mobiles et la psychologie de ses personnages, le roman rétablit laborieusement une psychologie traditionnelle et stéréotypée. Dé-montrée et dés-écrite, la vision du monde construite par le film ne ressort plus de l'intrigue, du rythme, ou des rapports entre les personnages, moins encore des interactions entre ces éléments : elle n'existe plus qu'à l'état résiduel de maximes et de slogans prononcés par les personnages^[35]. Quant aux célèbres formules de Michel Poiccard, lorsqu'elles ne sont pas censurées^[36], elles sont lestées de commentaires préventifs :

« Des associations de mots se formaient machinalement dans sa tête. Il se mit à chanter : « Je fonce, Alphonse... Je fonce »[\[37\]](#).

La force et la nouveauté d'un langage cinématographique sont ignorées. Tandis que la vitalité du film est le résultat d'une combinaison d'infractions (aux règles mêmes de la profession), Claude Francolin le traduit dans une prose totalement normalisée – un peu comme s'il s'agissait d'habiller d'une manière plus confortable un scénario ou un découpage technique : entreprise particulièrement piquante pour À bout de souffle, dont la puissance et l'importance historique procèdent du fait qu'il n'avait pas vraiment de... scénario. On peut évidemment trouver des cas plus homogènes (entre Les Tricheurs de Marcel Carné et la novellisation de François d'Eaubonne par exemple[\[38\]](#)), ou plus inventifs (Jacques Tati/Jean-Claude Carrière[\[39\]](#)), mais on assiste en règle générale à une réduction de la force esthétique du récit cinématographique neutralisé par sa traduction verbale. Les novellisations de Mon Oncle et Les Vacances de Monsieur Hulot, parce qu'elles font l'objet d'un travail très soigné, indiquent d'autant mieux les limites de l'exercice. En rétablissant des relations de cause à effet, des mobiles, une psychologie, la syntaxe de Jean-Claude Carrière réduit considérablement l'étrangeté du personnage principal – et les admirables illustrations de Pierre Étaix ne parviennent pas à empêcher cette limitation : la très laborieuse transposition des scènes les plus célèbres (l'escalade de la maison dans Mon Oncle, la partie de tennis dans Les Vacances de Monsieur Hulot) l'exemplifie cruellement.

quelque descendance. Pourtant, ces publications découvrent de nouveaux territoires narratifs – balisés théoriquement dans le cas d'Alain Robbe-Grillet, qui aperçoit très vites les possibilités subversives qui s'offrent à lui : les ciné-romans qu'il publie ont pour vocation d'accélérer et de rendre perceptibles la « rétrogradation du sens » accomplie par ses films[\[40\]](#). Au lieu de traduire ou réduire, ces textes reconduisent l'égarement du spectateur en continuant la destruction du code narratif opérée par le film[\[41\]](#).

Les dernières années du vingtième siècle ont fait émerger des formes romanesques dont l'assignation à un genre ou un sous-genre affaiblirait sans doute la force de détournement, mais qui déterminent pourtant un registre narratif et un régime énonciatif particuliers. Je pense en l'occurrence à tous ces poèmes, romans et récits qui, dans les trente dernières années, se sont entièrement constitués du commentaire d'images cinématographiques. En l'occurrence, il ne s'agit donc plus seulement de citer ou de faire allusion, d'importer et convertir des techniques narratives d'inspiration cinématographique, mais d'alimenter une narration par le commentaire d'un ou plusieurs films. Entre novellisation, ciné-roman, exercice critique et paraphrase s'ouvre alors une véritable catégorie, qui présente d'emblée une meilleure espérance de vie que ciné-romans et novellisations : l'hésitation entre l'image et le texte, et l'incapacité de choisir l'entre-deux ont forcément inhibé l'autonomisation des formes décrites jusqu'ici. Or, en redéployant les images cinématographiques sous une forme littéraire, des écrivains comme Robert Coover, Don DeLillo, Alice Ferney, Tanguy Viel, prennent le parti d'en redévelopper la narration, de les re-sémantiser dans une perspective résolument littéraire (on note d'ailleurs qu'aucun des auteurs cités ne fait appel à des illustrations).

D'une façon générale, le commentaire des images refait verbalement le rythme, la temporalité, les relations entre les personnages, l'assortiment des images, etc., de manière à affiner, détourner, prolonger le sens du récit cinématographique en fonction des intérêts du narrateur. Optimisation de la redite borghésienne par la transmédialité si l'on veut, cette nouvelle forme de cinématographie offre par construction un redécoupage, une ré-appropriation des récits cinématographiques dans une perspective littéraire, dont l'intérêt serait demeuré anecdotique si elle n'offrait simultanément la possibilité de montrer, de l'expérience humaine, des processus qui resteraient invisibles sans la double médiation, dans cet ordre, du cinéma et de l'écriture.

Dans cette catégorie, le spectre des expérimentations s'ouvre largement. Pour en prendre la mesure, on pourrait se pencher d'abord sur un roman récent d'Alice Ferney, qui développe un certain nombre de possibilités. *Paradis conjugal*[\[42\]](#) est constitué par le commentaire d'une projection de *Chaînes conjugales*[\[43\]](#), que le personnage principal, Elsa Platte, regarde de manière obsessionnelle depuis que son époux le lui a offert en DVD. Or, agacé par l'absence de disponibilité de son épouse, il est parti la veille en lui laissant une lettre. Elsa Platte se retrouve donc dans une situation comparable à celle des personnages féminins de Mankiewicz lorsqu'elle regarde, de nouveau, le film avec ses enfants : le récit est le résultat d'une composition très délicate tissant la description micro-scopique des plans avec leur interprétation et les pensées dérivées de la spectatrice.

La réussite technique d'Alice Ferney n'est pas sans conséquence : le substrat cinématographique du récit modifie totalement la composition des éléments constitutifs du roman

psychologique, et par conséquent son développement de sorte que, sur des bases tout à fait classiques (un homme quitte une femme), la mise en résonance du film et de la situation d'Elsa Platte prépare une mise en perspective originale de chaque geste et chaque pensée. Autrement dit, Alice Ferney met en œuvre littérairement cette part de l'expérience du spectateur qui n'a pas de statut dans la représentation : le regard interprétatif qui est le fait de chacun d'entre nous, mais reste normalement plongé dans la pénombre de quelque for intérieur. Or l'auteur analyse les processus mentaux d'une spectatrice très attentive – et sans les dégrouper : librement inspirée par les images, fortement colorée par sa situation personnelle, la pensée d'Elsa Platte s'impose en même temps la rigueur de l'analyse plan par plan qui garantira les hypothèses inspirées du cas particulier. Par exemple, au moment de prendre place dans la voiture de Deborah, Rita étonnée par le comportement de l'époux de son amie, se retourne pour le regarder ; le style indirect libre nous fait alors partager la réflexion d'Elsa Platte :

« Car c'était un peu de manipulation de la part du scénariste. Il était nécessaire que l'on crût possible une éventuelle défection de George Phipps. Il fallait donc créer du mystère, du malentendu, de la tension, si l'on voulait que la rupture fût imaginable dans ce beau couple » (p. 88).





Joseph L. Mankiewicz : A Letter to Three Wives (Chaînes conjugales) 1949

Mais cette réflexion s'écarte de la situation particulière du couple cinématographique pour tenter une extrapolation :

« Comme si, pensait Elsa, la séparation d'un homme et d'une femme qui se sont aimés avait forcément une logique, ne pouvait jamais être un accident, une erreur, une folie soudaine sans fondement, l'issue contingente d'une défaillance » (p. 88).

On voit donc comment les résultats de l'analyse des images modifient la base de données qui servira à corriger les modèles d'interprétation du réel, propices en l'occurrence à une conceptualisation plus fine de la psychologie[\[44\]](#). On s'écarte donc résolument d'un usage purement allusif, citationnel ou thématique du film : plan par plan, la vigilance et la créativité du regard porté sur les images garantissent l'intérêt des modèles extrapolés. C'est en cela que le commentaire se fait remise en scène, et littéralement encore cinématographie les images : impensable indépendamment du film, le texte invente une modalité de l'exercice critique excédant toutes les mesures connues de l'exercice critique. À titre d'exemple, on pourrait choisir le personnage de Lora Mae (interprété par Linda Darnell) attendant une déclaration de son prétendant : l'analyse des sous-entendus, des non-dits, des ambivalences et des ambiguïtés du personnage est

formalisée dans une mise en scène, proche de l'hypotypose, de l'impatience de la jeune femme :

« Le phénomène, indolente, indécise, attentiste, ironique, chaloupait autour de lui dans le désœuvrement de son attente déçue : n'avait-il donc toujours pas compris ? Elle n'attendait pas de sortir avec lui, ni même de sortir tout court, elle attendait que le sceau du mariage vînt s'apposer sur le désir. » (p. 267).



Joseph L. Mankiewicz : A Letter to Three Wives (Chaînes conjugales), 1949

Cette évocation s'écarte autant de la sobriété des descriptions techniques fournies par les découpages (publiés par L'Avant-scène cinéma par exemple) que d'un effort de mise en équivalence ou de transposition « fidèle » (représenté par les ciné-romans d'Alain Robbe-Grillet par exemple). Après avoir repris les éléments du dialogue, c'est dans l'organisation et le rythme de la phrase que l'auteur rétablit la singularité d'une gestuelle. Ici, une série d'adjectifs pulvérise autour du « phénomène » une constellation de qualités, dont la distribution très cadencée (quatre fois six syllabes) impose à la phrase une respiration haletante, qui s'apaise ensuite pour

se développer d'un seul souffle. Mais cette suite n'est pas étanche et présente une deuxième extension dans la phrase de sorte qu'adjectifs, substantifs et verbe, six mots de six syllabes sont mis en série : substance et qualités se confondent alors dans l'action cinématographique du roman.

Entre le film et le texte, une autre intersection est définie par les métaphores et comparaisons du roman. En effet, aux images optiques répondent souvent des images verbales, qui servent en quelque sorte à coefficienter la description des mouvements, à timbrer ou colorer certains effets, à dire les nuances invisibles à l'écran de sentiments pourtant suscités par l'image. Par exemple, après l'embrassade entre Lora Mae (Linda Darnell toujours) et sa mère, qui lui demande de venir avec elle à la soirée d'Addie Ross, Alice Ferney prolonge la définition des rapports par une métaphore :

« Sa voix, qui avait crié tout à l'heure, était à ce moment douce et enveloppante. Lora Mae Finney avait eu une mère aimante, vivante et courageuse. Une mère pareille au creux de soi était une étrave qui, toute la vie, ne cessait jamais de fendre les vagues que le sort apportait. » (p. 259, je souligne)

On voit quelle liberté s'accorde le spectateur-énonciateur : déployée sur une phrase entière, l'image verbale n'est pas assignée à la recherche d'équivalences aux images filmiques, elle trace un vecteur d'interprétation. Cette autonomisation de l'écriture est sensible aussi lorsque l'image verbale, inspirée par l'image cinématographique, s'en détache tout à fait pour désigner certains éléments de la vie d'Elsa Platte ou de la vie tout court. Ainsi, une conversation banale entre Brad Bishop et son épouse au petit-déjeuner provoque une réflexion de la spectatrice sur le quotidien, qui se prolonge ainsi :

« Elsa Platte avait toujours été sensible à ce ton des

conversations familiales conjugales et quotidiennes, qui n'ont rien de palpitant ou de passionnant, mais qui sont la matière du lien. Car toute chose dite à l'autre, livrée ou offerte en cadeau, comme son envie de partager, ne sert qu'à le tisser. Oui, nos amours autant que nos amitiés étaient des tresses de mots, comme ces épaisses cordes lisses le long desquelles on doit grimper enfant à l'école. » (p. 60, je souligne)

Description ou interprétation des images, rêverie ou extrapolation inspirée par les images, l'écriture expérimente différentes formes de réverbération d'un film par un texte, passant insensiblement de l'une à l'autre, de l'histoire de Lora Mae à l'histoire d'Elsa Platte, du mouvement des personnages de cinéma au mouvement imprimé à la phrase. Entre littérature et cinéma, le roman d'Alice Ferney redispose ainsi les points de contact, qui servent de balises ou de relais à l'expérimentation, dont l'extension et la complexité dépassent immédiatement le face-à-face ou le va-et-vient auquel on a pu réduire parfois les rapports entre le texte et l'image[\[45\]](#).

Pour avoir testé d'autres circuits de cette nature, les travaux de Pierre Alféri[\[46\]](#), Jan Baetens[\[47\]](#), Louis-René des Forêts[\[48\]](#), Pier Paolo Pasolini[\[49\]](#), François Rivière[\[50\]](#), mériteraient assurément des analyses particulières. Mais j'aimerais m'arrêter pour finir sur un roman de Don Delillo qui souligne fortement ce qui était clair pour le lecteur d'Alice Ferney, et que la marginalisation institutionnelle de la cinématographie tend à dissimuler : ces expérimentations n'ont pas seulement un intérêt technique ou théorique, elles modifient l'outillage de notre saisie du réel et de ses représentations. Dans les deux chapitres d'encadrement de

Point oméga[51] (« Anonymat I » et « Anonymat II »), un personnage regarde le travail vidéographique de Douglas Gordon, consistant à étirer sur vingt-quatre heures la projection de Psycho, le film d'Alfred Hitchcock. Dans le corps de l'histoire, le scientifique Richard Elster, conseiller du gouvernement américain pour la guerre en Irak, et retiré dans le désert, est rejoint par un documentariste désireux de faire un film sur lui. Au début de ce récit, on nous explique que le défilement ralenti du film sectionne le lien rapportant chaque image à une suite (série de photogrammes, plan, séquence), en brisant de facto la chaîne des relations de cause à effet qui rattachait fortement le récit au mythe, et à la production d'un sens (alors que ce rapport au sens était ré-examiné par Alice Ferney)[52]. Malicieusement, l'auteur suggère la déroute du discours critique devant une telle anamorphose temporelle de l'œuvre initiale – prenant deux visiteurs pour des universitaires, un observateur tente d'expliquer la brièveté de leur station devant l'œuvre :

« Ils avaient besoin de penser en mots. C'était leur problème. L'action se déroulait trop lentement pour s'accommoder de leur vocabulaire filmique. Il ne savait pas si cela avait le moindre sens. Ils ne pouvaient pas percevoir la pulsation des images projetées à cette vitesse »[53].

Inversement, le spectateur consentant à ce ralentissement regarde désormais chaque image pour elle-même, c'est-à-dire soustraite aux artifices de la fiction, à la discipline des relations de cause à effet – de sorte que la réalité, jusqu'ici déguisée en récit, se dévoile enfin :

« Tout donnait l'impression d'être réel, le rythme était réel, paradoxalement, des corps qui se mouvaient musicalement, des corps qui bougeaient à peine, une

dodécaphonie, des choses qui se passaient à peine, cause et effet si radicalement séparés que tout lui paraissait réel, à la façon dont sont dites réelles toutes les choses du monde physique que nous ne comprenons pas »[\[54\]](#).

Entre le prologue (« Anonymat ») et le premier chapitre, s'effectuent un changement de support et une application, puisque le scientifique Richard Elster s'est retiré dans le désert comme pour opérer sur sa propre vie le ralentissement imposé au film d'Alfred Hitchcock – en postulant que le ralentissement de l'action modifie l'échelle de mesure des événements et refonde notre rapport au temps en nous donnant accès à « la vraie vie »[\[55\]](#).

Le cinéma ne se transforme pas de la même façon, selon qu'on envisage des novellisations, des ciné-romans, ou encore ces formes récentes de cinématographie, qui me semblent ouvrir une voie nouvelle à l'écriture contemporaine. En effet, davantage que les références ou les allusions, davantage encore que les novellisations commerciales, les récits que nous avons examinés pour finir modifient le statut du film : les opérations que Don Delillo, à la suite de Douglas Gordon, fait subir au film d'Alfred Hitchcock, commandent une dégrammaticalisation et une refabulation du récit cinématographique, impliquant la remise en jeu de ses usages comme de ses significations – il est remarquable que, dans un récit de l'après onze septembre, l'anamorphose d'un film classique modélise d'autres façons de voir et de se mouvoir, donnant au personnage de Don Delillo le sentiment que l'origine s'est déplacée, et réside désormais non dans la forme initiale mais dans sa déformation temporelle et spatiale[\[56\]](#). Sinon un genre à proprement parler, ces pratiques définissent bien un espace d'invention très fertile, qui reste difficile à

délimiter parce qu'on s'y exprime dans un langage hybride, dont les combinaisons semblent infinies.

En contrechamp de ces cinématographies de l'écriture – qui expriment l'intensité comme la nécessité du trafic du cinéma vers la littérature –, on peut isoler en sens inverse un transport qui n'est jamais tout à fait symétrique mais définit également une forme d'hybridation très féconde : fondé sur une déterritorialisation, ce qu'on pourrait appeler le cinéma des écrivains reconfigure les possibilités du langage cinématographique en élargissant son périmètre.

3. EXTENSION DES PUISSANCES INTERMÉDIAIRES

On sait que pendant les cinquante premières années de son existence, le cinéma a stimulé les expérimentations, et suscité dans le même temps convoitises, dénégations d'existence, tentatives d'annexion – en des poussées contraires dont il est difficile aujourd'hui de mesurer l'intensité mais aussi la diversité : entre contestation de la suprématie de la narration (Antonin Artaud, René Clair, ou Fernand Léger), aspirations à un cinéma pur ou cinéma de poésie (les expérimentations dadaïstes et surréalistes), ou tentatives d'annexion du cinéma au régime général de la dramaturgie (Marcel Pagnol), le cinéma a concentré pendant la première moitié du siècle l'attention des poètes, comme des dramaturges et des romanciers. En arrière-plan des gestes individuels, il faudrait également tenir compte des velléités d'institutionnalisation – mêmes timides ou éphémères : la société du « Film d'art » fondée en 1908, la collection « Cinéma romanesque » lancée par Gallimard en 1928, ou la fugitive association du « Film

parlant français » (qui rassemblait André Gide, Jean Giraudoux, André Maurois, Paul Morand, etc.) donnent un aperçu de ces tentatives pour définir un champ d'action entre littérature et cinéma[57]. La désignation de cet entre-deux, pour sembler élémentaire, ne va pourtant pas sans dire, car elle exige en préalable le désir et la capacité d'abandonner une partie des privilèges acquis sur le territoire d'origine. À cet égard, les positions de Sacha Guitry sont d'une exquise ambiguïté : dramaturge captivé par le cinéma, il lui reproche de faire intrusion dans le domaine du théâtre, tout en admirant ses capacités documentaires[58]. C'est également en homme de théâtre – mais immédiatement intéressé – que Marcel Pagnol salue dès 1930 les « ressources nouvelles » offertes « à l'écrivain » par « le film parlant »[59] : ce ne sont pas les séductions propres du nouveau médium qui poussent Marcel Pagnol à se lancer dans la production cinématographique, mais les nouvelles possibilités de mise en scène de la parole offertes par une technique de reproduction qu'il met au service de l'art dramatique – d'où son agacement devant les plans dans lesquels on... ne parle pas[60].

Des cinématographies de l'écriture au cinéma des écrivains : ce qui est important, c'est évidemment le déplacement lui-même, qui commande acculturation, métissages, hybridations. On pourrait montrer en effet que certains écrivains, au passage vers le cinéma, transportent avec eux des outils (instruments de figuration) dont le détournement contribue à la mise au point d'une sorte de langage hybride, et dont la propriété première est peut-être qu'il tend à se détacher de la tutelle du langage originaire sans adopter tous les schèmes du langage second. Mais on en a déjà parlé d'une autre façon : le passage d'un champ culturel à l'autre est toujours plus ou moins perçu par la culture

d'accueil comme un geste intrusif, dont il faut pouvoir se justifier,[\[61\]](#) de sorte que ces déplacements suscitent une ligne de démarcation – jalonnée de postes de négociation. Le tropisme théorisant des écrivains-cinéastes n'est sans doute pas tout à fait indépendant de ces deux paramètres : la découverte d'un nouveau langage d'une part (qui donne forcément à penser), la nécessité de se justifier d'autre part. En ces territoires intermédiaires, s'imposent alors la volonté de produire des concepts propres à faire lien entre les deux domaines (cinématographe, écriture, poésie, etc.), mais aussi le désir de construire un rapport différent à la présence qui est évidemment problématique en ces intersections.

Dans un premier temps, on pourrait prêter attention aux réticences des cinéastes écrivains à l'égard de certains automatismes ou conventions de la narration cinématographique, souvent perçus comme des facilités rudimentaires ou des artifices grotesques – parce que c'est une langue apprise, considérée en quelque sorte du « dehors »[\[62\]](#), ou bien d'ailleurs. Dans un texte de janvier 1948, Jean Cocteau exprime son inquiétude devant l'apparition de caméras susceptibles de prendre le son, parce que « le son a une tendance à coller paresseusement à l'image »[\[63\]](#). Marguerite Duras rejettera également la synchronisation du son et de l'image coupable de « cette collusion entre le passé et le présent, qui est le film commercial dans toute son horreur »[\[64\]](#). C'est d'ailleurs plus généralement la syntaxe cinématographique (et le découpage classique) qu'elle récusé très vivement – dans les entretiens avec Michelle Porte accompagnant le texte du Camion :

« On prend le spectateur pour un enfant. Le spectacle cinématographique est un spectacle infantile... Quand on

voit à la télévision les vieux films, par exemple, le spectateur est traité comme un enfant arriéré, comme s'il était taré, qu'il faille tout faire à sa place »[\[65\]](#).

Sans forcément multiplier les exemples, il serait facile de constater qu'une tradition s'est progressivement instaurée exigeant du cinéma une remise en question de ses bases syntaxiques – retrait ou réticence extrêmement fertiles en expérimentations diverses. Dans la production contemporaine, c'est en prenant le sillage de Robert Bresson qu'Eugène Green reconsidère le rapport entre le texte et sa performance, qui doit cesser d'être un rapport d'exécution pour pouvoir « donne[r] à entendre, mais également à voir » la « voix intérieure » :

« Pour aider l'acteur à trouver la voix intérieure, l'auteur du film peut lui donner « un masque cinématographique », une contrainte qui le décale légèrement par rapport à son identité propre, pour empêcher l'intellect de se mettre en représentation. Par exemple, si l'intellect parle français, lui demander de faire toutes les liaisons. Le masque cinématographique fait tomber tous les masques de la vie quotidienne, et se remplit de l'énergie de l'être »[\[66\]](#).

Il serait utile également de rappeler la culture littéraire d'Éric Rohmer (qui a commencé par publier un roman chez Gallimard[\[67\]](#)) pour comprendre les choix de diction adoptés dans ses films, qui consistent (pour faire vite, et moins radicalement que chez Robert Bresson) à dévêtir partiellement actrices et acteurs de leur panoplie professionnelle, afin d'atteindre une forme d'authenticité oblique[\[68\]](#).

On aura compris que les atteintes portées aux conventions de la narration cinématographique ne répondent pas nécessairement à un désir de transgression. Leur

déterritorialisation fournit à ces cinéastes des angles de vue insolites pour appréhender le langage cinématographique, et proposer la mise en œuvre d'ajustements et modifications. Ce travail sur le langage recoupe, à une certaine distance, les expérimentations des avant-gardes historiques (du cinéma dadaïste et surréaliste en particulier)[\[69\]](#), les efforts de définition d'un « cinéma pur »[\[70\]](#), ainsi que les déceptions suscitées par le conformisme du cinéma commercial[\[71\]](#). En resserrant notre périmètre d'investigation au cinéma narratif et représentatif, on constate pourtant que les écrivains-cinéastes ont cherché non pas à isoler, mais à personnaliser un langage cinématographique. Pour retrouver un interlocuteur à tous égards frontalier, on pourrait entendre de cette manière le souhait formulé par Jean Cocteau d'une relance de la recherche cinématographique – notons qu'il ne s'exprime pas dans quelque revue cinéphilique, mais dans l'allocution clôturant le Festival de Cannes 1954 :

« La tendance d'ensemble serait d'exposer soit un problème social, soit un problème moral. Rare est le film qui se contente d'être un problème en soi, problème soulevant des controverses où les antagonistes se disputent autour d'un objet à quoi rien d'autre ne se mêle que sa propre substance »[\[72\]](#).

Plus généralement, cette recherche d'un langage spécifique se traduit par le recrutement de certaines métaphores et comparaisons propres à assurer le transport d'un règne (la littérature) vers l'autre (le cinéma), non pour maintenir la tutelle de la littérature sur le cinéma, mais suivant l'intuition que les propriétés exportées changent de nature[\[73\]](#). Alerté par les réflexions en cours sur « la poésie », le « merveilleux », et l'« évasion » au cinéma, Jean Cocteau s'inquiète des

« fausses pistes » empruntées par « une jeunesse soucieuse de prendre en main le porte-plume coûteux du cinématographe, et de s'exprimer avec l'encre de lumière »[\[74\]](#). Les réflexions sont contemporaines, mais par opposition avec les formulations d'Alexandre Astruc (voir chapitre 3), on observe ici que les expressions choisies maintiennent coprésentes les deux pratiques artistiques, sans chercher à assimiler l'une à l'autre, ni même à comparer un art à l'autre : la grandiloquence de la figure nous laisse entendre que pour écrire avec « l'encre de lumière » il ne peut être question d'utiliser les techniques de l'encre ordinaire – il faut inventer autre chose. Le recours systématique au suffixe -graphe va donc bien dans le sens d'une spécialisation de la pratique du cinéma, de même que chez Robert Bresson ou Eugène Green[\[75\]](#), mais aussi Marguerite Duras évoquant l'« écriture » cinématographique :

« La mer est complètement écrite pour moi. C'est comme des pages, voyez, des pages pleines, voyez, vides à force d'être pleines, illisibles à force d'être écrites, d'être pleines d'écriture.

En somme, oui, ça pose la question du cinéma, là, de l'image. On est toujours débordé par l'écrit, par le langage, quand on traduit en écrit, n'est-ce pas ; ce n'est pas possible de tout rendre, de rendre compte du tout. Alors que dans l'image vous écrivez tout à fait, tout l'espace filmé est écrit, c'est au centuple l'espace du livre »[\[76\]](#).

Si le passage peut sembler confus à première lecture, c'est précisément parce que la cinéaste s'efforce de maintenir le verbe écrire pour désigner (1) la richesse de significations informulées portées par la mer, (2) la transcription littéraire de ces significations, mais aussi (3) leur transposition

cinématographique ; elle est alors contrainte à multiplier les augmentatifs pour établir des distinctions – la démultiplication des sites de l'écriture cinématographique en l'occurrence.

Dans notre perspective, les métaphores et glissements de sens sont trois fois utiles. Après avoir assuré la communication entre deux territoires (de la littérature vers le cinéma), la métaphore est en capacité d'une part de modifier la perception que l'on peut avoir d'un phénomène (à la faveur d'une migration conceptuelle), mais aussi d'ouvrir des catégories intermédiaires ou transversales – dans lesquelles des opérations impensables d'un côté comme de l'autre puissent se penser, et se définir un autre cinéma. Ainsi, la comparaison du cinéma à la musique permet à Eugène Green de redécrire les processus cinématographiques en termes d'écart et d'intervalle, mais aussi d'augmenter l'importance des rapports (rythme/diction/image) dans sa propre pratique pour poser les éléments d'une écriture cinématographique parfaitement singulière[\[77\]](#). D'une autre manière, sous la plume de Jean Cocteau, les notions de poésie et de poétique n'étaient pas requises pour forcer le passage d'une équivalence, mais afin de définir une catégorie intermédiaire entre littérature et cinéma :

« C'est pourquoi, sauf dans une ou deux circonstances, je n'ai jamais cherché à faire ce qu'on nomme du cinéma, je n'ai cherché qu'à joindre les deux bouts, c'est-à-dire à rendre plastique cette langue des poètes qui est une langue à part et non, comme le croient les gens, une certaine manière différente d'employer la leur »[\[78\]](#).

On voit de quelle utilité l'analogie peut être pour le poète et cinéaste[\[79\]](#) : elle deviendra nécessaire dans la perspective comparatiste d'un théoricien soucieux de définir la vocation

du cinéma parmi les autres arts. En 1955, Éric Rohmer publie cinq textes dans les Cahiers du Cinéma rassemblés sous le titre général : « Le celluloïd et le marbre »[\[80\]](#). On ne s'étonnera pas que l'étude consacrée aux rapports entre cinéma et poésie isole une figure dont il fera un poste de transaction entre les deux arts : pour l'écrivain-cinéaste, la métaphore, « dont la poésie a perdu le secret »[\[81\]](#), serait désormais l'apanage du cinéma – « seul et légitime refuge de la poésie »[\[82\]](#). Si le transfert de compétences peut sembler douteux, on peut noter qu'Éric Rohmer extrait ici une figure de son champ d'application d'origine pour anoblir le cinéma en lui attachant sa figure maîtresse – mais il y a plus important à retenir[\[83\]](#). Le critique de Stromboli[\[84\]](#) et l'auteur futur du Rayon vert (1986) se rassemblent alors pour redéfinir la métaphore :

« Il ne s'agit point par artifice de montage ou tout autre procédé extérieur de rapprocher arbitrairement une forme d'une autre. Est au contraire pleinement métaphorique ce qui, dans le particulier suggère, ou même, plus exactement, découvre la présence des grandes lois de l'univers »[\[85\]](#).

Sans multiplier les exemples, on remarquera que c'est également dans l'espoir d'isoler les qualités propres d'un cinéma capable de s'écarter des conventions narratives commerciales que Pier Paolo Pasolini définit, loin des genres, un « cinéma de poésie », qui serait lié à l'adoption, dans le cinéma récent (de Rossellini à la Nouvelle Vague), de la « subjective indirecte libre »[\[86\]](#).

Depuis les efforts de définition d'un cinéma pur, on peut donc juger que la métaphore – métaphore de l'écriture, métaphore poétique en particulier – est régulièrement requise, comme si la figure définitive du transport était la mieux

appropriée d'abord pour assurer les différentes formes de trafic entre les arts, pour définir ensuite les orientations possibles du cinéma, et lui octroyer à destination un champ d'action spécifique. C'est dire aussi bien sûr que la métaphore de l'écriture a pris suffisamment d'autonomie pour se faire écriture de la métaphore.

Examinées à contresens et en contrechamp, les relations entre littérature et cinéma (du cinéma vers la littérature) nous dévoilent l'extrême profusion et l'extrême richesse des échanges que les habitudes culturelles (et la méfiance interdisciplinaire) ont tendance à refouler dans un angle mort.

Entre citations, allusions, importations de figures d'une part, ciné-romans, reprises thématiques, novellisations et refabulations d'autre part, il y a lieu évidemment d'établir des distinctions, dans ces opérations que j'ai rassemblées sous l'appellation de cinématographies afin de désigner l'incorporation par la littérature de composantes cinématographiques (quelles qu'en soient la nature, et les dimensions). Cette notion reconstruit un mot disloqué par l'usage afin de décroiser la saisie des pratiques littéraires et cinématographiques. L'objectif n'est pas en l'occurrence de tout confondre et mélanger, mais plutôt de définir, nommer et cartographier un territoire intermédiaire, sur lequel se développent des techniques d'écriture hybrides dont les mécanismes et les enjeux restent difficiles à saisir tant qu'elles n'ont pas été verbalement situées.

Dans le cadre de cette étude, le seul fait d'esquisser les contours principaux de ce territoire nous a mis en position d'observer comment des histoires, et un imaginaire sans doute, mais surtout des opérations d'origine cinématographique ont progressivement nourri l'écriture

romanesque (principalement) en introduisant en particulier dans le récit des possibilités cinétiques (affectant aussi bien le mouvement, la psychologie, que la phrase elle-même) presque impensables avant l'avènement du cinéma. Pour rendre compte de la délicatesse des transactions, il faut donc éviter sans doute de raisonner en termes de complément, adaptation, prothèse ou substitution : on a pu voir avec quelle subtilité certains écrivains utilisent le cinéma pour singulariser ou ajuster leurs instruments, et comment d'autres écrivains (Don Delillo, Alice Ferney, Tanguy Viel) investissent le territoire intermédiaire de la cinématographie pour optimiser par hybridation les possibilités du médium littéraire, et sa capacité de réfléchir le monde actuel. Enfin, symétriquement, par le biais d'analogies et de glissements métaphoriques, la réflexion des écrivains-cinéastes est venue confirmer la puissance intermédiaire de cette cinématographie.

[1]. Des expressions comme « l'adaptation littéraire au cinéma » ne renvoient pas du tout à la manière dont la littérature s'accommode du cinéma, mais à la manière dont le cinéma accommode les textes littéraires...

[2]. À cet égard, il est significatif que dans les deux volumes collectifs qu'il a consacrés aux relations entre littérature et cinéma, Jean-Louis Leutrat fasse intervenir un certain nombre d'écrivains : les témoignages directs des praticiens de l'écriture démodent en les contournant les réticences critiques et théoriques. Jean-Louis Leutrat (dir.) : Cinéma & littérature. Le grand jeu 1 ; Cinéma & littérature. Le grand jeu 2 (Le Havre, De l'incidence éditeur, avril 2010 pour le premier, juin 2011 pour le second).

[3]. Voir par exemple la synthèse de Claude Murcia : Nouveau Roman, Nouveau Cinéma (Paris, Éditions Nathan, coll. « 128/Lettres », 1998).

[4]. Voir sur ce point les réflexions d'Alain Robbe-Grillet dans Pour un nouveau roman (Paris, Les Éditions de Minuit, 1963). La collaboration d'Alain Resnais avec Marguerite Duras (Hiroshima mon amour en 1959) puis Alain Robbe-Grillet (L'Année dernière à Marienbad en 1961) a mis en évidence des perspectives communes aux écrivains et cinéastes, mais aussi entraîné des confusions.

[5]. Jeanne-Marie Clerc : Écrivains et cinéma ; Des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-romans (Presses Universitaires de Metz, 1985).

[6]. Les exemples que nous allons prendre nous libèrent d'emblée de la syntaxe

négative sur laquelle, par le détour de Maurice Blanchot, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier fonde sa définition de la réécriture (Ecraniques, le film du texte, Presses Universitaires de Lille, coll. « Problématiques », 1991, chapitre VII).

[7]. « Les grands succès de l'écran » est le titre d'une collection des Éditions Denoël qui accueillait dans les années cinquante aussi bien des novellisations de « grands succès », que des romans dont l'adaptation avait rencontré un large public.

[8]. Claude Chabrol : Autour d'Emma, p. 74 et 75. Voir supra, chapitre 6.

[9]. Gustave Flaubert : Madame Bovary, p. 161.

[10]. Marcel Proust : « À propos du style de Flaubert », in La Nouvelle Revue française, janvier 1920, repris dans Essais et articles, (Paris, Gallimard, 1971, puis dans la collection « Folio essais », 1994, p. 289).

[11]. Il rappelle dans ce même article l'amusement de Flaubert découvrant chez Montesquieu des structures comparables aux siennes, autrement dit « une anticipation de Flaubert » (ibid., p. 283). Lui-même explique volontiers ce que la « mémoire involontaire » doit aux Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand, ou l'ensemble de la Recherche à la Comédie humaine de Balzac.

[12]. Marcel Proust : Du côté de chez Swann (À la recherche du temps perdu, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 9-10).

[13]. Marcel Proust : Le Temps retrouvé (À la recherche du temps perdu, tome IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 461).

[14]. Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon article : « Métaphore et régression : les délais de la connaissance – M. Proust, R. Ruiz – », in Proust et les images ; peinture, photographie, cinéma, vidéo (co-dir. avec Jean Pierre Montier), Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2003, p. 185-202.

[15]. Ce n'est pas la digression qui compte, mais la rupture de construction ou l'anacoluthie.

[16]. Raoul Ruiz : « Dans le laboratoire de la Recherche », in Cahiers du Cinéma n° 535, mai 1999, p. 46.

[17]. Dans son texte consacré au Bartleby de Melville, Gilles Deleuze emploie le terme d'agrammaticalité pour désigner une légère corruption de l'usage, dont la puissance subversive est sans proportion avec l'infraction (Gilles Deleuze : « Bartleby, ou la formule », postface de Bartleby, Flammarion, coll. GF, 1989, p. 172). On peut noter d'ailleurs que l'épigraphe de ce texte est empruntée au Contre Sainte-Beuve de Marcel Proust : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. ».

[18]. Jeanne-Marie Clerc : Littérature et cinéma (Paris, Nathan, coll. Nathan Université, 1993, p. 199).

[19]. Cahiers du Cinéma n° 185, décembre 1966.

[20]. « Questions aux romanciers », Ibid., p. 185. Il répond à la question n° 4 : « En ce qui concerne votre œuvre, reconnaissez-vous une quelconque influence du cinéma sur votre conception du roman, ou sur les techniques narratives que vous utilisez ?

Dans l'affirmative, sur quels points précis ? »

[21]. André Malraux : « Les Traqués par Michel Matveev », NRF, 22e année, n° 249, juin 1934, p. 1014-1016.

[22]. Produit d'une « macédoine de gènes raciaux » (p. 32), Humbert voit en Lolita une combinaison assez complexe de « vulgarité troublante » et de « tendresse exquise et sans tache » dont il peine à rendre raison (p. 89). NB : traduction et texte original, les indications de pages renverront respectivement aux deux éditions suivantes : Vladimir Nabokov : Lolita (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 pour la traduction de Maurice Couturier) ; Vladimir Nabokov : Lolita (London, Penguin Books, « Red Classic », 2006).

[23]. Ibid., p. 89. « Only in the tritest of terms (diary resumed) can I describe Lo's features : I might say her hair is auburn, and her lips as red as licked red candy, the lower one prettily plum – oh, that I were a lady writer who could have her pose naked in naked light ! » (op. cit., p. 47).

[24]. Ibid., p. 88, « an immobilized fraction of her, a cinematographic still » (p. 47).

[25]. Victor Fleming : Gone with the Wind (Etats-Unis, 1949).

[26]. Lolita, op. cit., p. 267. « Ante-bellum homes with iron-trellis balconies and hand-worked stairs, the kind down which movie ladies with sun-kissed shoulders run in rich Technicolor, holding up the fronts of their flounced skirts with both little hands in that special way, and the devoted Negress shaking her head on the upper landing » (p. 176).

[27]. p. 497-498, et p. 338 pour le texte original.

[28]. p. 501, et p. 340 pour le texte original.

[29]. p. 225. « I seemed to have shed my clothes and slipped into pajamas with the kind of instantaneousness which is implied when in a cinematographic scene the process of changing is cut » (p. 144).

[30]. p. 376 : « If you want to make a movie out of my book, have one of these faces gently melt into my own, while I look » (p. 252).

[31]. p. 212. « She walked up to the open suit-case as if stalking it from afar, at a kind of slow-motion walk, peering at that distant treasure box on the luggage support. [...] She stepped up to it, lifting her high-heeled feet rather high, and bending her beautiful boy-knees while she walked through dilating space with the lentor of one walking under water or in a flight dream » (p. 135).

[32]. Alain et Odette Virmaux : Un genre nouveau : le ciné-roman (Paris, Edilig, coll. « Médiathèque », 1983). Jeanne-Marie Clerc : Ecrivains et cinéma ; Des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-romans (Presses Universitaires de Metz, 1985). Jan Baetens : La novellisation : du film au roman. Lectures et analyses d'un genre hybride, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008.

[33]. En annexe de son ouvrage, Jan Baetens donne la liste des publications de trois collections : « Le cinéma romanesque » (Gallimard), « Cinario » (Gallimard), et

« Romans-Choc » (Éditions Seghers) (voir La novellisation, op. cit., p. 220-223).

[34]. Claude Francolin : À bout de souffle (Paris, Éditions Seghers, 1960).

[35]. Par exemple, pour Michel Poiccard : « Moi, je n'ai pas le temps d'attendre. Il me faut tout, tout de suite » (ibid., p. 15).

[36]. La liberté de ton est considérablement réduite : les commentaires sur la sexualité sont esquivés par de solennelles périphrases, et les expressions un peu trop directes sont systématiquement « traduites » : pour ne prendre qu'un exemple, « allez vous faire foutre » deviendra : « allez vous faire cuire un œuf » (ibid., p. 21 ; voir aussi l'évitement de l'adjectif « dégueulasse », p. 153).

[37]. Ibid., p. 17.

[38]. Françoise D'Eaubonne : Les Tricheurs (roman d'après le film de Marcel Carné, Éditions Seghers, 1959).

[39]. Jean-Claude Carrière : Les Vacances de Monsieur Hulot (roman d'après le film de Jacques Tati, illustrations de Pierre Etaix, Paris, Robert Laffont, 1958, repris en 2005) ; Mon oncle (roman d'après le film de Jacques Tati, illustrations de Pierre Etaix, Paris, Robert Laffont, 1958, repris en 2005).

[40]. Alain Robbe-Grillet : « Introduction » de Glissements progressifs du plaisir (ciné-roman illustré de 56 photographies extraites du film, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, p. 13).

[41]. Voir aussi : Alain Robbe-Grillet : L'Année dernière à Marienbad (ciné-roman illustré de 48 photographies extraites du film réalisé par Alain Resnais, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961) ; L'Immortelle (ciné-roman illustré de 40 photographies extraites du film, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963).

[42]. Alice Ferney : Paradis conjugal (Paris, Albin Michel, 2008). Les références à cette édition seront faites désormais entre parenthèses.

[43]. Joseph L. Mankiewicz : Chaînes conjugales (A Letter to Three Wives, USA, 1949).

[44]. La règle générale de ce rapport est formulée de façon amusante un peu plus tôt : « Elsa Platte est à cet âge où l'on se croit malheureux sans l'être, où l'on devine mal la forme toujours empirée de l'avenir. Où en portant une pâquerette sur ses épaules on croit recevoir une tuile sur la tête. Le film l'aide à sentir la différence entre une pâquerette, une tuile, et un désastre » (p. 41).

[45]. Au passage se définit une zone un peu trouble entre littérature et cinéma : car si la séparation du texte et du film est très claire, il n'en va pas de même du récit (du côté du spectateur) : pour qui a vu le film de Mankiewicz, l'histoire développée par Alice Ferney est mentalement tissée d'images cinématographiques et de représentations littéraires. On peut étudier des phénomènes comparables chez Tanguy Viel (Cinéma, Paris, Éditions de Minuit, 1999).

[46]. Pierre Alféri : « Images seconde », in Trafic n° 8, automne 1993 (p. 99-104) ; « Le sport favori de l'homme », Trafic n° 21, printemps 1997, p. 116-121.

[47]. Jan Baetens : Vivre sa vie (Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2005)

[48]. Louis-René des Forêts : Le Malheur au Lido (Saint Clément de rivièrre, Fata Morgana, 1987)

[49]. Pier Paolo Pasolini : Théorème (Teorema, Garzanti Editore, 1968, Gallimard, 1978 pour la traduction française, repris dans la collection « Folio », 1988).

[50]. François Rivière : Kafka (Paris, Calmann-Lévy, 1992).

[51]. Don DeLillo : Point oméga (Point Omega, Scribner/Simon & Schuster, New York, 2010 ; Paris, Actes Sud, 2010 pour la traduction française par Marianne Véron).

[52]. « Chaque geste était divisé en composantes si distinctes du tout que le spectateur se trouvait coupé de tout recours à l'anticipation. » (Ibid., p. 16) ; « Every action was broken into components so distinct from the entity that the watcher found himself isolated from every expectation. » (Point Omega, New York, Scribner/Simon & Shuster, 2010, p. 8 ; le texte original sera désormais cité dans cette édition).

[53]. Ibid., p. 19. « They had to think in words. This was their problem. The action moved too slowly to accomodate their vocabulary of film. He didn't know if this made the slightest sense. They couldn't feel the heartbeat of images projected at this speed. » (p. 10) On comprendra plus tard que les deux silhouettes anonymes du premier chapitre sont les personnages principaux du corps du récit.

[54]. Ibid., p. 24. « It felt real, the pace was paradoxally real, bodies moving musically, barely moving, twelve-tone, things barely happening, cause and effect so drastically drawn apart that it seemed real to him, the way all the things in the physical that we don't understand are said to be real. » (p. 14) Voir aussi, p. 16 : « Qu'un acteur remue un muscle, que des yeux cillent, et c'était une révélation. » (p. 16) ; « When an actor moved a muscle, when eyes blinked, it was a revelation. » (p. 8) D'autres passages rappellent inmanquablement certaines propositions d'André Bazin concernant le pouvoir révélateur de l'appareillage cinématographique : « Une extrême attention est requise pour voir ce qui se passe devant soi. Du travail, de pieux efforts sont nécessaires pour voir ce qu'on regarde. Cela le fascinait, les profondeurs qui devenaient possibles dans le ralenti du mouvement, les choses à voir, les profondeurs de choses si faciles à manquer dans l'habitude superficielle de voir. » (Ibid., p. 22) ; « It takes close attention to see what is happening in front of you. It takes work, pious effort, to see what you are looking at. He was mesmerized by this, the depths that were possible in the slowing of motion, the things to see, the depths of things so easy to miss in the shallow habit of seing » (p. 13).

[55]. Ibid., p. 25.

[56]. « Le départ à partir du départ. Le film original était une fiction, ceci était le réel. » (Ibid., p. 23) « This was the departure from the departure. The original movie was fiction, this was real. » (p. 13)

[57]. Sur cette histoire, voir par exemple Alain et Odette Virmaux, op. cit.

[58]. « J'estime que le cinématographe a tenté de faire au théâtre une concurrence déloyale en truquant et en tronquant les œuvres dramatiques. » Sacha Guitry : réponse

à l'enquête du Figaro sur le cinéma, Honfleur, 29 juillet 1912, repris dans Noëlle Giret et Noël Herpe [sous la direction de] : Sacha Guitry, une vie d'artiste (Paris, Gallimard/La Cinémathèque Française/Bibliothèque Nationale de France, 2007, p. 150).

[59]. Marcel Pagnol : article publié dans Le Journal du 17 mai 1930, et repris dans Cinématurgie de Paris (in Œuvres complètes, Éd. de Provence, 1967, republié aux Éditions de Fallois, coll. « Fortunio », 1991, p. 10).

[60]. « Il est aisé de démontrer que toutes ces formes d'art [théâtre, pantomime, opéra, chorégraphie, film parlant] ne sont que des moyens d'expression de l'art dramatique. En voici la preuve la moins discutable : N'importe quelle œuvre dramatique peut être réalisée tour à tour par chacun de ces arts mineurs » (ibid., p. 94).

[61]. L'illégitimité liée au décloisonnement des pratiques ne s'est jamais désactivée. Dans Le Livre pour enfant, Christophe Honoré, artiste polyvalent par excellence, raconte l'invitation de son personnage-narrateur (pour une adaptation de Bataille) dans une émission de télévision rassemblant une écrivaine, une actrice et un « cinéaste certifié » : « 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. Et sur cette idée de mon imposture tout se termine... » (Le Livre pour enfants, Éditions de l'Olivier, 2005, p. 12-13).

[62]. Dans le sens où Jean-Paul Sartre pouvait dire des poètes qu'ils considèrent le langage du « dehors », détaché de sa fonctionnalité (voir Qu'est-ce que la littérature ?, Paris, Gallimard, 1948, repris dans la collection « Idées », 1981, p. 17 à 20).

[63]. Jean Cocteau : Du cinématographe (Éditions Belfond, 1973 et 1988, Éditions du Rocher pour la nouvelle éditions revue et augmentée, 2003, p. 78).

[64]. Marguerite Duras : La Couleur des mots, Entretiens avec Dominique Noguez (Paris, Ministère des Affaires Étrangères, 1984, repris aux éditions Benoît Jacob, Paris, 2001, p. 81).

[65]. Marguerite Duras : Le Camion, op. cit., p. 96.

[66]. Eugène Green : Poétique du cinématographe, op. cit., p. 120. Eugène Green modifie la conception de l'acteur « modèle » développée par Robert Bresson dans ses Notes sur le cinématographe (Paris, Gallimard, 1975, repris dans la collection « Folio », 1995).

[67]. Maurice Schérer publie d'abord Elisabeth sous le pseudonyme de Gilbert Cordier (Paris, Gallimard, 1946). Il le republie en 2007 sous un autre titre (La Maison d'Elisabeth) et sous le pseudonyme cinématographique d'Éric Rohmer...

[68]. Le mélange d'acteurs professionnels et d'amateurs ou débutants permet en outre à Éric Rohmer de procéder à des combinaisons extrêmement subtiles sur certains tournages, qui obligent à quelque nuance : le travail sur Ma nuit chez Maud (1969) n'est pas le même que sur La Collectionneuse (1967) ou Le Rayon vert (1986).

[69]. Luis Bunuel, Marcel Duchamp, Fernand Léger, Man Ray, Hans Richter notamment.

[70]. Voir par exemple René Clair : *Réflexion faite, Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950* (Paris, Gallimard, 1951, p. 99 et suivantes).

[71]. Voir par exemple Benjamin Péret : « Contre le cinéma commercial », in *L'Âge du Cinéma*, n° 1, mars 1951, repris dans *Œuvres complètes*, tome VI, Librairie José Corti, 1992, p. 270-271.

[72]. Allocution prononcée au gala de clôture, le 9 avril 1954, du Festival de Cannes, repris dans *Du cinématographe*, op. cit., p. 59.

[73]. Pour une réflexion plus développée sur les mécanismes du transport métaphorique, on peut se reporter à l'ouvrage fondamental de Paul Ricœur : *La Métaphore vive* (Paris, Le Seuil, 1975, repris dans la coll. « Points/Essais », 1997).

[74]. Jean Cocteau : « La poésie du cinématographe », in *L'Amour de l'art* n° 37, 38 et 39 : *Cinéma*, 1949, repris dans *Du cinématographe*, op. cit., p. 46-47.

[75]. Eugène Green emprunte volontiers ses métaphores à un autre domaine : la musique. ce sont les relations entre les plans, les relations entre les notes qui comptent : « Le montage d'un film est composé, lui aussi, d'intervalles » (*Poétique du cinématographe*, op. cit., p. 45).

[76]. Marguerite Duras et Michelle Porte : *Les Lieux de Marguerite Duras* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 91).

[77]. « Le montage d'un film est composé, lui aussi, d'intervalles. » (Eugène Green, op. cit., p. 45).

[78]. Jean Cocteau : « Chance à Cinémonde », in *Cinémonde* n° 1000, 2-10-1953, repris dans *Du cinématographe*, op. cit., p. 57.

[79]. voir aussi cette remarque : « Du plus loin que je me souviens, j'ai toujours écrit du dessin et dessiné de l'écriture. Il était naturel que je m'exprimasse par l'entremise du film, puisqu'il est le type du mariage de ces deux alternatives. On y parle avec une image et cette image parle » (ibid.).

[80]. *Le Celluloïd et le marbre* a été publié dans cet ordre aux *Cahiers du Cinéma* : I. « Le Bandit philosophe » (n° 44, février 1955) II. « Le siècle des peintres » (n° 49, juillet 1955) ; III. « De la métaphore » (n° 51, octobre 1955) ; IV. « Beau comme la musique » (n° 52, novembre 1955) ; V. « Architecture d'apocalypse » (n° 53, décembre 1955).

[81]. Éric Rohmer : « De la métaphore » (*Cahiers du Cinéma* n° 51, octobre 1955, p. 6).

[82]. Ibid.

[83]. Dans le paragraphe concerné, il s'agit bien d'argumenter contre « le mépris dont on accable d'ordinaire le cinéma » (ibid.)

[84]. L'article, signé Maurice Schérer, publié dans la *Gazette du cinéma* n° 5 (novembre 1950), est repris dans *Le Goût de la beauté* (textes réunis et présentés par Jean Narboni, Paris, Flammarion, coll. « Champs Contre-Champs », 1989, p. 179-183).

[85]. Notons que, dans un texte où la poésie devient métaphore du cinéma, Éric Rohmer définit le cinéma comme métaphore. (Éric Rohmer : « De la métaphore », in *Le Celluloïd et le marbre*, III., *Cahiers du cinéma* n° 51, octobre 1955, p. 6). Un écho chez Eugène Green : « Le cinéaste, en revanche, n'a pas la possibilité de choisir : sans présence réelle, il n'y a pas de cinématographe, car quel intérêt y a-t-il à montrer au spectateur un plan de nuages s'il n'y voit pas autre chose que ce qu'il aperçoit, le matin, en regardant par la fenêtre ? » (op. cit., p. 50).

[86]. Définition : « Il s'agit tout simplement de l'immersion de l'auteur dans l'âme de son personnage et de l'adoption non seulement de la psychologie de ce dernier mais aussi de sa langue. » (Pier Paolo Pasolini : *L'Expérience hérétique ; langue et cinéma* [*Empirismo eretico*, Aldo Garzanti Editore, 1972], Paris, Éditions Payot, coll. « Traces », 1976 pour la traduction française de Anna Rocchi Pullberg, p. 144).

Conclusion

Nous avons tenté, au long de ce parcours, de maintenir à distance les conflits et oppositions entre littérature et cinéma qui alimentaient régulièrement les discussions dans le passé – au risque de les étouffer d'apories. Nous avons préféré prendre le risque de désaxer la réflexion vers des catégories médianes : étudier comparativement la construction de l'image, la notion d'autorité, la mise en intrigue, la représentation de l'Histoire, ou observer encore l'hybridation des langages, etc., nous expose évidemment à constater des dissymétries difficiles à résorber, mais cela n'a pas grande importance en face des enjeux de cet écartement, qui est un moyen très sûr pour identifier la solidarité des processus à l'œuvre sur la page et à l'écran, et mieux comprendre les mécanismes de la représentation de part et d'autre. En position dès lors d'observer de plus près les apports et transports d'un médium vers l'autre, force nous est de reconnaître l'extrême densité, l'extrême richesse des échanges qui s'effectuent entre littérature et cinéma – selon les cas discrets ou spectaculaires, mais réciproques et continus. Si la littérature est naturellement privée d'une visibilité concrète, au cinéma se dérobent en partie les puissances de cette virtualité dont les pouvoirs sont pourtant décisifs dans l'économie de l'imaginaire. Sur la base de cette dissymétrie, contrairement à ce qu'ont pu laisser entendre certains polémistes, critiques et théoriciens, il ne s'est jamais vraiment agi pour le cinéma de (re)prendre à la littérature son

« bien »[\[1\]](#). Car de part et d'autre ou si l'on osait, dans l'intervalle[\[2\]](#) se développent des formes d'hybridations – difficiles à désigner ou localiser – qui marquent pourtant nettement le désir d'utiliser, incorporer, importer des techniques pour produire certains effets : c'est ainsi que s'est développé un cinéma qu'on pourrait, si le terme n'était si fâcheusement connoté, qualifier de littéraire (entendons stimulant pour l'imaginaire), et de l'autre côté des formes de cinématographies de l'écriture qui ont, elles aussi, commencé très tôt.

Désaxer l'approche frontale des questions traditionnelles (par exemple l'adaptation, le cinéma pur, le rapport au théâtre, etc.) nous aura permis de reconsidérer la distinction des genres et des espèces à travers des catégories communes, à l'intersection des disciplines. Comme nous l'avons rappelé au chapitre 1, la volonté de rendre visible une action ou un mouvement est à l'origine de toutes les entreprises de représentation[\[3\]](#) et elle est parfaitement lisible en particulier depuis les premiers traités de rhétorique jusqu'aux expérimentations des avant-gardes artistiques, en dépit de cette méfiance de notre culture à l'égard de la mimésis et de l'illustration. Cette aspiration a généré un premier domaine partagé entre littérature et cinéma qui pourrait se situer au croisement de deux processus : l'inscription d'une visibilité dans les textes, et la textualisation des images – qui concerne aussi bien l'inscription des dialogues, la voix off, que leur assujettissement à un montage. Dans un deuxième temps, nous avons pu montrer comment des aspirations contraires se sont formulées, et se sont réalisées des expérimentations en faveur d'une autonomisation complète du langage cinématographique laissant espérer un renouvellement de nos cadres perceptifs, mais aussi du rapport aux histoires. Le

rapatriement du cinéma vers la narrativité a quelque peu corrigé ces espérances, dont la ruine n'est pas sans conséquence idéologique.

Entre littérature et cinéma, la notion d'auteur définit une autre intersection très intéressante en ce sens que l'autorité du cinéaste, dérivée du modèle de l'autorité littéraire, s'est ensuite vivement dégagée de ce modèle avant de lui devenir indifférent : cette double opération (réquisition/mise à distance des modèles) était probablement nécessaire pour que se singularise le régime d'autorité du cinéaste – dont on a pu voir que l'évolution (conceptuelle, juridique, économique, esthétique) n'est pas tout à fait étrangère à l'évolution du cinéma. S'il a pris son autonomie, certains penseurs ont su mettre en relief ce qu'il doit aux arts du sens – sans tomber sous son couperet : lorsque Jean-Luc Godard cite le poète Pierre Reverdy pour définir l'image cinématographique, il délimite bien un *no man's land* sans propriétaire, qui est aussi un espace commun, mais un espace de recherche (et non un espace de repli identitaire). D'autre part, on a pu constater que les rapports entre littérature et cinéma peuvent être appréhendés à travers la tension qui s'exerce au cinéma entre l'image et l'histoire (sa résorption par le code narratif), qui recouvre peu ou prou l'opposition entre le consentement (au spectacle) et sa contestation : double conflit aux conséquences idéologiques et esthétiques considérables, si on prend la peine d'analyser son application à la représentation de l'Histoire. De Claude Lanzmann à Jean-Luc Godard, en passant par Steven Spielberg, c'est à travers ce double prisme que s'effectue la saisie de l'événement historique, exigeant de nouveaux réglages pour esquiver les oppositions fascinantes et stériles. Au passage, on a vu aussi que prise dans cette tension entre image et histoire, la catégorie du récit ou du

narratif permet de définir assez précisément ce que n'est pas la littérature et ce que n'est pas le cinéma, mais à partir de quoi cinéma et littérature se constituent, dans une négociation constante entre contemplation (de l'image) et narration (de l'histoire). C'est une autre forme de connivence entre littérature et cinéma que demande la transmissibilité de certaines expériences : à partir du travail de Claude Lanzmann, nous avons aperçu comment une série de glissements (du récit verbal vers la performance physique, du témoignage vers la fiction, du pathos à la distanciation) opèrent une délocalisation de l'événement qui libère celui-ci de son alvéole temporelle pour lui conférer l'opérativité d'une structure de compréhension.

Revenant alors vers des questions plus classiques, il nous a fallu également dérouter la relation bipolaire qui relie le texte à l'image pour soustraire l'adaptation cinématographique aux vigilances disciplinaires et la ré-inscrire dans un flux de représentations au fil duquel le texte n'est qu'une forme transitoire : la destitution de l'auteur et du narrateur (du texte au film) ne dit pas la dépossession des littéraires, et ne prononce pas non plus la disparition du texte, mais réalise l'incorporation de l'instance énonciative – qui selon les situations se dissémine, se fait discrète, prend corps dans le système nouveau. L'observation de ce glissement fait clairement apparaître une métamorphose et un changement de paradigme, autrement dit l'obsolescence du modèle texto-centré. Enfin, mais il s'agit en même temps d'un commencement, considérant en contrechamp les relations littérature/cinéma, nous avons tenté de comprendre les mécanismes de différentes formes de cinématographies de l'écriture : depuis l'utilisation d'Eisenstein par les écrivains américains jusqu'aux reformulations et refabulations

littéraires de standards cinématographiques, en passant par les ciné-romans et autres novellisations, on peut bien dire que cet ensemble de pratiques n'est pas récent. Mais d'abord tenues dans l'ombre par les hiérarchies culturelles, libérées désormais par l'obsolescence des manières anciennes, ces formes de cinématographies prennent un essor nouveau : des écrivains contemporains ont repris l'exploration de ce langage hybride, en postulant que, à partir bien souvent des mêmes histoires, il permettrait de renouveler tout à fait notre regard et notre compréhension.

[1]. Paul Valéry à propos du symbolisme : « Ce qui fut baptisé : le Symbolisme, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de « reprendre à la musique leur bien », avant-propos de *La Connaissance de la Déesse*, [1920] repris dans *Variétés I*, [1924] et republié *Variétés I et II* (Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1978, p. 87).

[2]. C'est ainsi que commence le texte que Maurice Blanchot a consacré à *Détruire* dit-elle de Marguerite Duras : « est-ce un 'livre', un 'film' ? l'intervalle des deux ? » (« *Détruire* », in *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 132).

[3]. Ce désir-là peut être daté du... paléolithique : dans *La Grotte des rêves perdus* (Werner Herzog, France/Allemagne, 2011), on apprend que, environ 30 000 ans avant notre ère, un artiste a tenté de représenter la course d'un animal en multipliant ses pattes ou bien le contour de son avant-corps.

Bibliographie/filmographie

Cette bibliographie a pour seul objectif d'ordonner les titres principaux évoqués ou analysés dans cet essai : elle ne prétend donc aucunement à l'exhaustivité.

I. Textes d'inspiration cinématographique

1. Novellisations, ciné-romans, textes inspirés par le cinéma.

COLLECTIF : Béatrice Merkel (cinq nouvelles et leur adaptation cinématographique ; François Bégaudeau/Patricia Mazuy ; Joy Sorman/Noémie Lvovsky ; Pierre Alféri/Albert Serra ; Christine Montalbetti/Caroline Champetier ; Stéphane Bouquet/Claire Denis, Capricci, 2009).

COLLECTIF : Sacha Lenoir (cinq nouvelles et leur adaptation cinématographique : Maylis de Kerangal/Melvil Poupaud, Olivia Rosenthal/Laurent Larivière, Alban Lefranc/Laurence Ferreira Barbosa, Sylvain Coher/Joana Preiss, Emmanuelle Pagano/Pascal Bonitzer, Capricci, 2011).

Pierre ALFÉRI : « Images seconde », in Trafic n° 8, automne 1993 (p. 99-104).

Pierre ALFÉRI : « Le sport favori de l'homme », in Trafic n° 21, printemps 1997, p. 116-121.

Marc AUGÉ : Casablanca (Paris, Le Seuil, « La librairie du

XXI^e siècle, 2007).

Jan BAETENS : Vivre sa vie, une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard (Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2005).

Alain BERENBOOM : Le Goût amer de l'Amérique (Paris, Bernard Pasquito éditeur, 2006).

Robert BRESSON : Procès de Jeanne d'Arc, film (Paris, Julliard, 1962 ; repris au Mercure de France, 2002).

Robert BOBER : On ne peut plus dormir tranquille quand on a une fois ouvert les yeux (roman, Paris, P.O.L., 2010).

William BOYD : Les Nouvelles confessions (The New Confessions, [1987], Paris, Le Seuil, 1988 pour la traduction française).

Jean-Claude CARRIÈRE : Les Vacances de Monsieur Hulot (roman d'après le film de Jacques Tati, illustrations de Pierre Etaix, Paris, Robert Laffont, 1958 ; repris en 2005).

Jean-Claude CARRIÈRE : Mon oncle (roman d'après le film de Jacques Tati, illustrations de Pierre Etaix, Paris, Robert Laffont, 1958 ; repris en 2005).

Jean-Claude CARRIÈRE : Les Fantômes de Goya (Paris, Plon, 2007).

André CERF : Les Grandes manœuvres (Paris, Éditions Denoël, coll. « Les grands succès de l'écran », 1955).

Robert COOVER : Demandez le programme ! (A Night at the Movies, 1987 ; traduit de l'américain par Claude Bensimon et Marc Chénétier, Paris, Le Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1991).

Françoise D'EAUBONNE : Les Tricheurs (roman d'après le film de Marcel Carné, Éditions Seghers, 1959).

Don DELILLO : Point Oméga (Scribner/Simon & Schuster, New York, 2010 ; Actes Sud, 2010 pour la traduction française de Marianne Véron).

Raymond DEPARDON : « Une femme en Afrique », in Les Fiancées de Saïgon, Paris, Cahiers du Cinéma, 1986.

Louis-René DES FORÊTS : Le Malheur au Lido (Saint Clément de rivière, Fata Morgana, 1987).

Bruno DUMONT : L'Humanité (Paris, Arte Éditions, coll. « scénars », 1999).

Bruno DUMONT : La Vie de Jésus (Éditions Dis Voir, coll. « littérature/cinéma », 2001).

Marguerite DURAS : India Song (Paris, Gallimard, 1973)

Marguerite DURAS : Le Camion (Paris, Les Éditions de Minuit, 1977).

Marguerite DURAS : Le Navire Night, Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner (Paris, Mercure de France, 1979).

Marguerite DURAS : L'Homme atlantique (Paris, Éditions de Minuit, 1982).

Alice FERNEY : Paradis conjugal (Paris, Éditions Albin Michel, 2008).

Claude FRANCOLIN : À bout de souffle (roman, d'après le film de Jean-Luc Godard, Paris, Éditions Seghers, coll. « roman choc », 1960).

Éric FOTTORINO : Baisers de cinéma (Paris, Éditions Gallimard, 2007).

Carlo FRUTTERO et Franco LUCENTINI : Je te trouve un peu p le ; récit d'été avec trente fantasmes féminins de Federico Fellini (1981 ; 1982 pour la traduction française de

Gérard Hug, Le Seuil).

Roger GRENIER : Ciné-Roman (Paris, Gallimard, 1972).

Jean-Luc GODARD : Journal d'une femme mariée (Fragments d'un film tourné en 1964, Paris, Denoël, 1965).

Jean-Luc GODARD : JLG/JLG ; phrases (Paris, P.O.L. éditeur, 1996).

Jean-Luc GODARD : Allemagne neuf zéro ; phrases (sorties d'un film) (Paris, P.O.L. éditeur, 1998).

Jean-Luc GODARD : 2 x 50 ans de cinéma français ; phrases (sorties d'un film) (Paris, P.O.L. éditeur, 1998).

Jean-Luc GODARD : Histoire(s) du cinéma (Paris, Gallimard - Gaumont, 1998, quatre volumes).

Jean-Luc GODARD : Eloge de l'amour ; phrases (sorties d'un film) (Paris, P.O.L. éditeur, 2001).

Christophe HONORÉ : Le Livre pour enfants (Éditions de l'Olivier, 2005).

Robert MARSAN : Le beau Serge (roman d'après le film de Claude Chabrol, Paris, Éditions Seghers, coll. « roman choc », 1960).

Bruce MAU : La Jetée/The Jetty (New York, éd. Zone Books, 1992).

Marcel MOUSSY/François TRUFFAUT : Les 400 coups (récit d'après le film de François Truffaut, Paris, Gallimard, 1959 ; repris aux Éditions Gallimard Jeunesse, coll. « Folio Junior », 1999).

Pier Paolo PASOLINI : Théorème (Theorema, 1968 ; Éditions Gallimard, 1978 pour la traduction française, repris dans la coll. « Folio », 1988).

François POIRIÉ : Comme une apparition (Paris, Actes

Sud, 2007).

François RIVIÈRE : Kafka (Paris, Calmann-Lévy, 1992).

Alain ROBBE-GRILLET : L'Année dernière à Marienbad (ciné-roman illustré de 48 photographies extraites du film réalisé par Alain Resnais, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961).

Alain ROBBE-GRILLET : L'Immortelle (ciné-roman illustré de 40 photographies extraites du film, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963).

Alain ROBBE-GRILLET : Glissements progressifs du plaisir (ciné-roman illustré de 56 photographies extraites du film, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974).

Éric ROHMER : Six contes moraux (Paris, Éditions de l'Herne, 1974 ; repris aux éditions des Cahiers du Cinéma, « Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma », 1998).

François TRUFFAUT : L'Homme qui aimait les femmes (cinéroman, Paris, Flammarion, coll. « Cinéroman », 1977).

Tanguy VIEL : Cinéma (Paris, Les Éditions de Minuit, 1999).

II. Adaptations cinématographiques : éléments de chronologie

Points de repère : domaine français

Nana (Émile Zola : 1880 ; Jean Renoir, 1926).

Madame Bovary (Gustave Flaubert : 1857 ; Jean Renoir : 1934).

Madame Bovary (Gustave Flaubert : 1857 ; Vincente Minnelli : 1949).

Journal d'un curé de campagne (Georges Bernanos : 1936 ; Robert Bresson : 1951).

Le Rouge et le noir (Stendhal, 1830 ; Claude Autant-Lara, 1954).

Les Liaisons dangereuses 1960 (Choderlos de Laclos : 1782 ; Roger Vadim : 1959).

Tirez sur le pianiste (David Goodis : 1955 ; François Truffaut : 1960).

La Princesse de Clèves (Madame de La Fayette : 1678 ; Jean Delannoy : 1961).

Vivre sa vie (Émile Zola, Nana : 1880 ; Jean-Luc Godard : 1962).

Le Mépris (Alberto Moravia : 1954 ; Jean-Luc Godard : 1963).

La Religieuse (Denis Diderot : 1760 ; Jacques Rivette : 1966).

L'amour fou (André Breton : 1937 ; Jacques Rivette : 1968).

La Chambre verte (Henry James : 1895 ; François Truffaut : 1978).

Amerika/Rapports de classe (Franz Kafka – posthume ; Jean-Marie Straub et Danielle Huillet : 1984).

Un amour de Swann (Marcel Proust : 1913 ; Volker Schlöndorff : 1984).

Hurlevent (Emily Brontë : 1847 ; Jacques Rivette : 1985).

Hôtel de France (Tchekov [Platonov : ± 1880 ; posthume] ; Patrice Chéreau : 1987).

Les Liaisons dangereuses (Choderlos de Laclos : 1782 ; Stephen Frears : 1988).

Valmont (Choderlos de Laclos : 1782 ; Milos Forman : 1989).

La belle Noiseuse (Balzac [Le Chef-d'œuvre inconnu] : 1831 ; Jacques Rivette : 1991).

Madame Bovary (Gustave Flaubert : 1857 ; Claude Chabrol : 1993)

Val Abraham (Gustave Flaubert [Madame Bovary] : 1857 ; Manoel de Oliveira : 1993).

Les Souffrances du jeune Werther (Johann Wolfgang von Goethe : 1774 ; Jacques Doillon : 1994).

Le Temps retrouvé (Marcel Proust, posthume ; Raoul Ruiz : 1998).

La Captive (Marcel Proust, La Prisonnière : 1923 ; Chantal Akerman : 2000).

Pourquoi (pas) le Brésil ? (Christine Angot : 2002 ; Laetitia Masson : 2004).

La belle personne (La Princesse de Clèves, Madame de La Fayette : 1678 ; Christophe Honoré : 2008).

III. Bibliographie critique

Dans cette bibliographie figurent exclusivement les titres d'ouvrages directement liés à la problématique de cet essai. Les ouvrages plus généraux, qui sont parfois cités en cours de développement, n'y sont donc pas consignés – leurs références sont données en note de bas de page.

1. Littérature et cinéma

a. Le regard des artistes, cinéastes, écrivains

Antonin ARTAUD : « Réponse à une enquête », réponse à une enquête lancée par René Clair dans Théâtre et comoedia illustré, mars 1923. La réponse d'Antonin Artaud n'a pas été publiée ; reprise dans Œuvres complètes, tome III, nouvelles édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1978, p. 63-64.

Antonin ARTAUD : « Sorcellerie et cinéma », texte écrit en 1927 ; publié dans le catalogue du Festival du film maudit (Biarritz, 29 juillet-5 août 1949) ; repris dans Œuvres complètes, tome III, nouvelles édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1978, p. 65-67.

Antonin ARTAUD : « Le cinéma et l'abstraction », in Le Monde illustré n° 3645, 29 octobre 1927 ; repris dans Œuvres complètes, tome III, nouvelles édition revue et augmentée (Paris, Gallimard, 1978, p. 68-69).

Antonin ARTAUD : « La Coquille et le clergyman », in Cahiers de Belgique, n° 8, octobre 1928 ; repris dans Œuvres complètes, tome III, nouvelle édition revue et augmentée (Paris, Gallimard, 1978, p. 71-72).

Robert BRESSON : Notes sur le cinématographe (Paris, Gallimard, 1975, repris dans la coll. « Folio », 1975).

André BRETON : L'amour fou (Paris, Gallimard, 1937 ; repris dans la collection « Poésie », 1976)

André BRETON : Les Vases communicants, texte publié en 1932 ; repris dans les Œuvres complètes, tome II (Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 101-214).

André BRETON : « Comme dans un bois », texte publié initialement dans L'Âge du cinéma, n° 4-5, août-novembre 1952 ; repris dans La Clé des champs, 1953 ; puis dans les

Œuvres complètes, tome III (Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 902-907).

Jean COCTEAU : Du cinématographe (Textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gautéur, Éditions Belfond, 1973 et 1988, puis Éditions du Rocher, 2003).

Marguerite DURAS : Les Yeux verts, Cahiers du Cinéma n° 312-313, juin 1980.

Marguerite DURAS : La Couleur des mots, Entretiens avec Dominique Noguez, Paris, Ministère des Affaires Étrangères, 1984 ; repris aux éditions Benoît Jacob (Paris, 2001).

Jean-Luc GODARD : Duras/Godard, 2 ou 3 choses qu'ils se sont dites, Texto, émission Océaniques, 28 décembre 1987 ; repris dans Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome II (1984-1998) (Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 140-147).

Julien GRACQ : « Littérature et cinéma », in En lisant en écrivant (Paris, Librairie José Corti, 1980, p. 232-246).

Eugène GREEN : Présences, Essai sur la nature du cinéma (Paris, Desclée de Brouwer/Cahiers du Cinéma, coll. « Texte et voix », 2003).

Eugène GREEN : Poétique du cinématographe (Paris, Actes Sud, 2009).

Fernand LÉGER : « Essai sur la valeur plastique du film d'Abel Gance, La Roue », in Comoedia, 16 décembre 1922, p. 5 ; repris dans À propos de cinéma, Nouvelles Éditions Séguier, « Carré Ciné », 1995, p. 19-28.

Fernand LÉGER : « À propos de cinéma », in Plans, n° 1, 1931, p. 80-84 ; repris dans À propos de cinéma, Nouvelles Éditions Séguier, « Carré Ciné », 1995, p. 7-17.

Fernand LÉGER : « Peinture et cinéma », in Les Cahiers du

mois, n° 16/17, « Cinéma », Éditions Emile-Paul frères, Paris, 1925, p. 107-108 ; repris dans À propos de cinéma, Nouvelles Éditions Séguiet, « Carré Ciné », 1995, p. 29-30.

Marcel PAGNOL : Cinématurgie de Paris (in Œuvres complètes, Ed. de Provence, 1967 ; repris aux Éditions de Fallois, coll. « Fortunio », 1991).

Benjamin PÉRET : « Contre le cinéma commercial », in L'Âge du Cinéma, n° 1, mars 1951, repris dans Œuvres complètes, tome VI (Paris, Librairie José Corti, 1992, p. 270-271).

Jérôme PRIEUR : Le Spectateur nocturne ; les écrivains au cinéma, une anthologie (Paris, Éditions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1993).

Pascal QUIGNARD : « Sur les rapports que le texte et l'image n'entretiennent pas », in Petits traités, I, VIIe traité (Paris, Maeght Éditeur, 1990 ; repris dans la collection « Folio », 1997).

François RIVIÈRE : « 'Un roman qui parle du film' : Entretien avec François Rivière sur la novellisation de Kafka », in André Gaudreault et Thierry Groensteen (sous la direction de) : La Transécriture, pour une théorie de l'adaptation (Québec, Éditions Nota bene, 1998, p. 179-183)

Wim WENDERS : « Histoires impossibles », intervention à un colloque sur les techniques du récit, reprise dans La Logique des images (Die Logik der Bilder, 1988 ; Paris, Éditions de l'Arche, 1990 pour la traduction).

b. Approches critiques et théoriques

Alexandre ASTRUC : « Naissance d'une nouvelle avant-

garde : la caméra-stylo », L'écran français n° 144, 30 mars 1948, repris dans Du stylo à la caméra... Et de la caméra au stylo (Paris, L'Archipel, 1992, p. 324-328).

Jan BAETENS : La novellisation : du film au roman. Lectures et analyses d'un genre hybride, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008.

Mireille CALLE-GRÜBER (éd.) : Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage (Presses Sorbonne Nouvelle, 2008)

Pascale Cassagnau : Future amnesia, enquêtes sur un troisième cinéma (Paris, Isthme éditions, 2007)

Jean CLÉDER : « Ce que le cinéma fait de la littérature » dans 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>.

Jean CLÉDER : « Virginia Woolf, Michael Cunningham, Stephen Daldry : un usage du récit, de la page à l'écran », in De Kafka à Toussaint, Ecritures du XXe siècle (sous la direction de Pierre BAZANTAY et Jean CLÉDER, Mélanges offerts à Francine Dugast-Porte et Jacques Dugast, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 163-176)

Jeanne-Marie CLERC : Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain (Bruxelles, Peter Lang, 1984)

Jeanne-Marie CLERC : Ecrivains et cinéma ; Des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-romans (Presses Universitaires de Metz, 1985)

Jeanne-Marie CLERC : Littérature et cinéma (Paris,

Nathan, coll. Nathan Université, 1993).

Etienne FUZELLIER : Cinéma et littérature (Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7e Art », 1964).

François JOST : L'Œil-caméra. Entre film et roman (Presse Universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes », 1987-1989 pour l'édition revue et augmentée)

Laurent JULLIER et Guillaume SOULEZ : Stendhal, le désir de cinéma (Paris, Séguier Archimbaud, coll. « Carré Ciné », 2006)

Jacinto LAGEIRA : Du mot à l'image & du son au mot, Théories, manifestes, documents, une anthologie de 1897 à 2005 (Marseille, Éditions Le mot et le reste, coll. « Formes », 2006).

Jean-Louis Leutrat (dir.) : Cinéma & littérature. Le grand jeu 1 (Le Havre, De l'incidence éditeur, avril 2010)

Jean-Louis Leutrat (dir.) : Cinéma & littérature. Le grand jeu 2 (Le Havre, De l'incidence éditeur, juin 2011)

Corinne MAURY : Habiter le monde : Eloge du poétique dans le cinéma du réel (Crisnée, Belgique, Éditions Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011)

Christian METZ : Langage et Cinéma (Paris, Albatros, 1971)

Claude MURCIA : Nouveau roman ; nouveau cinéma (Paris, Nathan, coll. 128, 1998)

Pier Paolo PASOLINI : L'Expérience hérétique ; langue et cinéma (Empirismo eretico, Aldo Garzanti Editore, 1972 ; Paris, Éditions Payot, coll. « Traces », 1976 pour la traduction française de Anna Rocchi Pullberg).

Jacques RANCIÈRE : La Fable cinématographique (Paris, Le Seuil, « La librairie du XXIe siècle », 2001).

Jacques RANCIÈRE : « Les écarts du cinéma », Trafic n° 50, été 2004, p. 159-166.

Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER : Ecraniques, le film du texte (Presses Universitaires de Lille, coll. « Problématiques », 1991).

Alain et Odette VIRMAUX : Un genre nouveau : le ciné-roman (Paris, Edilig, coll. « Médiathèque », 1983).

2. L'adaptation cinématographique des textes littéraires

COLLECTIF : Autour d'Emma (Paris, coll. « Brèves cinéma », Hatier, 1991).

Jean AURENCHE : La Suite à l'écran ; entretiens avec Anne et Alain Riou (Institut Lumière/Actes Sud, 1993, 2002)

André BAZIN : « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », in Qu'est-ce que le cinéma ? (Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7e Art », 1959, 1983, p. 81-106).

André BAZIN : « Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson », in Qu'est-ce que le cinéma ? (Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7e Art », 1959, 1983, p. 107-127).

Deborah CARTMELL et Imelda WHELEHAN : Adaptations (New York/Londres, Routledge, 2000).

Jean CLÉDER : « Pour la transmission de pouvoirs empruntés : lecture cinématographique des textes de Franz Kafka », in Sillage de Kafka (sous la direction de Philippe Zard, Éditions Le Manuscrit, coll. « l'Esprit des lettres », 2007, p. 497-510).

Jean CLÉDER : « Don Quichotte : Un texte inadaptable ? », in Littérature et exemplarité, études réunies

sous la direction de Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcœur et Marielle Macé (Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 223-236).

Jean CLÉDER : « L'adaptation cinématographique » article de L'Atelier de théorie littéraire du groupe Fabula ([http://www.fabula.org/atelier.php?action=browse & id = Adaptation & imprimer = 1](http://www.fabula.org/atelier.php?action=browse&id=Adaptation&imprimer=1))

Jean CLÉDER : « Politiques d'un auteur ; ou comment « montrer le reste » : À propos de l'adaptation du Journal de Grace Elliott par Éric Rohmer », in L'engagement littéraire, Cahiers du groupe Phi 2005, publiés sous la direction d'Emmanuel Bouju, p. 387-398.

Jean CLÉDER : « La Communauté de l'anneau de J. R. R. Tolkien à P. Jackson : Une exécution ratée ? », in Tolkien, trente ans après (1973-2003) (sous la direction de Vincent Ferré, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2004, p. 325-342).

Jean Cléder : « Métaphore et régression : les délais de la connaissance – M. Proust ; R. Ruiz – », in Proust et les images ; peinture, photographie, cinéma, vidéo (co-dir. avec Jean Pierre Montier, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2003, p. 185-202).

Jean CLÉDER : « Du constat d'adultère au désir d'adultération : l'adaptation cinématographique du récit littéraire », in Littératures sous contrat (dir. E. Bouju, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2002, p. 181-198).

Jean CLÉDER : « D'apprentissages en faux-mouvements – J. W. von Goethe ; P. Handke ; W. Wenders – : démontage et pré-figuration », in Nouvelle vague, nouveaux rivages – permanences du récit au cinéma (co-dir. avec G. Mouëllic, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 109-120).

Jean CLÉDER : « Perceval le Gallois – de Chrétien de Troyes à Éric Rohmer – la cible et le modèle », in Frontières et passages (Actes du XXVIIe congrès de la SFLGC), textes réunis et présentés par C. Foucrier et D. Mortier, Publications de l'Université de Rouen, 1999, p. 519-525.

Jeanne-Marie CLERC (co-auteur : Monique Carcaud-Macaire) : L'adaptation cinématographique et littéraire (Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004).

Kamilla ELLIOTT : Rethinking the Novel/Film Debate, Berkeley, Cambridge ; Cambridge University Press, 2003.

André GAUDREAULT et Thierry GROENSTEEN (sous la direction de) : La Transécriture, pour une théorie de l'adaptation (Québec, Éditions Nota bene, 1998).

Linda HUTCHEON : A Theory of Adaptation (Published in 2006 by Routledge, Taylor and Francis Group, 270 Madison Avenue, New York, NY 10 016).

Brian Mac FARLANE : Novel to Film : An Introduction to the Theory of Adaptation, Oxford, Clarendon, 1996.

Andrée MERCIER et Esther PELLETIER (sous la direction de) : L'Adaptation dans tous ses états (Québec, Éditions Nota bene, Les Cahiers du CRELIQ, 1999).

Frédéric SABOURAUD : L'Adaptation au cinéma ; Le cinéma a tant besoin d'histoires (Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « les petits Cahiers », 2006).

Julie SANDERS : Adaptation and Appropriation (First published 2006 by Routledge, 2 Park Square, Milton Park, Abington, Oxon OX14 4 RN)

Michel SERCEAU : L'Adaptation cinématographique des textes littéraires (Liège, Éditions du Céfal, 1999).

François TRUFFAUT : « Une certaine tendance du cinéma

français », in Cahiers du Cinéma n° 31, janvier 1954, p. 15-29 ; repris dans Le Plaisir des yeux ; Écrits sur le cinéma (Paris, Cahiers du Cinéma, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2000, p. 293-314).

Francis VANOYE : L'Adaptation littéraire au cinéma (Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011).

Table des matières

Introduction [3](#)

Chapitre 1 - Aux origines
de la littérature : le cinéma [11](#)

1. Au royaume de l'invisible [17](#)

2. « Écrire, c'est prévoir » (Paul Valéry) [21](#)

3. Entre littérature et cinéma :
un domaine partagé ? [25](#)

Chapitre 2 - Aux origines du cinéma :
la littérature [32](#)

1. La perception soustraite aux puissances
du langage [33](#)

2. Consentir au scénario : renoncer au cinéma ? [37](#)

3. Le cinéma : un art du xix^e siècle [42](#)

4. Du texte au film ou de l'image mobile
à l'image fixe : la mise en scène domestiquée [45](#)

Chapitre 3 - De la littérature au cinéma : la notion d'auteur
« sous la guillotine

du sens » [56](#)

1. Avec et contre la littérature :
métaphore de la caméra-stylo [58](#)

2. Avec et contre le cinéma :
la notion d'auteur au banc d'essai de l'adaptation [62](#)

3. À bout de souffle : la légende d'un tournage
et l'invention d'un auteur [65](#)

4. Reformulation néo-formaliste :
les responsabilités de l'auteur [70](#)

Chapitre 4 - Entre l'image et l'histoire : transactions [77](#)

1. L'image absorbée par l'histoire [79](#)

2. Le tableau contre le pictogramme :
deux conceptions du récit [86](#)

3. Entre lacune et saturation de l'image :
trois conceptions de l'Histoire [94](#)

Chapitre 5 - Paradoxes sur le comédien [103](#)

1. Vers un romanesque lazaréen [108](#)

2. Cinématographies de l'effacement [115](#)

3. Appropriation ou liquidation de l'Histoire [120](#)

Chapitre 6 - De l'évolution
des espèces : l'adaptation cinématographique

du texte littéraire [131](#)

1. Pour commencer la lecture :
renverser les autorités textuelles [135](#)

2. Les adaptations de Madame Bovary :
de la fidélité... [147](#)

3. ...Au changement de paradigmes [153](#)

Chapitre 7 - Hybridations cinématographiques [163](#)

1. De l'anticipation à la conversion littéraire :
cinématographies de l'écriture (1) [166](#)

2. De dé-figurations en refabulations littéraires :
cinématographies de l'écriture (2) [175](#)

3. Extension des puissances intermédiaires [189](#)

Conclusion [199](#)

Bibliographie/filmographie [203](#)