

Écrit vs écran



Influences cinématographiques dans le roman contemporain

Sous la direction de Lise Gauvin et Christina Horvath

Écrit vs écran : influences cinématographiques dans le roman contemporain

Sous la direction de Lise Gauvin et Christina Horvath

Actes du colloque international tenu les 7 et 8 septembre 2005
à l'Université de Montréal

Nouveaux Cahiers de recherche — 5
CRILCQ / Université de Montréal

EN COUVERTURE

Écrit vs écran, de Martin Tremblay, 2006.

Introduction

Les sociologues du contemporain, tels Jean Baudrillard ou Paul Virilio, ont démontré l'importance accrue du rôle que les images, cinématographiques ou télévisuelles, jouent dans notre culture. Le cinéma fait partie de l'univers de l'homme contemporain : que celui-ci soit auteur, lecteur ou personnage, son imaginaire est nécessairement nourri de souvenirs et de références filmiques. Les rapports que le roman contemporain entretient avec le cinéma sont empreints d'une grande complexité : il s'agit d'un mélange d'influences réciproques, de références culturelles communes et de relations intertextuelles de divers types. Basés l'un sur les mots, l'autre sur les images, les deux systèmes d'expression partagent une ressemblance avec le monde contemporain qu'ils cherchent tous les deux à représenter. Si la proximité des modes narratifs filmique et scriptural explique en partie l'attraction que le cinéma exerce sur les écrivains, le septième art véhicule également l'idée de l'air du temps que le roman contemporain cherche à capter.

Les 7 et 8 septembre 2005, le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises de l'Université de Montréal (CRILCQ) a organisé un colloque international dans le but d'aborder la littérature contemporaine de langue française sous l'angle des rapports qu'elle entretient avec le cinéma. Intitulé « Écrit vs écran : influences cinématographiques dans le roman contemporain », ce colloque visait à rassembler de jeunes chercheurs dont les travaux portent sur les interférences de l'écriture romanesque avec le septième art, afin de susciter une réflexion théorique au sujet des mutations récentes que le genre romanesque aurait subies au contact du cinéma. Le présent cahier reproduit d'une part les meilleures communications présentées au cours de ces deux journées, d'autre part la table ronde animée par Lise Gauvin au cours de laquelle les participants, les écrivaines-scénaristes Marie-France Briselance et Monique Proulx ainsi que le romancier-cinéaste Dany Laferrière, discutaient de la perméabilité actuelle des deux systèmes d'expression.

S'il existe une abondante littérature critique consacrée aux interrelations du roman et du cinéma, elle semble privilégier un nombre restreint de catégories telles que la collaboration entre écrivains et cinéastes, les adaptations (cinématographiques de livres et romancées de films), la présence de la thématique cinématographique dans le roman, les scénarios fictifs ou le modèle scriptural du cinéma dans le roman. Notre approche diffère de ces études comparées par la priorité absolue que nous avons accordée au champ du récit contemporain face au cinéma qui ne nous intéressait que sous l'angle de son apport, imaginaire ou technique, à l'écriture romanesque. Que devient le roman

à l'ère du cinéma? Comment l'engouement de la culture contemporaine pour l'image contribue-t-il à marquer et à transformer le genre romanesque? Quelles sont les principales modifications du roman dues à l'influence du cinéma? Quelles sont les possibilités et les limites de la transposition des techniques cinématographiques dans l'écriture? Ces rapprochements sont-ils justifiés ou relèvent-ils au contraire d'analogies superficielles? Partant de l'hypothèse qu'aujourd'hui le filmique participe à la mise en œuvre d'une écriture nouvelle, nous avons entrepris une réflexion au sujet du cinéma comme source d'inspiration du récit romanesque, mais également en tant que référence culturelle et modèle de construction.

Les premiers articles de ce volume exploitent le thème des interrelations entre le filmique et le scriptural. Marie-France Briselance compare les techniques au moyen desquelles les deux médias maîtrisent temps et espace tandis que Jean-Marc Limoges s'interroge sur leur emploi respectif du procédé de la mise en abyme. Mylène Nantel explique que, si « montrer » n'est pas un privilège du septième art, le passage en littérature du « montrer » au « rien montrer » n'eût pas pu être réalisé sans l'apport de la cinématographie. Enfin, Neli Dobрева analyse le passage de l'écriture à l'image et vice versa, à travers son analyse de l'usage que littérature et cinéma font des concepts de la ritournelle, de l'inceste et de l'*atavisme*.

Le second chapitre porte sur les nouvelles techniques d'écriture inspirées par le cinéma. Parmi les procédés qu'il convient de rattacher au film, la critique évoque généralement le monologue intérieur ou « film de conscience », l'écriture béhavioriste, la tentative des romanciers de « donner à voir » ou le style haché des dialogues des films américains. Il existe cependant d'autres stratégies comme l'imitation des mouvements de la caméra que Neila Manaï étudie dans l'œuvre de l'écrivain-cinéaste Alain Robbe-Grillet. Quant à Charlotte Thimonnier, elle s'intéresse à l'usage du gros plan chez un romancier minimaliste, Jean Echenoz, alors que Amélie Paquet montre, à travers une lecture de *Nombres* de Philippe Sollers, comment l'écriture romanesque a intégré une technique cinématographique par excellence, le montage.

Les dernières contributions ont pour sujet le métissage intermédiatique entre roman et cinéma. Il s'agit d'un dialogue fertile dont Christina Horvath montre la réciprocité en citant l'exemple de *Baise-moi* de Virginie Despentes, roman empruntant au cinéma nombreux thèmes et techniques (la trame sonore, le flash-back, la projection interne, le ralenti, etc.) qui réapparaissent ensuite sur l'écran dans l'adaptation co-réalisée par la romancière. Nicolina Katinakis étudie le métissage des deux systèmes d'expression dans *L'amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras, œuvre qui semble appartenir à la fois au cinéma et à la littérature puisqu'elle comporte des indications précises concernant la manière dont elle doit être adaptée à l'écran. Quant à Christophe Gauthier, il se

penche sur ces mêmes aspects métadiscursifs et scénaristiques dans *Neige noire* d'Hubert Aquin. Enfin, pour clore ce volet axé sur l'œuvre des écrivains à la fois scénaristes et cinéastes, Julie Hétu théorise sa propre démarche créatrice dans laquelle vidéo documentaire et récit de fiction s'alimentent, s'inspirent et se complètent réciproquement.

Notre panorama de l'interrelation du filmique et du scriptural ne saurait être complet sans le débat de trois créateurs qui évoquent leurs expériences de l'écriture romanesque et scénaristique, de l'adaptation filmique et de la réalisation de leurs propres œuvres. Les uns et les autres insistent sur l'aspect solitaire de l'écriture du roman, « une entreprise de liberté », une « création souveraine » (Monique Proulx) alors que l'écriture du scénario s'appuie sur une forme de solidarité et de collégialité sans laquelle il ne saurait exister. Œuvre transitoire, le scénario obéit également à différentes contraintes, dont celles de la faisabilité et de la question financière, que ne connaît pas (ou peu) le roman. Quand on demande à ces créateurs dans quelle mesure le passage par l'écriture cinématographique a changé leur façon de concevoir le roman, les réponses varient : si Monique Proulx parle de similarité entre les deux types d'écriture, Marie-France Briselance avoue être devenue romancière après une expérience de scénariste et Dany Laferrière se décrit comme « un cinéaste qui écrit ». On ne saurait mieux souligner l'interpénétrabilité des deux modes d'expression ainsi que la connivence qui les unit.

Lise Gauvin et Christina Horvath
Université de Montréal

Interrelations entre film et littérature

Cinéma et littérature face au temps et à l'espace

La littérature, comme le cinéma, s'écrit avec des images. Mais si la littérature s'écrit avec des mots, le cinéma s'écrit avec des plans. Cette écriture en plans est en fait le moyen de maîtriser l'espace et le temps que possède d'emblée le romancier mais que doivent conquérir les scénaristes et les réalisateurs. En quoi l'écriture elliptique du cinéma a-t-elle influencé la littérature, sachant qu'il n'a jamais manqué une caméra à Zola?

« L'œil était dans la tombe et regardait Caïn »... Si Victor Hugo peut écrire ceci en une seule phrase, c'est parce qu'il dispose, en tant qu'écrivain, de la maîtrise de l'espace et du temps, et qu'il peut, dans un seul jet de mots, montrer Caïn dans la tombe, vu par l'œil qui représente à la fois Dieu, la conscience, la culpabilité, le châtement et l'éternité. Aucun cinéaste ne pourrait construire un ou plusieurs plans à l'instar de ce « simple » vers. Mais il est possible de faire un film dont le sujet est la culpabilité et les remords, ainsi que le châtement que l'héroïne s'inflige à elle-même, comme dans le film québécois *La neuvaine*, réalisé par Bernard Émond.

Pour maîtriser l'espace et le temps à l'égal des romanciers, il a fallu que les premiers cinéastes créent un nouveau langage, l'écriture cinématographique, qui fut inventé après la découverte que fit Georges Méliès, juste après la naissance du cinématographe, alors qu'il filmait à Paris une scène de rue où passait un autobus et que sa caméra se bloqua. Méliès remit l'appareil en marche et continua sa prise de vue sans déplacer la caméra. Après le développement, il découvrit sur la pellicule un autobus qui se transformait en corbillard. Il comprit alors les ressources qu'il pourrait tirer de la succession volontaire et non plus accidentelle de deux images séparées par une coupure dans le temps réel. Il comprit aussi qu'il pourrait obtenir la même chose avec une coupure dans l'espace, c'est-à-dire par un déplacement de la caméra qui permettrait de changer l'axe de prise de vue. Georges Méliès venait d'inventer le plan. Depuis, le cinéma se déroule dans des temps imaginaires, reconstitués par les coupures effectuées dans l'espace et dans le temps, chaque fois que l'on crée un nouveau plan.

Rappelons ce qu'est un plan : au tournage, c'est la longueur de pellicule enregistrée entre un démarrage de la caméra et son arrêt. Entre les mots « moteur » et « coupez ». Au montage, le plan est raccourci à la durée utile au récit que l'on est en train de raconter. Il faut effectuer ces opérations plusieurs centaines de fois pour un film de 90 minutes. La fabrication d'un film fait donc appel à un mécanisme lourd et coûteux, qui exige une longue et minutieuse

préparation, alors que l'écriture romanesque peut ressembler à un saut dans le vide. On écrit la première phrase et ensuite on continue jusqu'à la dernière qui, d'ailleurs, a pu être écrite dès le départ, comme le faisait par exemple Alexandre Dumas qui commençait, en bon auteur de théâtre, par définir la cible à atteindre et ensuite avançait son récit jusqu'à la dernière phrase qu'il avait écrite en premier.

Les cinéastes, eux, doivent passer par deux formes d'écriture. Il y a d'abord la phase du scénario, qui est la mise au point de l'histoire et la description des actions et des dialogues, et qui s'écrit, elle aussi, avec des mots. Ensuite le scénario est découpé en plans, une opération appelée découpage technique qui sert à construire le temps du film. Le découpage technique est écrit avec des mots et souvent, il est dessiné. Le découpage technique est illisible pour un profane.

Ainsi, la littérature et le cinéma relèvent tous deux d'une écriture, c'est-à-dire d'une nécessité d'abstraction, mais dans le cas du cinéma, on passe par une étape intermédiaire de déconstruction de l'histoire par le découpage technique et le tournage, pour aboutir à la reconstruction de cette histoire par le montage.

C'est dès l'écriture du scénario que se posent les problèmes de la maîtrise de l'espace et du temps. C'est là que l'écriture du film retrouve le roman, pas seulement lorsque l'histoire est adaptée d'un roman, mais aussi lorsque l'histoire est originale, et qu'il faut se poser la question du temps du récit cinématographique que l'on va faire de cette histoire, comme l'écrivain se pose le temps du récit romanesque.

« Les fables [les fictions] bien constituées ne doivent ni commencer ni finir à un point pris au hasard...¹ ». C'est Aristote qui l'affirme dans sa *Poétique*, le premier texte théorique sur l'écriture de fiction, rédigé entre 335 et 323 avant J.-C., qui reste toujours d'actualité, parce que nous inventons toujours les mêmes histoires et que les auteurs sont toujours confrontés à la même question du « comment les raconter ».

Il est vrai qu'en vingt-cinq siècles, au fond, rien n'a changé. Il n'est pas plus facile aujourd'hui pour le scénariste de choisir à quel endroit de l'histoire qu'il a imaginée il décidera de commencer le récit qu'il va en faire, que cela ne l'était aux tout débuts de l'art dramatique et littéraire. C'est-à-dire aux temps de *L'Illiade* et de *L'Odyssée*.

Rappelons la différence entre l'histoire et son récit. L'histoire, ce sont les événements qui se sont déroulés dans la réalité ou dans les fictions, rapportés dans l'ordre chronologique, alors que le récit est le traitement de cette histoire,

¹ Aristote, *Poétique*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 59.

c'est-à-dire la manière de la raconter, qui suppose de mettre l'accent sur certaines parties de l'histoire, d'en supprimer d'autres, de contracter ou de dilater le temps réel pour créer le temps de la narration.

Dans cette optique, le choix du début du récit par rapport au début de l'histoire est une décision fondamentale. Mais il n'existe aucune règle, aucun schéma préétabli, qui puisse apporter la solution au problème du début d'un traitement dramatique. Après avoir mis au point l'histoire que l'on veut raconter, quoi que l'on fasse reste toujours – intacte et inéluctable – la question du « comment la raconter »?

Le plus souvent, le début du récit ne coïncide pas avec le début de l'histoire. Le scénariste, comme le romancier, ne travaille jamais en temps réel. Il ne dispose pas d'une vie pour raconter une vie, on l'a vu avec *Citizen Kane*, par exemple, qui commence par la mort du personnage principal et qui ensuite remonte le temps.

Le parcours du récit est comme un passage dans un entonnoir. L'entrée est vaste et l'armée événementielle est nombreuse, mais la sortie toute petite. Il s'agit alors de réduire, de concentrer, d'organiser le récit pour éviter l'engorgement, tout en prenant bien soin de ne pas amoindrir, affaiblir ou étrangler l'histoire. Un véritable travail d'Hercule! Surtout lorsque l'action n'est pas située dans un temps donné – cette fameuse unité de temps des tragédies classiques – mais au contraire s'étale sur une longue durée.

C'est là un problème aussi vieux que le premier texte de fiction. Dans *L'Illiade*, qui, par sa composition en chants épiques, est une œuvre dramatique et non un roman, Homère, pour raconter la guerre de Troie qui a duré dix ans, a concentré son récit sur une période de cinquante-cinq jours, située pendant la dernière année de la guerre. Cependant, il a pris soin de débiter son récit par l'un des moments les plus forts de cette guerre inexpiable, celui de *la colère d'Achille*, quand le meilleur guerrier de l'armée grecque, en se retirant sous sa tente pour bouder, met son camp au bord de la défaite. Mais après la mort de Patrocle, son meilleur ami, Achille réserve sa colère au camp ennemi. Il retourne au combat et met en déroute l'armée troyenne, donnant cette fois la victoire aux Grecs.

La focalisation sur un personnage et la limitation de l'intrigue à quelques épisodes situés près de la fin n'empêchent pas Homère de raconter l'histoire de tous les protagonistes de cette guerre, ainsi que les événements qui se sont déroulés avant le début de son récit, tout en nous annonçant l'ultime épisode : la destruction de Troie. Néanmoins, en faisant d'Achille et de sa colère l'action principale du récit, Homère a dressé la colonne vertébrale de son traitement dramatique. Toutes les digressions (les actions secondaires) lui sont alors permises, pourvu que toujours il revienne à l'action principale.

De la même manière, Sophocle a commencé sa tragédie *Œdipe-Roi* tout près de la fin de l'histoire, quand Œdipe promet de retrouver et de punir l'assassin de Laïos, sans savoir qu'il s'agit de lui-même. Nous assistons alors à la résolution de la première intrigue policière, car la reconstitution du crime et la recherche de la personnalité de l'assassin sont deux bonnes façons de remonter le temps et fournissent une excellente structure dramatique.

Ainsi, l'essentiel en dramaturgie n'est pas de faire un récit linéaire et chronologique à partir d'une histoire, mais de combiner une action principale qui construit des faits, avec des personnages toujours en action, des personnages agissants. Aristote nous a bien prévenus, il y a deux causes naturelles qui déterminent les actions : le dialogue et le caractère. Cependant, le caractère d'un personnage ne se décrit ni par la psychologie ni par des dialogues mis bout à bout, mais au travers de ses actions. Pour prendre sens, les dialogues doivent être soumis à l'épreuve des actions, ainsi que le déclare Achille, dans *Iphigénie en Aulide* de Jean Racine : « Je perds trop de moments en des discours frivoles / Il faut des actions, et non pas des paroles ». Car ce n'est pas l'histoire qui fait les personnages, mais les personnages qui font l'histoire.

Ainsi, lorsque les premiers cinéastes inventent l'écriture du cinéma, ils ont à leur disposition trente siècles d'histoire et de théorie littéraires, mais aussi la très abondante production de romans feuilletons qui, depuis 1832, sont publiés dans les journaux, et dont les auteurs sont... Balzac, Victor Hugo, Alexandre Dumas pour la France, Dickens pour l'Angleterre, Mark Twain pour les États-Unis, Dostoïevski pour la Russie, et tant d'autres...

Avant d'être romanciers, Victor Hugo et Alexandre Dumas ont été des auteurs de théâtre prestigieux, ils se sont trouvés côte à côte dans la fameuse « bataille d'Hernani » qui a opposé, à propos du théâtre, les anciens et les modernes. C'était l'aboutissement d'un combat mené à l'échelle européenne par les jeunes auteurs romantiques, comme Schiller, qui s'étaient rebellés contre la suprématie du goût français et la tyrannie de la *règle des trois unités* de la tragédie classique du XVII^e siècle, qui imposait que chaque pièce se déroule en un même temps, un même lieu et une même action.

Les jeunes auteurs remettaient aussi en cause les personnages monolithiques du théâtre français, enfermés dans le cadre de la psychologie des passions. Il est vrai qu'en un seul jour, le personnage de la tragédie classique n'avait guère le temps d'évoluer, il n'avait que la liberté de souffrir et de passer de vie à trépas sans avoir le loisir de se poser des questions. « *To be or not to be...* », cette tirade était hors de question pour le héros des tragédies classiques. Or les auteurs romantiques venaient de redécouvrir Shakespeare, dont Voltaire s'était tant moqué (Victor Hugo avait même obligé son fils François

à le traduire) et ils voulaient, eux aussi, être maîtres du temps et raconter des histoires se déroulant sur une longue durée.

Aux personnages du théâtre classique, les auteurs romantiques opposaient les personnages des tragédies antiques, « hommes et femmes déchirés² », pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Vernant, à la fois coupables et innocents, responsables de leurs actes et victimes du destin. Des personnages qui étaient caractérisés d'abord par leurs actions, selon les principes d'Aristote.

C'était bien avant le béhaviorisme, et fort heureusement, parce que les romanciers du XIX^e siècle ne se sont pas contentés de décrire les comportements de leurs personnages, ils n'ont pas attendu Freud pour découvrir l'inconscient, ils l'ont appris dans la mythologie et la tragédie grecque, en direct avec Œdipe. Comme le fit ensuite Freud, qui possédait lui aussi une solide culture littéraire.

La littérature du XIX^e siècle est ainsi une littérature de personnages qui donnent souvent leur nom aux romans : *Eugénie Grandet*, *La vieille fille*, *Le comte de Monte Christo*, *Joseph Balsamo*, *Monsieur Pikwick*, *Olivier Twist*, *Tom Sawyer*, *Les misérables*, *Les pauvres gens*, et aussi *Les Rougon Maquard*. Et par la diversité de leurs personnages et leur modernité, les auteurs de romans du XIX^e siècle ont ouvert la voie à Dostoïevski et à Proust et à toute la littérature du XX^e siècle. Ils ont aussi posé tous les types de personnages qui seront développés au cinéma au cours du XX^e siècle et aujourd'hui encore...

Vous comprenez alors pourquoi il n'a jamais manqué une caméra à Émile Zola! Il avait tout... tout ce que ses aînés avaient reconquis... Il possédait la maîtrise de l'espace et du temps, et l'infinie complexité des personnages. Il avait tout loisir de décrire des actions comme si le lecteur les voyait, en découpant l'espace et le temps en séquences comme le fera plus tard le cinéma, et il avait aussi tout loisir de faire entendre les sons et les musiques comme dans la scène de la première réunion syndicale chez la veuve Désir dans *Germinal*.

Il faut se souvenir que le cinéma n'est pas seulement un art visuel, il possède aussi le son et la musique. La bande musicale participe de l'écriture du film (son compositeur est coauteur de l'œuvre, au même titre que le scénariste et le réalisateur). Les films sont très souvent des mélodrames, c'est-à-dire des drames en musique, et les mélodrames sont des « tragédies évitées », ils possèdent une double fin, une première fin qui se termine mal, et une seconde qui rouvre sur l'avenir et l'espoir (cf. *Autant en emporte le vent*). Les romans du XIX^e siècle étaient aussi des mélodrames.

La neuvaine de Bernard Émond est un mélodrame. C'est une tragédie évitée. Du moins pour le personnage principal.

² Jean-Pierre Vernant, « Aux racines de l'homme tragique », *Le Monde*, 16 mars 2005.

C'est pourquoi, en ce qui concerne les influences stylistiques que le cinéma aurait sur la littérature, il vaut mieux rester prudent et, à toute affirmation, opposer un doute raisonnable. Et penser à l'œuf et à la poule. Et toujours se demander, comme dans les *gunfights* des western, qui a tiré le premier?

Dans *La neuvaine*, justement, le temps du personnage principal, une femme médecin, s'est arrêté après une tragédie dont elle se sent responsable et le passé revient la torturer par des *flash-back*.

Mais le cinéma n'a pas inventé le flash-back, c'est Homère! Dans *L'Odyssée*, quand Ulysse, après son naufrage, est recueilli par les Phéaciens et leur raconte tout ce qui lui est arrivé depuis la fin de la guerre de Troie.

L'arrêt sur image ou le ralenti, c'est Homère toujours, mais cette fois dans *L'Iliade* qui raconte une vengeance, et les codes de la vengeance sont très stricts, ils exigent que le vengeur décline son identité et expose ses motifs à celui qu'il va tuer. Ainsi, dans *L'Iliade*, chaque fois qu'un Grec affronte un Troyen, il y a comme un arrêt sur image ou un ralenti, une pause dans l'action, pendant laquelle le guerrier grec, tout en brandissant son javelot vengeur, décline son identité et sa généalogie complètes. Ce rite accompli, le mouvement reprend avec le combat.

Quant aux *travellings*, la littérature ne cesse d'en faire, comme elle fait des panoramiques, ou des *travellings* et panoramiques combinés. Car le travelling, c'est la conséquence première de... la marche à pieds, et de tout déplacement par quelque moyen que ce soit. Comme le *travelling* que décrit Victor Hugo après son premier voyage en chemin de fer, lui assis sur la banquette, immobile, et le train qui avance et le paysage qui défile sous ses yeux (en jargon cinéma, on dit que c'est une caméra embarquée, elle peut l'être sur un train, une voiture, un bateau, une charrette, un cheval, un vélo, une planche à roulettes, un avion, une mongolfière, une grue, un téléphérique, etc.). À l'époque, Victor Hugo avait été émerveillé par la vitesse du train et sa stabilité, qui permettaient à la persistance rétinienne de donner l'illusion de lignes parallèles dessinées à partir des fleurs et des brins d'herbe du remblai.

Julien Gracq, lui, avait reconnu dans *Les Chouans* de Balzac ce qu'il appelait poétiquement d'un terme n'appartenant pas au jargon professionnel : le « premier travelling aéro panoramique ».

Alors, dialogues hachés? Écriture lapidaire? J'ai cru moi aussi très longtemps que le cinéma avait appris à la littérature à être moins prolixe ou bavarde. Mais alors... Maupassant et ses successeurs, Marcel Aymé et les nouvellistes français dont Annie Saumont et Georges-Olivier Châteaureynaud?... Jamais un mot de trop... Du travail d'orfèvres...

De même, toutes les échelles de plan, du plan général (par exemple la vue générale d'une ville) au gros plan, ont été déclinées par la peinture et ceci depuis au moins deux mille ans.

Ainsi, le cinéma est allé chercher ses personnages dans la littérature qui, elle, était allée chercher dans le théâtre une structure dramatique et des personnages en action d'une grande complexité.

En retour, le cinéma offre à la littérature la possibilité de voir et d'entendre le monde dans son infinie diversité.

Mais le cinéma de fiction n'est pas le documentaire, et encore moins le journal télévisé qui produit pourtant des plans en quantité.

Les films de fiction ne donnent jamais à voir le réel, ni la réalité, ils produisent juste une impression de vraisemblance. Tout comme le roman ou le théâtre, le cinéma raconte des histoires qui ne font qu'emprunter à la réalité.

Pour en revenir au vers de Victor Hugo, « l'œil était dans la tombe et regardait Caïn », le cinéma a très vite trouvé les moyens de montrer par des séquences de plans des notions très abstraites. Par exemple, *La neuvaine* traite de la culpabilité, de la tentation du suicide, et de la compassion. C'est un film très dépouillé, un film d'ascète, beau comme un film du cinéaste Robert Bresson qui était, lui, l'héritier de Bernanos et de Dostoïevski. *La neuvaine* est pourtant un film très québécois avec les églises, les curés, la foi et l'athéisme. Et pour décrire le temps arrêté qui est celui de son héroïne qui ne pense qu'à la mort, le réalisateur et co-scénariste Bernard Émond joue du silence et de la contemplation du fleuve Saint-Laurent. Le fleuve, au niveau du cap Tourmente, devient un personnage du film; c'est lui qui, avec le vol des oies blanches, remet du désir et du mouvement dans le cœur du personnage principal et remet aussi en marche le temps.

Marie-France Briselance
Scénariste et écrivaine

De l'*ut cinema literaria* au roman cinématographique : le rien-montrer littéraire

Les rapports que le roman contemporain entretient avec le cinéma sont fort complexes et dépassent depuis longtemps la simple évocation du cinéma dans l'œuvre. En effet, en apportant sa formidable modernité à la textualité, le cinéma s'est introduit dans un monde novateur qui allait happer ses préceptes et user de tous ses procédés et dispositifs. Inéluctablement conditionné par la cinématographie dont les codes sont maintenant connus et universalisés, et bien au fait qu'il ne fait pas figure de plasticien, l'écrivain s'est de longue date engagé dans l'espace des cinéastes, effectuant maintes recherches formelles. Mais avant, il aura fallu que la littérature soit elle-même susceptible d'introduire la cinématographie.

Le montrer littéraire : deux exemples

Il y eut l'*ut pictura poesis*, cette « poésie comme peinture », cette manière de peindre avec la plume du poète par laquelle l'*ekphrasis*, c'est-à-dire la description d'un objet dans le texte, était exprimée de multiples manières. Mais bientôt, l'interchangeabilité des deux médias servit de manifeste critique tantôt aux tenants de la peinture, tantôt à ceux de la poésie, de sorte qu'à terme, on mit en évidence les limites des deux champs. On déclara alors la poésie insuffisante par rapport à son modèle référentiel. Mais, dans cette quête du « montrer » qu'elle allait incessamment dépasser, la littérature n'avait pas dit son dernier mot.

Aussi y eut-il d'autres types de recherches formelles, notamment dans le roman daguerréotype, au cours duquel certains romanciers réalistes allaient écrire ce qu'ils voyaient et seulement cela, tel que l'œil d'un appareil photographique était maintenant en mesure d'accomplir. Cette technologie en pleine évolution devait permettre à ceux qui avaient le dessein de ne plus « mentir dans la fiction », ne serait-ce que pour « rendre la lecture plus agréable », d'atteindre leur idéal. Bien sûr, cette façon de « photographier avec la plume de l'écrivain » était encore loin d'« imiter l'image », mais on venait du coup d'assigner à la littérature une tâche dont les résultats allaient s'avérer fort utiles : le dépouillement.

La caméra littéraire

Si, comme nous le croyons, un récit se donne à lire comme une tension constante entre l'imaginaire d'une époque et l'outillage technique d'icelle, mise en contact avec le cinéma, la littérature n'allait pas se priver d'un dialogue aussi

fécond pour produire du texte ou accréditer un récit en cours. À l'arrivée de *Metropolis* (Lang, 1926), *The Circus* (Chaplin, 1927) ou *L'âge d'or* (Buñuel, 1930), une nouvelle génération d'écrivains espagnols, russes et français d'avant-garde, influencée par le plan cinématographique, se servit de ce qu'on nomma aussitôt la « caméra littéraire »¹. Leurs essais donnèrent lieu à des passages textuels utilisant notamment la microscopie du geste. Cette caméra employait le zoom fictif, par exemple sur la main et les doigts du protagoniste qui, à eux seuls, devaient faire passer toute l'émotion à travers la prose. À ce titre, nous pouvons dire que la « plume du poète telle un pinceau » venait d'être troquée pour une caméra au pouvoir apparemment infini.

Notons qu'un glissement subtil était en train de se produire. Si on avait encore le loisir d'écrire en tendant à « faire voir », on se dégageait de plus en plus de cette fascination exercée par une éventuelle parenté des supports médiatiques. On misa davantage sur l'observation des multiples capacités techniques maintenant mises à la disposition de l'écrivain; toutefois, il ne s'agissait pas de faire du cinéma dans la littérature, mais bien de mettre à l'épreuve l'outil littéraire au contact du filmique. Pour l'exemple, nous ne pouvons évidemment passer sous silence l'écriture d'un Blaise Cendrars qui, dès 1919, annonçait sans équivoque la simulation d'un projet filmique, ouvrant l'ère de ce que nous appellerons *l'ut cinema literaria*, la littérature comme cinéma. Voici un court extrait de *La fin du monde filmée par l'ange Notre-Dame* dont l'analyse nous offrira l'occasion de mettre à jour quelques-unes des techniques, cette fois-ci littéraires, qui firent en sorte d'intégrer subtilement le cinéma :

Scènes particulières dans différents
quartiers. Les artistes à Montparnasse;
les élégantes au bois; l'apéro au Moulin
rouge.
Les Halles à cinq heures du matin.
Un encombrement de voitures au
Châtelet; la Bourse; la sortie des
ateliers rue de la Paix [...]².

Le cinéma au service de l'abstraction

Ces diverses scènes, croquées à différentes heures, au demeurant peu décrites puisqu'elles entrechoquent un monde familier, traitent d'un « visible » dépouillé de références trop manifestes, d'*ekphrasis* dans le sens précis du terme, dans un rythme tout en secousse qui suggère un montage qui ne dit qu'une chose : Paris. Telles une proposition scénarique, elles font appel à

¹ Voir Patrick Duffey, « Cinematic Techniques in Spanish Vanguard Prose, 1927-1932: Slow Motion and Zoom », West Virginia University, Philological Papers, n° 39, 1994, p. 132-137.

² Blaise Cendrars, *La fin du monde filmée par l'ange Notre-Dame*, Paris, La Sirène, 1919, p. 21-22.

l'extra-texte, c'est-à-dire au savoir encyclopédique particulier de chaque lecteur, à ses perceptions et ses sensations, à l'habitus culturel propre à chacun tout autant qu'à la psyché collective partagée par l'ensemble d'un lectorat reconnaissant d'emblée (qu'il y soit déjà allé ou non) l'objet « Paris ». En conséquence, comme il est de mise dans l'écriture de scénario qui ne formule tout au plus qu'une probabilité du récit, les phrases sont courtes. Qui plus est, elles sont réduites à leur plus simple expression : il n'y a même plus de verbe puisque les choses « sont ». On en prend note en sachant bien qu'on aurait pu écrire tout à fait autre chose ou, à tout le moins, d'autres « scènes particulières » toutes aussi valables les unes que les autres pour désigner l'objet en cause.

Cendrars expose différents endroits parisiens accessibles, à distance ou non (la technique aidant), de l'ange Notre-Dame. Diverses scènes sont proposées en une énumération scénarique et dans un ordre évocateur, en un mouvement ordonné dicté par une caméra discrète, le déplacement d'un endroit vers un autre. On remarque dès lors que le point-virgule (et parfois le point) sépare très distinctement les énoncés qui peuvent se traduire par autant de « plans filmiques ». Cet usage de la ponctuation n'est pas anodin. Il sert à démarquer, tout en les reliant, chacune des propositions elliptiques du récit. Autrement dit, cette organisation informationnelle permet à la fois d'isoler chaque « scène » et de saisir l'ensemble comme un tout. En étant attentif, on relèvera aussi que la ponctuation joue un rôle filmique en effectuant un « raccord » entre des univers spatio-temporels fort éloignés les uns des autres. De fait, des Halles aux petites heures au temps de l'apéro, de la sortie des ateliers à celle des galantes au Bois, du temps est passé, et pas nécessairement dans un ordre chronologique. Aussi constatons-nous que des scènes de jour alternent avec celles de nuit, ou, si l'on préfère, qu'il existe un avant et un après point-virgule.

Ce signe de ponctuation revêt donc un aspect capital dans ce texte qui enchevêtre écriture et cinématographie. En effet, au cours même de la pause que constitue ledit point-virgule, force est de constater que du texte est susceptible de s'introduire soit, évidemment, de l'extra-texte provenant de la reconstitution mentale effectuée par le lecteur, soit encore des « scènes hors champ », et donc hors-texte, qui ne sont bien sûr pas nommément signalées mais qui, dans le contexte, font sens selon les informations déjà présentes qui nous enjoignent à sortir du texte et à y rentrer. Tout compte fait, nous assistons ici à une pure abstraction littéraire soutenue par la cinématographie. Ainsi donc, la littérature comme cinéma ne produit que du texte, rien que du texte.

Une description lacunaire de l'image

Si cette usurpation du cinéma effectuée par Cendrars peut être reçue comme une manière autre de « décrire un objet dans un texte » tel qu'il était de mise dans l'*ut pictura poesis*, observons toutefois que la description est ici presque totalement abandonnée. Mais, puisque cette description, aussi ténue soit-elle, organise en quelque sorte le parcours d'un regard, nous pouvons dire que ce que nous nommons le rien-montrer littéraire se situe conjointement dans cette faculté que possède le texte à dire beaucoup plus qu'il ne donne à lire, et dans son aptitude à présenter une description lacunaire de l'image. Quoi qu'il en soit, ceci démontre à quel point la littérature comme cinéma n'a que faire de cette « insuffisance à dire l'image » jadis attribuée à la poésie comme peinture, puisque ce cinéma qu'elle intègre ne constitue plus un modèle référentiel. Il est un outil.

En effet, dans cet écrit de Cendrars, le cinéma, au lieu d'être restitué en une sorte de parodie qui pallierait à une quelconque incurie de la littérature à pouvoir montrer, sert directement cette littérature. C'est ainsi que la description qui ne décrit plus décuple la charge littéraire de *La fin du monde*. Et c'est précisément en ne permettant pas de satisfaire l'imagination visuelle immédiate qu'elle y parvient. D'ailleurs, n'eût été du titre, plusieurs n'auraient vu dans le texte de Cendrars qu'un poème moderne, voire une suite d'énumérations. Il s'agit d'évocation plutôt que d'image. Et nous verrons bientôt que la littérature possédait intrinsèquement cette capacité d'évocation, sans quoi l'*ut cinema literaria* n'aurait donné lieu qu'à une suite de procédés techniques spectaculaires, ce qui, par ailleurs, adviendra plus tard dans le roman cinématographique³, ce que nous verrons en conclusion.

Rimbaud scénariste du non-événement

Pour important qu'il soit, cet engouement pour le filmique occulte depuis toujours un fait parfois méconnu, à savoir que la littérature avait été préalablement transformée en profondeur avant d'être mise en contact avec le cinéma, et qu'elle était donc fin prête à intégrer ce dernier. Nous croyons par ailleurs que sans un tel bouleversement de la littérature, cette tendance à s'engager dans l'espace des cinéastes n'aurait offert que l'apparence d'un jeu gratuit destiné à provoquer de la modernité. Mais en littérature, la modernité était d'ores et déjà au rendez-vous.

En effet, très tôt, les évocations de Rimbaud firent « apparaître, à l'échelle internationale, des configurations significatives »⁴ qui allaient paver la voie à tant

³ Au sujet du roman cinématographique, nous référons le lecteur à notre article : Mylène Nantel, « Le roman cinématographique : roman ou scénario? », dans Michel Larouche (dir.), *Cinéma et littérature au Québec : rencontres médiatiques*, Montréal, XYZ, « Documents », 2003, p. 27-42.

⁴ Jean-Michel Gliksohn, *L'expressionnisme littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 95.

d'autres écrivains. Selon nous, ce poète aura hissé le non-événement à la hauteur d'une littérature métamorphosée, tout entière portée par une volonté de suggestion et d'évocation qui est tout sauf vouée à décrire une image, voire même à introduire des personnages et des actions. Ce tout petit extrait du poème « Les ponts », publié dans *Les illuminations* en 1886, nous en convaincra :

On distingue une veste rouge,
peut-être d'autres costumes,
et des instruments de musique⁵.

Dépourvu de termes évaluatifs puisque seul l'épithète « rouge » est convoqué (et encore pourrions-nous en changer), ce passage laisse entendre sans équivoque que le rien-montrer est tout. Partant, comment ne pas percevoir dans ce « on distingue » le « on » scénarique dans toute son éloquence, conviant la co-présence du narrateur (ou de sa parcelle) et du lecteur devant dès lors agir sur les possibles du texte? D'ailleurs, ce « on distingue », qui comprend un verbe de perception tel qu'on en trouve dans les scénarios, est posé d'entrée de jeu comme si, en dernière instance, quelqu'un d'autre que le narrateur allait retenir ce que bon lui semble et donner vie au matériau. Fait intéressant, on retrouve souvent aujourd'hui, dans les romans cinématographiques québécois, ce libre choix quant à la composition de la scène.

Aussi, dans *Neige noire* d'Hubert Aquin, le personnage, scénariste de son état, écrit-il :

D'autres variantes de cette scène sont imaginables,
mais leur accumulation n'augmenterait pas pour
autant la charge implicite du scénario. [...]
À mesure que les combinaisons sont effectuées,
l'éventail des possibles se referme [...]⁶

De l'écriture du peut-être au roman cinématographique

Cet « éventail des possibles » se trouve évidemment tout entier dans « Les ponts ». De fait, avec cette écriture du peut-être, le poète est allé très loin dans la trouée du texte. En effet, Rimbaud n'enregistre plus les actions (ou du moins n'en prend-il pas note dans leur totalité), de sorte que cette indécision laisse la voie ouverte à toutes les éventualités. Ce « peut-être » : « peut-être d'autres costumes », ou encore « des instruments de musique » (mais lesquels?), est on ne peut plus clair : il indique que n'importe quel texte pourrait se trouver là, ouvert lui-même sur d'autres textes agissant de la même manière.

⁵ Édition originale : Arthur Rimbaud, « Les ponts », *Les illuminations*, Paris, La Vogue, 1886.

⁶ Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, La Presse, « Écrivains des deux mondes », 1974, p. 31.

Il en va de même dans le roman cinématographique *Alias Charlie*, d'Andrée A. Michaud, paru en 1994 : « Derrière lui la jeune fille, veste de suède et espadrilles, aurait *peut-être* cueilli les fleurs étiolées [...] , en aurait humé le parfum, puis serait allée les lancer [...] dans les eaux polluées de la Tamise⁷ ». Nous trouvons ce même phénomène dans *Le désir du cinéma*, de Pierre-A. Larocque, publié en 1990 : « Tout est tranquille. Personne dans les chambres. Petites pièces cubiques. Sombres. Personne. Seul *peut-être* la télévision qui jouerait à vide⁸ ».

Du rien-montrer au tout-montrer

Comme nous le montrent ces quelques exemples tirés de différents romans cinématographiques québécois, parvenu à maturité, ce type de roman plongera toujours dans ses acquis littéraires pour parvenir à une certaine sobriété. Mais bien au fait de ses possibilités, il saura tout aussi bien faire étalage de ses rouages filmiques avec ostentation et saturation, multipliant procédés de réalisation, mouvements de caméra et effets de montage, dans une danse destinée à tout montrer – juste retour du balancier –, trop montrer, et qui produira exactement le même effet que le rien-montrer : donner dans l'indécision, la non-histoire, la trouée du texte.

Mylène Nantel
Université de Montréal

⁷ Andrée A. Michaud, *Alias Charlie*, Montréal, Leméac, 1994, p. 49 (nous soulignons).

⁸ Pierre A. Larocque, *Le désir du cinéma*, Montréal, Les Herbes rouges, 1999, p. 49 (nous soulignons).

Mise en abyme littéraire vs mise en abyme cinématographique

Notre recherche porte sur un procédé – la mise en abyme – qui traverse l’histoire du roman et qui a incidemment ressurgi de multiples façons, et en bloc, dans le cinéma contemporain. Nous souhaitons surtout montrer comment la mise en abyme se manifeste, et à *l’écrit*, et *sur l’écran*. Pour ce faire, nous nous concentrerons sur un seul ouvrage, *l’Essai sur la mise en abyme*¹ (1977) de Lucien Dällenbach dont nous exposerons – et tenterons d’enrichir – la typologie à l’aide de plusieurs exemples littéraires, cinématographiques, mais aussi picturaux. En effet, pour l’étude de la mise en abyme au cinéma, il nous semble important d’insister sur les deux « niveaux » (ou du moins, sur deux des niveaux) sur lesquels Dominique Chateau a attiré l’attention : le niveau « diégétique » qui rapproche le cinéma de la littérature et le niveau « iconique » qui rapproche le cinéma de la peinture². Nous voudrions montrer que si certaines cases de la typologie proposée par Dällenbach devront rester vides (pour la simple et bonne raison que les exemples qu’elle attend sont impossibles), d’autres devront cependant être créées (afin de recevoir des exemples qu’elle n’avait pas prévus).

Les trois « types » (et les deux « niveaux ») de mise en abyme

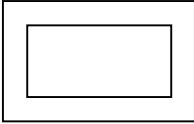
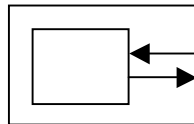
Dällenbach pose d’abord une première définition de la mise en abyme : « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’œuvre qui la contient » (*LRS*, p. 18). Cependant, après avoir remarqué que plusieurs auteurs confondaient, sous ce terme, trois réalités différentes, il soutiendra que la mise en abyme pourra les incarner toutes les trois « sans jamais cesser de rester une » (*LRS*, p. 52). Il proposera alors de parler de trois « types » : la mise en abyme sera « simple » quand le « fragment [emboîté] entretien[dra] avec l’œuvre qui l’inclut un rapport de similitude » (*LRS*, p. 51), elle sera « infinie » quand le « fragment [emboîté] entretien[dra] avec l’œuvre qui l’inclut un rapport de similitude et [...] enchâsse[ra] lui-même un fragment qui...

¹ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1977, dorénavant désigné à l’aide du sigle (*LRS*), suivi du numéro de la page.

² Dominique Chateau, dans ses articles « Film et réalité : pour rajeunir un vieux problème » (*Iris : État de la théorie I : Nouveaux objets, nouvelles méthodes*, vol. I, n° 1, 1983, p. 51-65) et « Diégèse et énonciation » (*Communications : Énonciation et cinéma*, n° 38, 1983, p. 121-154), insistait sur ceci : « [L]a différence fondamentale entre le récit écrit et le récit filmique réside dans le fait que la lecture du premier, armée de la diégèse, anime à elle seule le monde que l’histoire développe, alors que cette *animation diégétique* d’un monde [...] est précédée, dans la lecture-vision du second, par une *animation iconique* dont la relation mimétique au monde réel ressortit à la *perception extérieure*. » (*Communications*, p. 128, l’auteur souligne)

et ainsi de suite » (*LRS*, p. 51) et elle sera « aporistique » (ou « aporétique »?) quand le « fragment [emboîté] serait censé inclure l'œuvre qui l'inclut » (*LRS*, p. 51)³. Au terme de ce survol, Dällenbach reformulera sa définition ainsi (définition que nous reformulons à notre tour pour des besoins de clarté) : « est mise en abyme tout miroir interne [ou toute « œuvre emboîtée »] réfléchissant [un « aspect »] du récit [ou de l'« œuvre emboîtante »] par reduplication simple, [infinie] ou [aporétique] » (*LRS*, p. 52). En combinant, à ce découpage, la distinction que nous avons proposée, nous aurions le tableau suivant (les icônes sont de nous) :

Tableau I

		SIMPLE	INFINIE	APORÉTIQUE
				
Littérature (diégétique)				
Peinture (iconique)				
Cinéma	Diégétique			
	Iconique			

Les mises en abyme littéraire et picturale

Pour illustrer la mise en abyme simple en littérature – qui consiste à emboîter, dans l'œuvre, une œuvre entretenant une relation de similitude avec l'œuvre emboîtante –, Dällenbach citera *La muse du département* (1843) de Balzac, *L'homme qui rit* (1869) de Hugo, *La curée* (1872) de Zola, *La légende de saint Julien l'Hospitalier* (1877) de Flaubert et *Une vie* (1883) de Maupassant. Les exemples de mise en abyme simple abondent aussi en peinture. Pensons aux tableaux de Magritte dont *La condition humaine* (1933, 1934 et 1935), *Les deux Mystères* (1966) et *La clairvoyance* (1936) – tableau sur lequel nous reviendrons – représentant le peintre, un œuf pour modèle, devant un tableau sur lequel il peint un oiseau.

³ Il y aura donc, dans la mise en abyme « simple », une « similitude » entre l'œuvre emboîtante et l'œuvre emboîtée ou la réflexion d'« une même œuvre », il y aura ensuite, dans la mise en abyme « infinie », un « mimétisme » entre l'œuvre emboîtante et l'œuvre emboîtée ou la réflexion de « la même œuvre » et il y aura enfin, dans la mise en abyme « aporétique », une « identité » entre l'œuvre emboîtante et l'œuvre emboîtée ou la réflexion de « l'œuvre même » (*LRS*, p. 142).

Mais c'est quand vient le temps d'exemplifier les mises en abyme infinies en littérature – qui consiste en une œuvre dans laquelle on retrouve, non plus « une » même œuvre, mais « la » même œuvre... et dans laquelle on retrouve forcément la même œuvre, et ainsi de suite – que les problèmes commencent. Dällenbach cite certes *Paludes* (1895) d'André Gide (*LRS*, p. 42-45, 146) et *Contrepoint* (1928) d'Aldous Huxley (*LRS*, p. 32-40, 146). Mais il suggère aussi que cette mise en abyme pourra se réduire à une simple phrase, cependant toujours laissée en suspens. Il cite Jean Wahl, au sujet de la philosophie de Karl Jaspers :

On ne peut philosopher sans s'enfoncer dans une réalité telle qu'on ne puisse prononcer des phrases du genre : on ne peut philosopher sans s'enfoncer dans une réalité telle qu'on ne puisse prononcer des phrases du genre : on ne peut philosopher sans s'enfoncer dans une réalité telle qu'on ne puisse prononcer des phrases du genre de, etc. (*LRS*, p. 36-37).

Ces exemples appellent deux remarques. D'une part, il n'y a pas, à proprement parler, dans les romans de Gide et de Huxley, de roman reprenant le roman reprenant le roman... Dans le premier cas, le roman *Paludes* qu'écrit le narrateur de *Paludes*, n'est pas l'histoire de quelqu'un écrivant *Paludes*; dans le second, le personnage de *Contrepoint* n'écrit pas de roman, mais en évoque simplement l'idée. On voit que la narration échoue à mettre en scène l'infini. La phrase qui contient une enclave identique contenant à son tour une enclave identique, se terminera forcément par des *points de suspension*. Dällenbach admettra d'ailleurs lui-même que « le dédoublement interminable [c'est-à-dire infini] est littéralement voué à demeurer sinon à l'état de *programme*, du moins au stade de l'*ébauche* » (*LRS*, p. 145, nous soulignons)⁴. La littérature ne pourra donc que suggérer la mise en abyme infinie et ce, de deux façons : soit en mentionnant le titre même de l'œuvre dans l'œuvre (ou en nous offrant un extrait qui recoupe un extrait déjà lu ou à lire), ce qui est plus ou moins le cas chez Gide, soit en reprenant, une fois, deux fois, etc., sous nos yeux, un segment identique, jusqu'à ce que les points de suspension s'imposent, ce qui s'apparente à la phrase de Wahl.

Aussi, pour donner des exemples de mise en abyme infinie, Dällenbach conviera surtout la peinture, le dessin, voire la publicité. Il recensera la « boîte de cacao » sur laquelle on voit l'« image d'une jeune paysanne en coiffe de dentelle qui [tient] dans sa main gauche une boîte identique, ornée de la même image » (*LRS*, p. 34), les « réclames du *Quinquina Dubonnet*, où il y a une bouteille portant une étiquette, sur laquelle il y a la même bouteille, portant à son tour la même étiquette, [...] etc. » (*LRS*, p. 35), la « boî[t]e de *Quaker Oats* [sur laquelle]

⁴ Il poursuivra : « seule l'instantanéité de la représentation rend celle-ci captatrice et proprement vertigineuse [...] alors qu'en littérature [ce procédé] ne se signale [...] qu'à l'état de *projet*, de *référence emblématique* ou de *réalisation partielle* » (*LRS*, p. 146, nous soulignons). Il répétera ailleurs l'« intolérance des « arts du temps » à l'emboîtement répété [c'est-à-dire « infini »] » (*LRS*, p. 146, n. 1).

on voit un quaker tenant dans la main une boîte de flocons d'avoine, sur laquelle est un autre quaker tenant une autre boîte, [...] etc. » (*LRS*, p. 35), exemples auxquels nous pourrions bien évidemment ajouter la fameuse *Vache qui rit*.

Quand il abordera la mise en abyme aporétique – qui contient, non plus « une » même œuvre ou « la » même œuvre, mais « l'œuvre même » – Dällenbach ne pourra plus donner d'exemples picturaux. Pourquoi? Parce que l'œuvre dans l'œuvre ne pourra être l'œuvre même qu'à la condition qu'elle n'apparaisse pas dans celle-ci. Aussi serait-il impensable de la retrouver dans un art iconique (et seulement iconique). Pour que l'œuvre dans l'œuvre soit l'œuvre même il faudra qu'elle demeure (non par impossibilité mais par nécessité) à l'état de « programme », d'« ébauche », de « projet ». Citant Christian Metz, Dällenbach dira que « pour que l'œuvre "en abyme" apparaisse ne faire qu'une avec celle qui la contient [pour être "aporétique"] », il faut lui retirer toute possibilité *de se distinguer* », c'est-à-dire d'*apparaître* dans l'œuvre⁵. Il faudra donc semer, tout au long du récit, des indices nous permettant d'affirmer que l'« œuvre à faire » est l'« œuvre faite ». Aussi, l'exemple par excellence de mise en abyme aporétique en littérature se trouve-t-il dans *La recherche du temps perdu* (1913-1927) de Proust, œuvre dans laquelle un romancier rêve, tout au long du livre, au livre qu'il écrira et qui est le livre que nous sommes en train de lire. Cette œuvre peut être dite « aporétique » justement parce qu'elle est demeurée, tout au long du livre, à l'état de programme, d'ébauche, de projet.

Les « trois » types de mise en abyme (diégétique et iconique) au cinéma

Au cinéma, les exemples de mise en abyme simple ne manquent pas. Dans *L'énonciation impersonnelle* (1991), Metz parlait de films (ou plus généralement d'« œuvres ») « localisé[s] », d'« emboîtement délimité », d'« enclave franche » entretenant une « complicité thématique avec le film d'accueil »⁶. Mais cette « complicité » pourra se jouer, au cinéma, aux niveaux « diégétique » et « iconique ». La mise en abyme « diégétique » mettrait ainsi en abyme une œuvre, quelle qu'elle soit, réfléchissant une partie de l'histoire dans laquelle elle se trouve et la mise en abyme « iconique » pourrait, quant à elle, être repérée grâce à un « arrêt sur image » nous permettant de *voir* les éléments réfléchis.

Metz citait plusieurs exemples de mise en abyme diégétique simple : *On The Town* (G. Kelly et S. Donen, 1949), *Muriel* (A. Resnais, 1963), *Les aventuriers* (R. Enrico, 1967) – exemples auxquels nous pourrions rajouter,

⁵ Cité par Dällenbach (*LRS*, p. 147, n. 1, nous soulignons).

⁶ Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 95-97.

Annie Hall (W. Allen, 1977), *Fright Night* (T. Holland, 1985), *Pee Wee's Big Adventure* (T. Burton, 1985), *Twelve Monkeys* (T. Gilliam, 1996) ou *Being John Malkovich* (S. Jonze, 1999) – autant de films à l'intérieur desquels on retrouve diverses œuvres (allant de la comédie musicale au film super-8, en passant par la pièce de théâtre ou de marionnettes) réfléchissant un aspect des récits dans lesquels elles sont emboîtées.

Un exemple de mise en abyme iconique simple au cinéma pourrait être tiré d'une séquence (voire d'une *image*) de *Vertigo* (A. Hitchcock, 1958) dans laquelle le détective John Ferguson (James Stewart), chargé d'épier la femme de son ami, Madeleine (Kim Novak), se retrouve dans un musée et l'observe, de loin, regarder un tableau. Par un zoom appuyé, on remarque que Madeleine est assise à côté d'un bouquet de fleurs et qu'une natte orne sa chevelure blonde. Par un mouvement de caméra prononcé, on découvre que bouquet et natte sont deux éléments du tableau que Madeleine regarde. L'œuvre emboîtée (ici un tableau), réfléchit deux éléments de l'œuvre emboîtante (ici le film).

Nous aurions ensuite un très bel exemple de mise en abyme diégétique infinie dans le film *In the Mouth of Madness* (J. Carpenter, 1995). Le film raconte l'histoire de John Trent (Sam Neill), un enquêteur devant retrouver Sutter Cane (Jurgen Prochnow), un auteur de romans fantastiques à succès, récemment disparu. Or Trent devra se rendre dans le monde fictif de Cane, lequel lui demande alors de rapporter, dans la réalité, son dernier roman incidemment titré *In The Mouth of Madness*. Le livre est donc remis – malgré l'enquêteur qui ne veut rien y comprendre – aux éditeurs de Cane puis, est rapidement adapté au cinéma par nul autre que (c'est du moins ce que nous apprend l'affiche) John Carpenter! À la fin du film, il nous est donné de voir Trent, au bord de la folie, assis dans une salle de cinéma où l'on projette le film, regardant le film que nous venons de regarder. Le *même film* est ici clairement inclus dans le *film même*. Et il nous est tout à fait possible d'imaginer que le John Trent du film même verra inévitablement le John Trent du film diégétique s'asseoir, à la fin de celui-ci, dans une salle de cinéma pour regarder, avant de sombrer (à son tour) dans la folie, le film *In The Mouth of Madness*... et ainsi de suite.

À quoi ressemblerait une mise en abyme iconique infinie au cinéma? Il s'agirait, en fait, d'une image dans laquelle « une caméra filme un écran contrôle qui retransmet sa propre image », d'un film dans lequel nous pourrions retrouver un « vidéo-feedback » ou une « larsen image »⁷. On aura compris que ces images ressembleront aux publicités que nous avons évoquées plus haut. Nous en trouverons d'abord un exemple dans une séquence du film *Ed Tv* (R. Howard, 1999), séquence dans laquelle c'est un téléviseur qui nous renvoie, à l'infini, l'image du jeune Eddy Pekurny (Matthew McConaughey), lequel est filmé, lors de son passage à l'émission de Jay Leno (lui-même), en direct par les caméras

⁷ Définition trouvée sur le site Internet : [http://www.lettres.net/files/abyme_\(mise_en\).html](http://www.lettres.net/files/abyme_(mise_en).html).

de télévision qui le suivent 24 heures sur 24. Mais nous en trouverions aussi un exemple – combien plus troublant – dans *Spaceballs* (M. Brooks, 1987). En effet, un peu après la trentième minute du film, les protagonistes, Dark Helmet (Rick Moranis) et Colonel Sandurz (George Wyner), afin de savoir où se cache la princesse Vespa (Daphne Zuniga) qu'ils poursuivent, décident de visionner le film... *Spaceballs*. Ils arrivent donc inévitablement au moment du film où ils regardent le film et où ils se voient regardant le film, regardant le film, regardant le film, à l'infini, nous offrant ainsi un superbe « vidéo feed-back ».

Enfin si, comme en peinture, les mises en abyme iconiques aporétiques seront impossibles, le cinéma regorgera de mises en abyme diégétiques de ce type. Il s'agira de film où il sera question d'un film à faire – que l'on ne verra donc jamais dans le film – et qui sera le film même. On aura compris que toutes ces œuvres raconteront la genèse d'une œuvre, la genèse même de l'œuvre. Pensons à *8½* (F. Fellini, 1963), à *Trans-Europ-Express* (A. Robbe-Grillet, 1966) ou à *Adaptation* (S. Jonze, 2003). Cependant, c'est *Silent Movie* (M. Brooks, 1976) qui représente selon nous ce type de mise en abyme le plus clairement. Le film raconte l'histoire d'un cinéaste, Mel Funn, joué par Mel Brooks lui-même, cherchant à réaliser un film muet, dans un film qui est lui-même muet. De plus, le film mettrait en vedette diverses stars de Hollywood (Burt Reynolds, Paul Newman, Liza Minelli) qui jouent, incidemment, toutes dans le film (Mel les supplie tour à tour, mais en vain!, de participer à son film).

L'émergence de deux nouveaux « types »

Ce tour d'horizon étant terminé, nous croyons qu'il est possible d'aménager une place entre les mises en abyme « simple » et « infinie », d'une part, et entre les mises en abyme « infinie » et « aporétique », d'autre part. En effet, si certaines cases de cette typologie doivent rester vides, d'autres doivent en revanche être créées. Nous proposons donc de parler, dans un cas, de mise en abyme « répétée » et, dans l'autre, de mise en abyme « circulaire ».

Disons-le d'emblée, qui dit « répété » ne dit pas forcément « à l'infini ». On peut, en effet, répéter une fois, deux fois, trois fois, sans que cela soit « à l'infini ». Aussi nous semble-t-il possible d'aménager, entre les mises en abyme « simple » et « infinie », un espace pouvant accueillir des œuvres dans lesquelles nous retrouverions une œuvre qui contiendrait à son tour (au moins) une œuvre qui entretiendrait, avec celle qui l'emboîte, non pas un rapport « mimétique » (comme dans la mise en abyme infinie), mais plutôt de simple « similitude » (comme dans la mise en abyme simple).

Nous pouvons trouver un exemple, en littérature, de récits intradiégétiques (donc, déjà « emboîtés ») dans lesquels un personnage raconte encore une histoire, comme dans certaines nouvelles des *Diaboliques* (1874) de Barbey d'Aurevilly où il est parfois possible de retrouver jusqu'à six récits emboîtés

différents! Des exemples de mise en abyme répétée se trouveront aussi bien en peinture. Pensons seulement à cette photo de Magritte peignant *La clairvoyance* (1936) sur laquelle on voit le peintre, devant son tableau, tableau sur lequel le peintre s'est peint, dans la même position, peignant un oiseau. On le voit, ces mises en abyme ne sauraient être dites ni « simples » ni « infinies » mais bien « répétées ».

Nous avons des exemples de mises en abyme diégétiques répétées au cinéma dans un film comme *24 heures de la vie d'une femme* (L. Bouhnik, 2003) où un homme, Louis (Michel Serrault), entreprend de raconter à une jeune fille, sa rencontre, dans les années 1940, avec une aristocrate, Marie Collins-Broen (Agnès Jaoui), histoire dans laquelle celle-ci lui raconte l'histoire de sa rencontre, au tournant du siècle, avec un joueur compulsif polonais⁸. Mais il nous faudrait aussi penser à *Intervista* (F. Fellini, 1987) et citer cette remarque de Metz tirée de *L'énonciation impersonnelle* :

Le film tout entier est à la fois un *film filmé* – filmé par l'équipe de télévision japonaise venue interviewer Fellini dans le « hic et nunc » de l'histoire –, et un *film filmant*, un film qui filme longuement et à loisir de nombreux filmages [Metz soul.] : *Intervista* se déroule selon trois degrés de filmicité [nous soul.] qui s'empilent globalement et s'échangent dans l'instant. Il y a des films seconds dans le film, mais celui-ci est lui-même le film « second » d'un autre film, virtuellement premier, l'émission japonaise, que nous ne verrons jamais, et dont le tournage est second dans le film premier⁹.

Il serait aussi possible de trouver des exemples de mise en abyme iconique répétée au cinéma, voire même dans le vidéoclip de la chanteuse Björk, *Bachelorette* (M. Gondry, 1997). Le clip raconte l'histoire d'une femme trouvant un livre s'écrivant tout seul, laquelle le proposera à un éditeur, qui le proposera à un directeur de théâtre qui en fera une pièce qui racontera l'histoire d'une femme trouvant un livre s'écrivant tout seul, laquelle le proposera à un éditeur, qui le proposera à un directeur de théâtre qui en fera une pièce... À la fin du clip, il nous est clairement donné de voir une image dans laquelle on assiste à une pièce de théâtre, dans une pièce de théâtre, dans une pièce de théâtre – configuration qui ne saurait être dite ni « simple » ni « infinie », mais bel et bien « répétée ».

Il nous faut dire un mot, en terminant, sur ce que nous avons proposé d'appeler la « mise en abyme circulaire » et que nous avons située entre les mises en abyme infinie et aporétique. La mise en abyme circulaire ressemble à la mise en abyme infinie en cela qu'elle nous met, elle aussi, « en contact précis

⁸ Une critique de ce film, sur le site Écran noir (<http://www.ecrannoir.fr/films/03/24heures.htm>), commençait d'ailleurs ainsi : « *24 heures de la vie d'une femme* raconte avec une incroyable fluidité une triple mise en abyme savante se déroulant à plusieurs époques » (nous soulignons).

⁹ Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, op. cit., p. 106.

avec la *notion d'infini* » (comme le disait M. Leiris)¹⁰. Elle s'en distingue cependant en cela qu'il n'y aura pas, à proprement parler, d'*œuvre emboîtée* mais, à tout le moins, deux univers diégétiques (qui seront le même). Elle ressemble, d'autre part, à la mise en abyme aporétique en cela qu'elle donnera l'impression, elle aussi, de s'engendrer elle-même. Mais, contrairement à la mise en abyme aporétique, la mise en abyme circulaire n'engendrera pas le support, le canal, grâce auquel nous avons accès à l'histoire, en l'occurrence le *film lui-même*. En d'autres termes, la mise en abyme circulaire nous donnera l'impression de se répéter à l'infini (comme la mise en abyme infinie) sans toutefois mettre en son centre le film lui-même et nous donnera l'impression de s'engendrer elle-même (comme la mise en abyme aporétique) sans donner naissance au (ni même raconter la genèse du) film lui-même. On comprendra ainsi pourquoi on ne saurait la trouver dans les arts (seulement) iconiques.

Nous trouvons un exemple de mise en abyme diégétique circulaire dans *Dead of Night* (coll., 1945) – adapté d'un texte de E. F. Benson. Le film s'ouvre sur une route au bout de laquelle une voiture s'avance vers nous avec, à son bord, Walter Craig (Mervyn Johns) qui, arrivant près de la demeure où on l'a invité, s'arrête, pensif, l'observant d'un air incrédule. Il est aimablement accueilli par Eliot Foley (Roland Culver), le châtelain, qui lui présente les invités, lesquels, répète inlassablement Walter, lui sont curieusement familiers. Il soutiendra alors qu'il a déjà rêvé à tout ce qu'il est en train de vivre. À la fin de la soirée arrive ce qui devait arriver : Walter se réveille en sursaut dans sa chambre. Tout cela n'était qu'un rêve ! Le téléphone sonne. C'est le châtelain, M. Foley, qui le convie chez lui. Le film se termine alors sur la route que nous avons vue au début, route au bout de laquelle une voiture s'avance vers nous avec, à son bord, Walter Craig qui, arrivé près de la demeure où on l'a invité, s'arrête, pensif, l'observant d'un air incrédule. « *Fade out* ». La suite se laisse facilement deviner¹¹. Il est clair que nous nous retrouvons là devant une mise en abyme dont la répétition infinie est suggérée par la fin qui nous renvoie exactement au début et dont l'aspect aporétique se dégage de l'impossibilité de trancher en faveur d'une diégèse originale, laquelle donnerait naissance à l'autre. Du reste, la structure circulaire du film est clairement perceptible en cela que le récit, tout comme le serpent de la mythologie, semble bel et bien se mordre la queue¹².

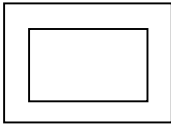
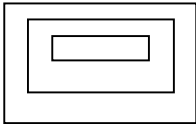
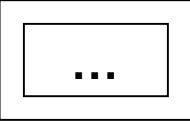
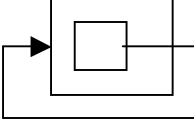
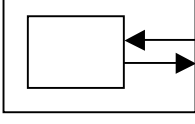
¹⁰ Cité par Dällenbach (*LRS*, p. 34, n. 1, nous soulignons).

¹¹ On notera que la « circularité » de l'œuvre est à ce point déroutante qu'un Christian Metz aura même commis l'erreur de résumer le film en commençant par la fin : « C'est le matin. Le héros (architecte de son état) se réveille et se lève. Il a mal dormi : toujours le même rêve troublant... Le téléphone sonne : c'est un châtelain des environs qui envisage des transformations dans sa propriété et invite l'architecte à venir y passer le week-end. Le héros s'y rend. Il reconnaît progressivement le château de son rêve. Cependant, la réception se déroule, puis se termine... sur le réveil du héros. Le héros se lève : c'était un rêve. Toujours le même rêve troublant. Le téléphone sonne etc... » (« Remarques pour une phénoménologie du Narratif », *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, « D'esthétique », 1968, p. 26, n. 2).

¹² Une semblable configuration est aussi à l'œuvre dans *La jetée* (Ch. Marker, 1962).

Nous aurions donc, en terminant, le tableau suivant, avec les cases vides dont nous parlions, et les nouvelles cases que nous avons annoncées

TABLEAU II

		SIMPLE	RÉPÉTÉE	INFINIE	CIRCULAIRE	APORÉTIQUE
						
Littérature (diégétique)		Les romans de Balzac, Hugo, Zola, Flaubert et Maupassant	<i>Les diaboliques</i> de Barbey d'Aurevilly	Le roman d'André Gide et la phrase de Jean Wahl	Le texte de E. F. Benson	<i>La recherche du temps perdu</i> de Proust
Peinture (iconique)		<i>La clairvoyance</i> de Magritte	La photo de Magritte peignant <i>La clairvoyance</i>	Les publicités de Droste, de Quinquina Dubonnet, de Quaker Oats et de La vache qui rit		
C I N É M A	Diégétique	<i>Annie Hall, Fright Night, Pee Wee, Twelve Monkeys, Being John Malkovich</i>	<i>24 heures de la vie d'une femme</i> et <i>Intervista</i>	<i>In the Mouth of Madness</i>	<i>Dead of night</i> et <i>La jetée</i>	<i>8^{1/2}, Trans-Europ-Express, Silent Movie</i> et <i>Adaptation</i>
	Iconique	<i>Vertigo</i>	<i>Bachelorette</i>	<i>Ed Tv</i> et <i>Spaceballs</i>		

* * *

Le cinéma contemporain a, en bloc, et de multiples façons, remis à l'avant-scène le procédé de la mise en abyme. Celui-ci s'est d'ailleurs manifesté, comme nous en avons formulé l'hypothèse, tant au niveau « diégétique » qu'au niveau « iconique », et ce dans les cinq « types » que nous avons, à la suite de Lucien Dällenbach, recensés. Nous espérons ainsi avoir montré, d'une part, par l'ajout des mises en abyme « répétée » et « circulaire », que la typologie proposée dans *Le récit spéculaire* était perfectible, mais nous espérons aussi avoir montré que, pour passer *de l'écrit à l'écran*, la typologie de la mise en abyme demandait d'importants réaménagements.

Jean-Marc Limoges
Université Laval

Être dans le rythme de l'éternel retour : réflexions sur la figure maternelle, de *Ma mère* à *Princesse Marie*

Il existe des restes de l'intelligence humaine toujours en quête d'un sens, d'une vérité quelconque. Et dans cette quête, il y a toujours l'idée d'un renouvellement intérieur par un surgissement de quelque chose qui *a été*, mais qui est aussi *en devenir*. Dans cet article, nous nous pencherons sur trois œuvres : l'une littéraire, les deux autres cinématographiques. Nous nous proposons de les revoir à travers trois concepts : la ritournelle, l'inceste et l'*atavisme*. Le sens d'une œuvre qui *a été* mais qui revient n'est pas un mouvement temporel mais une interpénétration et une question de forme. Autrement dit, si la question qui s'impose renvoie à la condition humaine, elle fait partie d'un mouvement intérieur, d'un cycle où les idées prennent forme dans une ressemblance avec le monde. Dans ce mouvement, les œuvres artistiques puisent du sens en mélangeant l'histoire, le récit et l'image. C'est un questionnement spatial et atemporel qui s'inscrit dans les destins à la fois individuels et universels. De ce fait, le sens d'une œuvre relève peut-être d'un rythme, d'une ronde, d'une ritournelle.

Deux personnages sont revus par la caméra : deux mères ou, pour les exemplifier, La Mère, dans l'œuvre de Benoît Jacquot, *Princesse Marie* (février, 2004) et celle de Christophe Honoré, *Ma mère* (mai, 2004), tirée du roman éponyme de Georges Bataille¹. L'une est un personnage historique, l'autre est une fiction littéraire et cinématographique. Seulement la débauche de l'une est représentée d'une manière positive – Marie se donne la chance de s'en sortir par le biais de ce que la psychanalyse appelle « l'amour du transfert ». Hélène, elle, se tue. Que se passe-t-il dans le destin de ces deux femmes de bonnes familles, riches et vouées au plaisir? Y aurait-il là un seuil à ne pas transgresser – l'amour du fils et pour le fils; le désir de la mère et le désir pour la mère –, l'interdit de l'*inceste* au sens de la prohibition des rapports au corps dans les liens de proche parenté?

Il faut rappeler ici que le roman de Bataille est inachevé; Christophe Honoré propose donc une mise en œuvre d'une écriture nouvelle en développant le récit romanesque. Le film de Jacquot réécrit la vie de Marie Bonaparte, jusqu'alors connue par ses écrits et ses mémoires, en la montrant et en l'incarnant dans un récit filmique. Nous allons essayer de montrer comment, à travers la

¹ Georges Bataille, *Ma mère*, Paris, J.-J. Pauvert, 1966. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (MM), suivi du numéro de la page.

problématique que posent les concepts de l'inceste, de l'atavisme et de la ritournelle, les trois œuvres se nouent dans une trame de relations intertextuelles : de l'image au mouvement et du mouvement au texte.

Dans les trois œuvres, le problème porte sur « comment repenser la mère », la figure maternelle, dans toute sa complexité, qui induit les questions suivantes : Que veut une femme ? Qu'est-ce qu'« être » mère ? Qu'est-ce qu'« être » fils ? Est-il envisageable de penser la figure maternelle avec l'idée de *ritournelle* (Deleuze), dans l'un de ses sens du mythe de l'éternel retour, étendue jusqu'à la question de la sexualité, de l'amour et du désir ? Cette interrogation implique incontestablement la construction d'un objet social comme le complexe d'Œdipe, lequel, dans le contexte de Deleuze², n'est pas le refoulé du désir mais la limite déplacée à l'intérieur du lien social où l'inceste est impossible en tant que propre du désir. D'autre part, un retour à la notion d'*atavisme* s'opère en tant que réapparition d'un caractère primitif (d'instincts naturels, ou encore de pulsion).

La représentation cinématographique reprend cette idée du mythe de l'éternel retour où l'on voit surgir l'*atavisme* comme trait commun des êtres qui sont fondamentalement *mêmes*. Auraient-ils changé de l'écriture du roman à la représentation cinématographique ou l'inverse ? La Mère, figure universelle, présente dans l'*imago* de tout humain, est à l'origine et à la fin d'un cycle : celui de l'éternel retour. Pourtant, il y a là un rythme qui suit ce mouvement et qui est sous l'emprise du désir. Celui-ci devient aussi un objet social de l'ordre de l'impossible puisque interdit. Les deux femmes, mères, découvrent la terreur et la jouissance dans l'impossible du réel (le désir pour le fils), d'où la question : faut-il céder à son désir ? Sous la cruauté du réel, les deux réalisateurs nous réapprennent à regarder les événements du corps et reconstituent des scènes *ataviques* de la vie intime. À travers ces images contemporaines de l'histoire d'une mère qui *a déjà été* (Marie Bonaparte) et de l'idée qu'englobe le personnage contemporain et littéraire de *Ma mère*, ce qui *a déjà été* est appréhendé et repensé. La répétition et l'interprétation resurgissent comme une image *vraie* et *présente* pour nous suggérer une possibilité de changer, de rencontrer la différence, dans un texte à réécrire et *en devenir*.

Dans ce contexte, faut-il repenser, depuis l'Égypte antique, l'idée du cycle dans la thèse de l'éternel retour de Nietzsche³ afin de considérer l'importance des *instincts naturels* (d'*atavisme*, de pulsion) ? Dans *Ma mère* de Bataille, la mère s'affirme comme une enfant des bois abandonnée à ses désirs, à ses droits de jouissance. Ainsi, dans les œuvres que nous examinons, la figure de la

² Gilles Deleuze, *L'anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.

³ Friedrich Nietzsche, « Le convalescent », *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1975.

mère est présente à l'intérieur d'une ronde qui porte les marques de l'éternel retour où l'on retrouve non pas une évolution mais la promesse du devenir d'une joie (de l'ordre de l'impossible). L'éternel retour c'est l'éternelle joie *en devenir* que la Mère oppose aux menaces de la vie. La mère se montre protectrice, donc elle possède, mais elle est également créatrice, donc elle détient les codes esthétiques, et elle est souffrance et douleur, donc destructrice, quand elle n'est que joie de vivre. Comme dans la figure maternelle, l'idée du retour ne vient pas approuver ce qui a été, mais exprime le désir, le vouloir que tout revienne. Pour cela, surgit le rythme de la ritournelle comme un écho lointain de ce vouloir que tout revienne avec un trait d'*atavisme*. La vie qui vient d'une blessure originaire, d'un trou béant, reprend un air et forme une ronde avec la mère.

La ritournelle, dans un sens courant, introduit un air, donne sens à quelque chose qui va devenir répétitif et va prendre la forme d'un rituel concernant le rôle de la mère. Elle exerce une domination légitime; c'est elle le Maître! Symboliquement ou non, cette activité s'inscrit dans la ritournelle: au commencement, c'est par un jeu (déclenché par la joie de vivre), un jeu qui va de la mère au fils et du fils à la mère en retour. Un mouvement du soi vers soi, une introduction rythmique dans un passé *en devenir*. Dans *Ma mère* de Bataille, nous lisons: « Que je cède à l'horreur de la débauche où je savais maintenant que ma mère se complaisait, aussitôt le respect que j'avais d'elle faisait de moi-même et non d'elle un objet d'horreur » (*MM*, p. 27).

De même, dans la ritournelle, il y aurait un détournement de sens qui, dans un contexte deleuzien, se traduit par la fin de la production et de la symbolisation du sens. Par la ritournelle, on remonte à des traits d'*atavisme*: les *instincts naturels* (du côté des pulsions) qui viennent de l'héritage des ancêtres et deviennent un enjeu pour soi. Or, ici aussi, la ritournelle chantonne l'usage du sens: l'*atavisme* représente un mouvement étrange – plus on a peur (de souffrir), plus cela devient une source de jouissance, plus l'acte devient périlleux, plus l'excitation est grande et ainsi de suite jusqu'à la mort. « La joie et la terreur nouèrent en moi le lien qui m'étrangla. Je m'étranglais et je râlais de volupté. Plus ces images me terrifiaient, plus je jouissais de les voir » (*MM*, p. 29).

Ainsi, il y aurait une dialectique étrange: la mère va capter l'attention, le désir du fils, pour devenir elle-même l'objet de la représentation (du désir). La figure maternelle serait ainsi un symbole de méta-communication: une histoire à appréhender et *en devenir*.

Y aurait-il quelque chose de profondément tragique dans cette destinée: des lois humaines, des symbolisations, de limites du vivant à ne pas transgresser? Un savoir interdit, une communication interrompue – ce que l'on

va appeler *inceste*. La mère est présentée alors comme un être inhumain, une machine désirante. En termes deleuziens, elle possède, elle règne; lui – son rejeton, son fils – ne gouverne pas. La mère est inhumaine parce qu'elle est divine : « Tu sais peut-être maintenant que le désir nous réduit à l'inconsistance. Mais tu ne sais pas encore ce que je sais... » (*MM*, p. 33).

Elle retient le savoir, elle fait durer la jouissance, elle promet, au nom du rythme de l'éternel retour, au nom de la joie de vivre. Dans le roman, elle parle. Devant la caméra, elle rit. Qu'en est-il du rythme dans l'inconsistance de la mère dans les deux œuvres?

Dans le film *Ma mère* de Christophe Honoré règne aussi une atmosphère inhumaine adaptée du monde intime du roman. Lieu de touristes, d'êtres asexués, de corps jouissant frénétiquement. Il est difficile alors pour le fils de se répéter le ronron de la ritournelle. Il y aura là un passage cruel à la vie, une promesse de jouissance, qui fait souffrir, ou un retour vers le passé *en devenir*. Enfin, une réécriture du roman.

Dans *Princesse Marie*, le fils est plutôt du côté de l'image que du côté de la parole. Son désir est souligné par un mouvement de signes, de séquences, de non-dits devant l'œil de la caméra. Chez Bataille, le fils parle. Il parle dans une répétition exaltée par l'idée de la morale, de la honte, du péché mortel. Néanmoins, la mère ne sait pas tout en ce qui concerne le désir : elle pose la question de l'homosexualité et elle insiste. Dans le film, il y a des choix de mise en scène précis : des lieux de perdition et d'exposition. Dans le cas de *Princesse Marie*, il y a le jeu de cache-cache du père homosexuel mais il y a aussi le fils qui hésite entre sa mère et un autre. Après le film, on pourrait réécrire l'histoire de cette mère et de ce fils qui détourne son désir pour sa mère afin de donner jour à son désir homosexuel pour l'amant de sa mère. C'est ce que l'on trouve chez Bataille dans l'idée du « péché mortel » :

Je ne cherchais que la terreur du mal, que le sentiment de détruire en moi le fondement du repos. [...] J'étais, j'en jouissais, dans l'état du péché mortel. Dans un peu de temps, j'allais revoir ma mère et mon cœur dans mon corps bondissait, débordait de joie. Je songeais à la honte où ma mère se complaisait ; j'y songeais dans l'angoisse, je savais maintenant que mon délice allait éclore (*MM*, p. 60).

Ici aussi, nous pouvons saisir un trait d'*atavisme* : peur accompagnée d'une excitation, tremblement en face de l'inconnu, promesse de plaisirs inconnus et à la fois peur de devoir céder à des plaisirs punis de mort. Qu'en est-il de la liberté du fils, de son droit à la jouissance? Qui d'autre va donner ce bonheur de trembler à en mourir, cette joie de vivre, si ce n'est la mère avec sa volonté de céder à tous ses désirs, même au prix de renoncer à la vie? Puisque vivre est un droit, ce n'est pas une liberté et personne n'est autorisé à interdire l'au-delà de

cette vie. La mère Marie (Bonaparte) terrifie par sa volonté pour le plaisir. Pour elle, il n'y a pas de normes morales (car qu'est-ce que la morale quand on a du pouvoir), mais elle s'autorise un droit primordial : sauver des vies et prôner la joie de vivre. Au-delà de son fils, il y a l'image de l'homme, une image à construire ou à sauvegarder dans la terreur de la conception et de l'engendrement, à l'extrémité des choses, à l'extrémité de toute vie. À l'inverse, chez Bataille, l'homme est inexistant, il le fait disparaître dès le début en donnant toute liberté à la Mère : c'est ainsi qu'elle se sent vengée. Son désir pour son fils, c'est le désir d'une femme pour un homme, c'est de l'amour pur : « – Pierre! tu n'es pas son fils mais le fruit de l'angoisse que j'avais dans les bois. Tu viens de la terreur que j'éprouvais quand j'étais nue dans les bois, nue comme les bêtes, et que je jouissais de trembler [...] » (*MM*, p. 64).

Il y a là un rythme, un secret qui joue au va-et-vient, qui chantonne cette profonde blessure, qui donne la vie et pour laquelle la mère garde le droit de prendre ou de donner. Un homme est perdu à jamais s'il réintègre le corps maternel, dirait Lacan. Mais qu'en est-il de la jouissance : ne donne-t-elle pas le droit de vivre nos désirs? : « Pierre, tu sauras bientôt ce qu'est la passion désœuvrée : c'est le bain, au début, les délices d'un bordel, le mensonge crapuleux, puis l'enlèvement et la mort qui n'en finit plus » (*MM*, p. 65).

Il est remarquable de voir jusqu'à quel point on est prêt à se soumettre, à devenir esclave, à renoncer à la vie même, à cause des contrats, à cause des interdictions venant de ce qu'on a appelé des objets sociaux. Et si la ritournelle donne droit à la libre joie de vivre, il y a le rôle négatif de ces objets sociaux (soumission à des règles, à des interdictions) qui entraînent le mal de vivre, ce que Bataille va appeler un « accord » pour éviter le pire :

Il est vrai qu'à deux reprises au moins nous avons laissé le délire nous lier plus profondément, et d'une manière plus indéfendable que l'union charnelle n'aurait pu le faire. Nous en eûmes conscience ma mère et moi, et même dans l'effort inhumain de l'accord que nous avons dû faire afin d'éviter le pire, nous avons reconnu en riant le détournement qui nous permit d'aller plus loin et d'atteindre l'inaccessible. Mais nous n'aurions pas supporté de faire ce que font les amants (*MM*, p. 79).

Néanmoins, au moment où la mère, en tant que mère, découvre l'impossibilité du réel de son désir, elle s'autorise le droit à la vie et à la mort. La mère sera d'autant plus adorée qu'elle sera absente, mais divinisée en tant qu'incarnation de l'inhumain. Là, on entend la ritournelle, ce jeu de va-et-vient, cet impossible éternel retour : tout ce qui *a été* et *est* toujours *en devenir* connaît, d'une manière ou d'une autre, le déclin et la nouvelle naissance. « Le jour même où ma mère comprit qu'elle devrait à la fin céder, jeter à la sueur des draps ce qui m'avait dressé vers elle, ce qui l'avait dressée vers moi, elle cessa

d'hésiter : elle se tua. Pourrais-je même dire de cet amour qu'il fut incestueux » (*MM*, p. 79).

Ainsi, reposer la question « *cet amour est-il incestueux?* » est fondamental pour les trois œuvres. Cela relève peut-être du statut d'objet social qui pourrait être l'idée même de l'inceste, à savoir tous ses dérivés : la pédophilie, la pornographie et l'obscénité etc. En l'occurrence : le désir ne serait-il finalement rien d'autre que celui d'un homme et d'une femme, rien que du désir. Humain, peut-être? Le film se doit de le réécrire.

Dans le film *Ma mère*, l'image donne forme au courant discursif du texte. Dans le roman, les débauches du désir sont racontées, dans le film, nous en sommes les témoins. Le film commence par une ritournelle et par une mise en scène transposée dans un décor. L'écho à la fois lointain et *en devenir* se répand dans un monde voué au plaisir. Seulement, chez Christophe Honoré, l'accent est mis davantage sur l'existence de ce monde inhumain dont la mère est la représentante, mais de façon critique. Le monde intime, on dirait presque élitiste du roman de Bataille, est échangé contre la banalité de l'état des choses. C'est le lieu qui parle : un lieu touristique isolé, associé à un plaisir à la carte. Là, on a le droit de jouir et aucune loi humaine ne le supprimera. Y aurait-il de bons et de mauvais plaisirs? Christophe Honoré ne donne pas de réponse à cela, mais suggère une idée négative du monde qui consomme du plaisir grâce à l'argent. Or, ce n'est pas pour autant que la position de la Mère est singulière; elle prend place entre la monstruosité et la divinité, dans tous les cas du côté de l'inhumain (mais dans un sens du surhumain). Le fils adore ce jeu de plaisir où le désir recherche le désir jusqu'à son impossibilité. Il n'y a pas d'autre loi que celle du désir. À la fin du film, le fils est seul. Devant le cercueil, il pleure son droit à la jouissance, mais le désir est là. La mort l'emporte, c'est elle qui fait la loi. Et c'est là qu'on peut retourner au texte et réintroduire la ritournelle. On pourrait lire et entendre Pierre écrire à sa mère :

Tu me fais peur, maman, mais j'aime avoir peur, au point que, plus j'ai peur et plus je t'aime. Mais je suis triste de penser qu'un espoir ne m'est pas permis : jamais mon audace ne te donnera le sentiment d'être dépassée. *J'en ai honte* et pourtant, il m'est doux de le penser. La seule audace qui m'est permise est d'être fier de toi, d'être fier de ta vie, et de te suivre *de loin* (*MM*, p. 111).

Néanmoins, la position de la mère change dès qu'on se détourne du récit-fiction. Si dans les exemples étudiés jusqu'ici nous avons affaire à une construction intelligible du roman de Georges Bataille et du film de Christophe Honoré, le film de Benoît Jacquot, *Princesse Marie*, nous raconte une histoire vraie. Nous pouvons simplement en tirer la conclusion que dans la réalité, il y a des lois auxquelles on se réfère pour que « le pire » du roman n'arrive. Marie l'évite par une loi, disons par l'amour de la psychanalyse qui introduit une loi. Elle

renonce au désir pour son fils, elle s'interdit l'amour pour lui. Elle ne cède pas à son désir mais en s'adonnant à un autre, elle reste une désirante. Pour elle, l'idée de ritournelle s'inscrit dans la communication interrompue, puisque impossible, par ce qu'on a appelé les objets sociaux.

Dans notre interprétation, l'idée suggérée par les œuvres étudiées se rapporte à l'émergence d'objets sociaux, tels le complexe d'Œdipe et l'interdit de l'inceste, le désir, le plaisir, le choix amoureux, la honte. Ces objets sont concernés par des droits, dans le sens où le cinéma et l'écriture, ensembles, renvoient des images à la réalité en les confrontant à la subjectivité. Pour y avoir accès, il faudrait argumenter, il faudrait les repenser. L'œuvre cinématographique effectue un retour et réécrit une partie du réel suivant le rythme de répétition, ou de ritournelle, d'une jouissance interdite mais toujours *en devenir*. Ce retour pourrait être une répétition qui opère un changement, ou rencontre une différence, mais aussi une ritournelle dans laquelle rien n'est possible. La trame intertextuelle qui se noue d'une œuvre à une autre cherche à éviter le rythme de la ritournelle et par là, à approcher un monde possible. Le passage, dans les œuvres évoquées, de l'écriture à l'image et inversement, représente la répétition d'une écriture *en devenir* dans le réel, qui fuit de la représentation cinématographique vers la ressemblance au monde.

Neli Dobрева
École des Hautes études en sciences sociales (Paris)

Nouvelles techniques d'écriture
inspirées par le cinéma

L'œil-caméra de Mathias dans *Le voyeur* d'Alain Robbe-Grillet

Dans les années 1960, l'influence cinématographique sur le Nouveau Roman soulève un débat parmi les théoriciens et les nouveaux romanciers eux-mêmes. Jean Ricardou, par exemple, récusé cette influence. Pour lui, le Nouveau Roman et le cinéma sont radicalement différents. D'autres nouveaux romanciers comme Claude Ollier, Claude Simon et Alain Robbe-Grillet ont des avis partagés à l'égard du cinéma dont tantôt ils exaltent, tantôt ils minimisent le rôle. Cette notion d'influence cinématographique concerne en particulier Alain Robbe-Grillet parce qu'il est en même temps romancier, cinéaste et réalisateur. Il a commencé sa carrière cinématographique en 1961 comme cinéaste avec le scénario et les dialogues de *L'année dernière à Marienbad*, et comme réalisateur en 1963 avec son film *L'immortelle*. Néanmoins, ses romans publiés dans les années 1950 montrent à quel point son esthétique romanesque s'inspire du septième art. En témoigne la présence de procédés qu'on rattache le plus souvent au cinéma, comme le monologue intérieur, le traitement du temps (passage abrupt du présent au passé et *vice versa*), l'imitation du mouvement de la caméra...

Dans le présent article, j'ai choisi de me pencher sur *Le voyeur*¹, roman publié en 1955 qui est caractérisé par la présence de procédés typiquement cinématographiques. J'essaierai de montrer comment l'œil du personnage principal, Mathias, devient une sorte de caméra, par sa façon d'approcher les objets, de tourner autour d'eux et de les saisir. Il est vrai que *La jalousie*², publié deux ans après *Le voyeur*, est, parmi les romans de Robbe-Grillet, celui qui représente le plus ce procédé. Rappelons que, dans *La jalousie*, le point de vue est fixé dans la conscience d'un personnage absent du champ de vision, présent par son regard : il est l'œil observateur de la caméra. On voit les objets et les personnages par ses yeux. On progresse avec lui, ce qui fait qu'on ne voit jamais à la fois l'endroit et l'envers des choses. Dans *Le voyeur*, bien que le point de vue soit parfois extérieur à Mathias (celui du narrateur ou d'un autre personnage), il est la plupart du temps fixé dans sa conscience. En témoigne surtout la première des trois parties du roman où Mathias débarque dans son île natale, où il a passé toute son enfance. Il effectue ce voyage dans le but de vendre des bracelets-montres. Tout le récit tourne autour de l'itinéraire de Mathias dans l'île et du crime (le viol et l'assassinat d'une fille de treize ans) qu'il aurait commis. On ne sait pas si ce crime a eu lieu ou pas, d'où l'opacité du récit. C'est pourquoi les critiques parlent d'un vide, d'un trou dans le récit.

¹ Alain Robbe-Grillet, *Le voyeur*, Paris, Minuit, 1955.

² Alain Robbe-Grillet, *La jalousie*, Paris, Minuit, 1957.

La transformation de Mathias en œil-caméra est due essentiellement à la promotion du regard chez Robbe-Grillet et à sa position vis à vis du point de vue. Quel est donc le rapport entre ces deux raisons et la transformation du personnage en caméra? Et comment se manifestent les techniques de la caméra dans *Le voyeur*?

La position de Robbe-Grillet vis à vis du point de vue

Robbe-Grillet s'élève contre la présence d'un narrateur omniscient, omniprésent, capable d'être à la fois dehors et dedans et de prendre sur les personnages le point de vue de Dieu. Tel est le narrateur du roman traditionnel. Dans son article « Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans les descriptions romanesques », il réfléchit sur la position de l'observateur dans les passages descriptifs. Il affirme :

Dans les célèbres descriptions balzaciques, dans ces décors qu'il plante avec tant de minutie, on constate que l'auteur s'est posé très rarement le problème du point de vue [...] Sous l'influence, ou non, de telles exigences du récit cinématographique, le roman à son tour semble prendre conscience des mêmes problèmes. D'où est vu cet objet? Sous quel angle? A quelle distance? Avec quel éclairage? Le regard s'y arrête-t-il longtemps, ou passe-t-il sans insister? Se déplace-t-il, ou bien reste-t-il fixe? Le romancier perpétuellement omniscient et omniprésent est ainsi récusé³.

Robbe-Grillet fait ici allusion aux techniques de la caméra : le choix de l'angle de prise de vue, le choix de la distance qui sépare l'œil de la caméra de ce qui est observé, et enfin le choix du lieu où pourrait être placée la caméra (endroit fixe ou en mouvement). Dans *Le voyeur*, il recourt à ces techniques et essaie de rattacher chaque description à ce que pourrait voir un homme, situé à un endroit et à une distance bien déterminés. Tout au long du texte, l'auteur rappelle qu'il s'agit d'un observateur-personnage et non pas d'un narrateur démiurge. C'est pourquoi il insiste sur le choix d'un angle de prise de vue, comme en témoignent les syntagmes ou propositions suivants : « impossible d'apercevoir depuis le pont, autre chose que la paroi... » (p. 14), « On n'aperçoit pas la mer, pourtant toute proche. » (p. 21), « Mathias tourna son regard de quatre-vingt-dix degrés, en direction de la foule... » (p. 17-18) Dans l'exemple suivant, la description d'une mouette dépend de l'angle de prise de vue du personnage caméra :

La vague se retira aussitôt ; les algues molles restèrent étendues sur la pierre mouillée, allongées côte à côte dans le sens de la pente. Dans le triangle de lumière, la petite flaque reflétait le ciel.

Avant qu'elle ne soit entièrement vidée, l'éclat en fut obscurci soudain, comme par le passage d'un grand oiseau. Mathias leva les yeux. Venant de l'arrière, la

³ Alain Robbe-Grillet, « Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans les descriptions romanesques », *La Revue des Lettres Modernes*, n°s 36-38, Paris, 1958, p. 128-129.

mouette grise imperturbable décrivait une fois de plus, avec la même lenteur, sa trajectoire horizontale – ailes immobiles, déployées en double voûte entre les pointes légèrement tombantes, tête penchée vers la droite surveillant l'eau d'un œil rond – l'eau – à moins que ce ne fût le navire – ou rien du tout⁴.

Le regard de Mathias est vertical. Il est d'abord dirigé vers le bas (vers la mer où flotte le papier), ensuite vers le haut pour observer la mouette. Quand il est dirigé vers le bas, la mouette correspond à une ombre. Quand il se tourne vers le haut, l'oiseau est décrit autrement : l'observateur fait allusion à sa couleur, ses ailes, sa tête et son œil, qualifiés par différents adjectifs. Le choix d'un angle de prise de vue entraîne la restriction du champ de vision : le personnage-observateur ne peut pas voir le tout simultanément. C'est ce que montre le passage où Mathias essaie de voir à partir de la fente d'une porte ce qui se passe dans la maison des Mareck :

Dans la fente, large de dix à quinze centimètres, on voyait seulement un bout de table où voisinaient, sur la toile cirée aux petites fleurs multicolores, une paire de lunettes, un couteau à découper [...] On n'apercevait aucun des autres personnages, qui parlaient et s'agitaient dans les parties non-visibles de la pièce. On entendait la voix de l'homme, à présent [...] (LV, p. 192-193).

Les verbes de perception accompagnés de l'adverbe *seulement* et de la négation *ne... aucun* insistent sur la restriction du champ de vision. Le narrateur fait alterner l'énumération des éléments présents dans le champ de vision de son personnage-caméra (le pied de la table, le bord de la toile, Julien...) et la conversation entre les personnages qui restent en-dehors du cadrage mais présents par leurs propos. Ce jeu sur le champ et le hors-champ, l'image et la parole est une technique cinématographique obtenue par la caméra. La variation ne concerne pas seulement le champ de vision. Elle caractérise aussi la distance, d'où la présence du plan moyen, du gros plan et du zoom. L'apparition et la réapparition de certaines images comme la « forme huit » font l'objet de différents plans. À titre d'exemple, dans la deuxième partie du roman, le cadavre d'une grenouille est présenté tout d'abord sous forme d'un plan moyen, ensuite d'un gros plan :

Entre cette extrémité et les herbes rases bordant la route, était écrasé le cadavre d'une petite grenouille, cuisses ouvertes, bras en croix, formant sur la poussière une tache à peine plus grise. Le corps avait perdu toute épaisseur, comme s'il n'était resté là que la peau, desséchée et dure, invulnérable désormais, collant au sol de façon aussi étroite que l'aurait fait l'ombre d'un animal en train de sauter, pattes étendues – mais immobilisé en l'air (LV, p. 91).

Accroupi devant sa mallette, [...] il [Mathias] contempla de plus près la tache grisâtre qu'il avait prise d'abord pour les restes d'une grenouille. Les pattes de derrière, trop courtes, étaient bien en réalité celle d'un crapaud. (Ce sont toujours eux, d'ailleurs, qui se font écraser sur les routes.) La mort pouvait ne remonter qu'à

⁴ Alain Robbe-Grillet, *Le voyeur*, p. 16-17, dorénavant désigné à l'aide du sigle (LV), suivi du numéro de la page.

la nuit précédente car le corps de l'animal n'était pas aussi desséché que la poussière le faisait paraître. Du côté de la tête, déformée et vidée par l'aplatissement, une fourmi rouge cherchait à recueillir quelque déchet encore utilisable (LV, p. 103).

La description du cadavre dépend de la distance qui sépare le personnage-caméra de l'objet du regard. Dans le premier extrait, l'observateur est debout, il en résulte un plan moyen du cadavre. Dans le second, le personnage-caméra est accroupi, donc plus proche de l'objet observé. Par conséquent le plan moyen précédent devient un gros plan et plusieurs données changent (le cadavre est celui d'un crapaud et non plus d'une grenouille, la mort de l'animal est plus récente que le croyait l'observateur au début). Ces changements montrent les limites de l'observateur, ce qui est l'un des objectifs de Robbe-Grillet.

Grâce aux techniques de la caméra, surtout le choix de l'angle de prise de vue et de la distance, Robbe-Grillet remet en question la présence d'un narrateur omniscient et omniprésent dans le roman. L'observation du personnage-caméra, démunie de son pouvoir démiurgique, ne dépasse pas la surface des choses. Cette saisie d'un monde en surface est en rapport avec la conception que se fait Robbe-Grillet du regard.

La promotion du regard et son rapport avec l'œil caméra du personnage

La promotion du regard est l'une des conséquences de l'influence cinématographique sur l'œuvre de Robbe-Grillet. Il est vrai que le visuel n'est pas une invention du cinéma ; il appartient déjà au roman bien avant l'avènement du septième art. Néanmoins, ce que Robbe-Grillet admire, c'est la conception cinématographique du visuel, c'est le fait de présenter les choses telles qu'elles sont, libérées du carcan du sens. Dans son article « La caméra de Robbe-Grillet », Colette Audry affirme que « le propre du cinéma n'est pas le visuel en soi mais une certaine façon de nous imposer le visuel. C'est ce que Robbe-Grillet a bien senti »⁵. En effet, Robbe-Grillet refusait l'analyse psychologique du roman traditionnel. Il avait l'intention d'instaurer une manière de voir les choses en s'interdisant de regarder au-delà de ce que l'œil peut percevoir. Selon lui, le regard est capable d'élaborer une vision phénoménologique, en refusant à la fois tout *a priori* explicatif ou référentiel et toute interprétation *a posteriori*. Pour Robbe-Grillet, ce regard objectif est incarné dans le cinéma par celui de la caméra. La transformation du personnage en caméra est donc due à ses qualités abstractisantes et elle a pour conséquence la platitude de l'univers romanesque. Cela se manifeste dans

⁵ Colette Audry, « La caméra de Robbe-Grillet », *La Revue des Lettres modernes*, n^{os} 36-38, Paris, 1958, p. 133.

Le voyeur par la représentation d'un monde en surface. Celle de l'espace qui occupe une place primordiale dans tout le roman peut se réduire à une simple énumération de ses éléments constitutifs. En voici un exemple :

Le regard, à partir de là, balaya vers la gauche toute la longueur de la place : le jardinet devant la mairie, la route du grand phare, le mur de clôture au faîtage croulant, la rue étroite et l'arrière des premières maisons ouvrant de l'autre côté sur le port, le pignon de celle du coin qui projetait son ombre sur les pavés, la partie centrale de la digue à contre-jour au-dessus d'un quadrilatère d'eau scintillante, le monument aux morts, le petit vapeur devant la cale marquée par un trait de lumière, l'extrémité libre de la digue avec son fanal, la haute mer jusqu'à l'horizon (LV, p. 50-51).

Le personnage-caméra effectue un panoramique. Le verbe *balayer*, employé dans le sens de parcourir, souligne la trajectoire du regard en mouvement. Ce verbe serait aussi employé dans le sens de « passer sur, effleurer ». Robbe-Grillet insiste de ce fait sur une approche extérieure des éléments de l'espace. Quant aux deux compléments – le complément d'objet direct *toute la longueur de la place* et le complément circonstanciel *vers la gauche* –, ils précisent l'angle de prise de vue, caractéristique de la caméra. Une fois que le choix du type de regard (un regard en mouvement) et du champ de vision est fait, le narrateur énumère les éléments vus par son personnage-caméra. Cette énumération se fait en fonction du mouvement du regard qui les rapporte tels qu'ils sont. Même les quelques qualificatifs employés (*étroite, centrale, petit, haute, croulant*) n'expriment pas une appréciation subjective de l'observateur.

La mention du mouvement de regard et l'énumération des éléments vus reviennent en leitmotiv dans tout le roman; en témoigne l'exemple qui suit, situé lui aussi dans la première partie du roman. Mathias est dans un café, il observe les étagères de verres qui sont sous le comptoir. En voici un extrait :

Les trois verres à apéritif venaient de s'y caser à côté de trois verres semblables, terminant une première rangée de six ; une deuxième rangée identique se situait derrière, puis une troisième, une quatrième, etc... La succession se perdait à la fin dans l'obscurité, vers le fond du placard. A droite et à gauche de cette série, ainsi qu'au-dessus et au-dessous sur les autres étagères, se déployaient d'autres séries rectangulaires variant par la taille et la forme des éléments, rarement par la couleur.

On enregistrait cependant ça et là des altérations de détail (LV, p. 123).

Le personnage-caméra effectue au début un plan fixe focalisé sur l'une des étagères. Le plan se fait ensuite plan en mouvement, mettant en œuvre le déplacement du regard horizontalement, puis verticalement : à *droite et à gauche, au-dessus et au-dessous*. Ces deux mouvements, horizontal et vertical, modifient le cadrage précédent pour insérer dans le champ de vision d'autres éléments nouveaux. Il s'agit des autres étagères du placard. L'emploi du verbe *enregistre* est important dans la mesure où il souligne davantage la

transformation du personnage en caméra, c'est-à-dire en un appareil d'enregistrement. Le recours aux techniques cinématographiques aboutit donc à une représentation plate de l'espace, qu'il soit emboîtant (la place) ou emboîté (l'étagère). Le langage lui-même se trouve imprégné d'un jargon mathématique et architectural. Des expressions comme à *quatre ou cinq mètres sur la gauche* (LV, p. 16), *deux cercles égaux [...] de dix centimètres de diamètre* (LV, p. 17), *Mathias tourna son regard de quatre vingt dix degrés* (LV, p. 17-18), jalonnent tout le roman. Ces descriptions n'ont pas nécessairement une fonction narrative : elles font simplement partie du décor, parce que toute action a lieu dans un décor quel qu'il soit.

La platitude atteint aussi les personnages. D'ailleurs, certains critiques lient la dissolution du personnage dans le roman moderne à la présence des techniques de l'image. Du personnage principal, Mathias, on sait seulement qu'il est allé dans son île natale pour vendre des montres. Il y est resté trois jours parce qu'il a manqué son bateau. On ne sait même pas s'il a effectivement commis le crime présumé. On ignore même son portrait physique, à l'exception de ses ongles. Ce personnage jouit toutefois d'une présence incontournable, grâce à son regard : il est défini par ce qu'il voit. Et c'est ce qui permet *ipso facto* de l'identifier à la caméra. Du regard même de Mathias dépendent les autres personnages du roman. Nous les connaissons uniquement par ce que Mathias en voit et en dit. Leur présence se réduit à quelques détails concernant leurs apparences physiques. D'où l'importance de la synecdoque et de la métonymie et la quasi disparition de la métaphore. La plupart du temps, le portrait est un plan moyen bref. Ainsi, le portrait de la compagne du pêcheur Jean Robin, ami de Mathias, ne dépasse pas les quelques lignes. Dans les extraits qui suivent, Mathias est en train d'observer le couple :

Dans l'angle le moins proche de la fenêtre il distingua deux silhouettes, dont l'une était celle du pêcheur et la seconde, qu'il n'avait pas remarquée jusqu'alors, celle d'une jeune fille ou d'une jeune femme, mince, agile, vêtue d'une robe collante de teinte très foncée, sinon noire. Sa tête n'arrivait pas à l'épaule de l'homme. Elle se courba, en pliant les genoux, pour ramasser l'objet tombé à terre. Immobile au-dessus d'elle et les mains sur les hanches, le marin baissa un peu le visage - comme pour la contempler (LV, p. 135).

Il [Mathias] regarda la robe noire, mince et serrée, et les reflets du contre-jour à la base du cou (LV, p. 137).

Il semble que le regard de Mathias est attiré par la minceur et la robe noire serrée de la femme. C'est ce qui explique d'une part la brièveté du portrait et, d'autre part, la reprise des mêmes éléments dans les deux extraits. Tous les personnages du roman (Monsieur et Madame Mareck, le garagiste, le patron du café, Madame Leduc et Jean Robin) sont des profils bien minces. À un certain

moment, ils perdent toute individualité et jouent le même rôle devant le personnage-caméra. C'est le cas par exemple de la serveuse du café :

La fille qui servait, derrière le bar, avait un visage peureux et des manières mal assurées de chien mal assurées de chien mal assurées de fille qui servait derrière le... Derrière le bar, une grosse femme à la figure satisfaite et joviale, sous d'abondants cheveux gris, versait à boire à deux ouvriers en bleus de travail (LV, p. 106).

La patronne crut qu'il [Mathias] cherchait de la monnaie et lui cria le montant de la consommation ; mais c'était le verre d'absinthe, dont il s'apprêtait à régler le prix. Il se tourna donc vers la grosse femme, ou vers la femme, ou vers la fille, ou vers la jeune serveuse (LV, p. 222).

Les personnages s'avèrent donc de simples figurants, dotés d'une existence éphémère. Tout comme la représentation de l'espace, celle des personnages ne dépasse pas ce que le personnage-caméra peut percevoir. Nous ne savons rien d'eux qui puisse les révéler en profondeur. Ce monde en surface ne manque cependant pas d'ambiguïté. Dans l'introduction, j'ai déjà signalé ce rapport dialectique entre le monde en surface et l'opacité du récit. Le crime qui aurait été commis par Mathias en est la raison : son évocation jalonne tout le récit. Avant même de débarquer sur l'île, Mathias imagine des scènes de viol d'une jeune fille par un homme. La vision d'une fille attachée à un arbre au bord de la mer revient aussi en leitmotiv. En voici un exemple situé dans la deuxième partie du roman. Invité par son ami pêcheur et sur le chemin de la maison de celui-ci, Mathias fait un panoramique du paysage. Surgit brusquement une scène imaginaire, itérative :

Il vit au-dessous de lui, dépassant à peine la surface, une plateforme horizontale grossièrement taillée dans le roc, assez longue et large pour s'y étendre à l'aise [...] *La position anormale dans laquelle les jambes et les bras se trouvaient ainsi maintenus mettait en valeur la sveltesse du corps. Le voyageur avait tout de suite reconnu Violette.*

Rien ne manquait à la ressemblance. C'était non seulement le visage encore enfantin aux yeux immenses, le cou mince et rond, la teinte dorée des cheveux, mais aussi la même fossette près des aisselles et jusqu'au grain fragile de la peau. Un peu au-dessous de la hanche droite elle avait une petite tache en relief, d'un noir tirant sur le roux, grosse comme une fourmi et dont la configuration en étoile à trois pointes rappelait curieusement celle d'un v, ou d'un i grec.

Il faisait très chaud, en plein soleil, dans ce creux bien abrité. Mathias dégrafa la ceinture de sa canadienne ; quoique le ciel fût couvert, l'air paraissait moins vif sitôt qu'on ne sentait plus le vent. Vers la haute mer, de l'autre côté des récifs qui défendait l'accès de la crique, on voyait toujours le même rocher très bas sur l'eau [...] (LV, p. 132-133, nous soulignons).

Cette vision commence par un plan moyen (d'une fille, Violette, dont les bras et les jambes sont attachés) et finit par un zoom sur une tache *au-dessus de la hanche*. Le retour à la scène de la réalité immédiate se fait aussi abruptement que le surgissement de la scène imaginaire. Le passage d'une

scène à l'autre peut aussi se faire par la notion de flou, caractéristique de la caméra. En témoigne l'exemple qui suit, situé dans la troisième et dernière partie du roman. Mathias est au bord de la mer, sur la falaise où aurait été tuée la jeune fille. Cette scène de la réalité immédiate est interrompue par une scène imaginaire itérative, la torture d'une jeune fille :

Mathias, cependant, ne quittait pas le sol des yeux. Il voyait la petite bergère étendue à ses pieds, qui se tordait faiblement de droite et de gauche. Il lui avait enfoncé sa chemise roulée en boule dans la bouche, pour l'empêcher de hurler.

Quand il releva la tête, il s'aperçut qu'il n'était pas seul. C'est pour cette raison qu'il avait relevé la tête. Debout sur la crête, à quinze ou vingt mètres de lui, une fine silhouette se détachait contre le gris du ciel, qui le regardait, immobile.

Sur le moment, Mathias s'imagina voir à nouveau la petite Jacqueline. En même temps qu'il se rendait compte de l'absurdité d'une telle apparition, il constata que la nouvelle venue comptait certainement quelques centimètres et quelques années de plus qu'elle. Observé avec attention, ce visage ne ressemblait d'ailleurs pas à celui de Violette, quoiqu'il ne lui fût pas inconnu non plus. Bientôt il se souvint : il avait affaire à la jeune femme qui vivait chez Jean Robin, dans la maisonnette au fond de la crique (LV, p. 179).

Le verbe « voyait » est employé ici dans le sens de vision. Progressivement, le plan change et on passe à une scène de la réalité immédiate où Mathias rencontre la compagne de Jean Robin. Néanmoins, entre la vision et la réalité immédiate, il y a une charnière : c'est la notion de flou. Cette notion est employée dans le cinéma pour effectuer le passage du présent au passé, de la réalité à l'imaginaire et *vice versa*. Ici, le flou se manifeste dans la confusion que fait Mathias entre les deux filles : Jacqueline, pour la scène imaginaire, et la compagne de Jean Robin pour la scène de la réalité immédiate.

Que le passage soit brutal ou avec charnière, cet agencement entre scènes imaginaires, souvenirs d'enfance de Mathias et scènes de la réalité immédiate (surtout celles qui sont en rapport avec le crime présumé) est à l'origine de l'opacité du récit. Certains critiques admettent que Robbe-Grillet utilise de ce fait les techniques cinématographiques d'une manière originale. Dans son ouvrage *Littérature et cinéma*, Jeanne-Marie Clerc affirme :

le plus surprenant est que les procédés iconiques relevés dans le style de Robbe-Grillet aboutissent à un résultat inverse de celui analysé chez Dos Passos ou Faulkner. Ils servent moins à rendre visible l'univers décrit qu'à empêcher toute vision. Une nouvelle façon de concevoir la visualité cinématographique s'est donc communiquée à l'analyse littéraire⁶.

La réflexion de Jeanne-Marie Clerc est importante dans la mesure où Robbe-Grillet lui-même admirait dans la caméra « ses possibilités dans le

⁶ Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 69.

domaine du subjectif, de l'imaginaire⁷ ». Il recourt aux techniques de la caméra pour faire du récit une constellation d'images juxtaposées : un monde en surface, mais déroutant. Par la transformation du personnage en caméra et par l'utilisation du jargon scientifique, Robbe-Grillet aboutit donc au monde du subjectif. Mathias, c'est la caméra subjective.

Neila Manai
Université Paris 12 – Val de Marne

⁷ Alain Robbe-Grillet, « Temps et Description dans le récit d'aujourd'hui », *Pour un Nouveau Roman*, Éditions de Minuit, 1963, p. 128.

Gros plans : petite enquête sur la perte des repères en milieu échenozien

En attendant, au volant de l'Opel, Weber fumait : des volutes se formaient lentement, dessinant des sinusoides compliquées qui s'estompaient peu à peu mais laissaient imaginer furtivement un ruban, un nuage, un lasso... puis plus rien. Weber s' impatientait. Sa montre – une Rolex cerclée de doré, aiguilles finement ciselées et rehaussées d'argent, bracelet de cuir bleu-gris – indiquait midi moins quart. Mais voilà que le visage de Bob rougi par l'effort s'encadrait dans la fenêtre côté passager. Le nez écrasé contre la vitre et deux gouttes de sueur dégoulinant le long de la joue, il semblait dire que c'était urgent. Weber regardait ses lèvres paniquées s'agiter, sans le son. Puis Weber lui ouvrit, démarra et ils quittèrent le champ par la gauche.

Voici ce que pourrait donner un mauvais pastiche de Jean Echenoz. Contemplation des volutes de fumée, description détaillée d'une montre jusqu'à ses aiguilles, apparition d'un visage, les effets de gros plan y sont très fréquents : ils décentrent constamment le regard en jouant sur les échelles ou les cadrages insolites. Pourtant, mon pastiche exagère évidemment, pour les besoins de la démonstration, ces gros plans qui restent malgré tout très mesurés chez Echenoz. C'est, au contraire, un écrivain très conscient du risque qu'on encourt à multiplier ce type d'effet. Le gros plan doit rester un effet stylistique rare s'il veut conserver sa force et sa capacité d'étonnement, au risque de devenir un tic d'écriture agaçant. Voici d'ailleurs comment le narrateur du *Méridien de Greenwich*, le premier roman de Jean Echenoz, critique un film amateur tourné par un des personnages : « Le film était en couleurs. Les plans fixes étaient bien cadrés, les panoramiques un peu tremblés, les effets de zoom trop nombreux¹ ».

Si Jean Echenoz est sans conteste un partisan de ces « échelles extrêmes » qu'évoque un numéro récent de la revue *La voix du regard*², il ne se contente pas de cadrages serrés mettant en avant le petit, le détail, mais sait prendre aussi parfois de la distance, jusqu'à nous décrire dans *Nous trois* « la Terre vue du ciel ». Le principal étant toujours chez lui de varier les échelles et d'étonner le regard.

Le gros plan est sans doute un des éléments par lequel le cinéma a le plus révolutionné notre regard. En témoignent par exemple l'étonnement et l'enthousiasme de Fernand Léger en 1935 :

¹ Jean Echenoz, *Le méridien de Greenwich*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 240.

² *La voix du regard*, n° 17, « Échelles extrêmes », hiver 2004-2005.

Un pied dans une chaussure, sous une table, projeté grossi dix fois devient un fait surprenant que vous n'avez jamais remarqué avant. Il prend une réalité, une nouvelle réalité qui n'existait pas quand vous regardez le bas de votre jambe machinalement en marchant ou en étant assis³.

Le gros plan est révélateur car il montre au moins pour un instant l'objet désancré de tout contexte, de tout décor. Gilles Deleuze a bien montré que c'était là la caractéristique principale du gros plan : « arracher l'objet à ses coordonnées spatio-temporelles⁴ ». Les objets, leurs détails, isolés, deviennent étranges pour le spectateur incapable de les situer dans l'espace. La littérature contemporaine, désireuse de bouleverser les modes de représentation traditionnels, notamment depuis le Nouveau Roman, s'est emparée de ces gros plans qui prolifèrent aujourd'hui au cinéma, mais aussi dans la photographie ou la publicité. Le texte, ne pouvant rivaliser avec la caméra en ce qui concerne la netteté du cadrage et de la découpe, insiste en général sur l'effacement du contexte, soit en prolongeant la description d'un détail au point que le contexte se perd peu à peu dans l'esprit du lecteur, soit en abolissant de façon pure et simple le contexte. C'est cette deuxième stratégie qui nous intéressera plus spécifiquement dans le cadre de cette étude.

Avant d'en venir définitivement à Jean Echenoz, nous ferons un détour par Patrick Deville, en proposant un extrait de *Longue vue*, preuve – s'il en était besoin – que le souci du gros plan n'est pas aujourd'hui propre à Jean Echenoz⁵ :

Le visage de madame Fatima s'étalait en gros plan devant lui, aplati par un objectif à cent quatre-vingts degrés. Körberg localisait peu à peu, entre un nez rose et robuste et les cheveux rouges des tempes, parallèles, mêlés de crins blancs déjà, l'œil vert et globuleux dont la pupille, en croisant son regard, sembla s'étrécir. Le visage recula. Apparurent les pages du journal, dispersées, qui recouvraient ses genoux et la table basse, devant la banquette. A l'arrière-plan, un chauffeur coiffé d'une casquette soulevait ses deux valises. Sur un napperon une mouche bleue et noire se frottait les yeux. Körberg en fit autant⁶.

C'est au réveil du personnage que le gros plan apparaît. La reprise de contact avec le monde après le sommeil s'effectue par étapes à mesure que le champ du regard s'élargit, obstrué d'abord par le visage de la femme de chambre, puis par le journal, puis par la table basse et la banquette, ne laissant apparaître qu'enfin l'arrière-plan et le chauffeur. Pourtant, immédiatement après l'apparition de l'arrière-plan, le champ se rétrécit à nouveau pour détailler une « mouche bleue et noire ». Mais, cette fois, le gros plan semble s'accorder à la

³ Fernand Léger, « Un nouveau réalisme. La couleur pure et l'objet », *Art*, 1935; repris dans *Fonctions de la peinture*, Paris, Gonthier, « Médiations », 1965, p. 78.

⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1983, p. 137.

⁵ Le titre du roman de Patrick Deville, *Longue vue*, annonce d'ailleurs un travail sur l'optique et un intérêt particulier pour la vision rapprochée.

⁶ Patrick Deville, *Longue vue*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 39.

taille de l'insecte, contrairement au gros plan sur le visage de « madame Fatima », quelques lignes plus haut, qui semblait trop étroit, excessif. Avec ce gros plan sur la mouche, l'accommodation du regard au visible est achevée; le personnage semble s'être réconcilié avec le visible, avec la réalité⁷. Il faudrait donc distinguer ici deux types de gros plan : le gros plan surgi en quelque sorte du néant qui fait perdre à Körberg tout repère et même de façon assez violente, et le gros plan sur la mouche qui est au contraire maîtrisé et situé dans un ensemble où des repères ont été établis par la distinction, notamment, d'un premier plan et d'un arrière-plan. S'opposent ainsi un gros plan qui abolit purement et simplement tout repère et un gros plan qui se manifeste au contraire dans un espace aux repères bien établis. D'ailleurs, contrairement au flou du visage dont les différents éléments sont difficiles à identifier – à « localiser » dit le texte –, le gros plan sur la mouche est net aux yeux de Körberg qui peut même distinguer, non sans humour, les mouvements de pattes de la mouche. C'est seulement la prolongation excessive de la description de la mouche qui effacerait à nouveau le décor et les repères contextuels mais ce n'est pas le cas ici puisque le gros plan sur la mouche se cantonne aux limites de la phrase. De la même façon, au cinéma, le gros plan peut concerner un objet ou un visage sorti de tout contexte ou, au contraire, un objet, seulement isolé momentanément mais bientôt replacé dans un plan d'ensemble et dans le flux filmique.

À une époque qu'on dit marquée par la « perte des repères » – l'expression traîne un peu partout dans les médias – et où la littérature, sinon le cinéma, met en scène des personnages qui semblent souvent ne pas savoir où ils sont ni où ils en sont, le gros plan devient ainsi un instrument stylistique privilégié. C'est du moins une des raisons que l'on peut prudemment avancer pour expliquer la prolifération des gros plans au cinéma et plus encore peut-être dans la littérature contemporaine.

Prenons maintenant, après cette mise au point, un exemple chez Jean Echenoz, dans son avant-dernier roman, *Au piano* :

Max Delmarc somnolait à l'arrière d'un taxi. Comme celui-ci finit par s'arrêter, Max ouvrant l'œil reconnut son immeuble avant d'apercevoir, devant le portail, un très gros chien immobile qui regardait fixement dans sa direction. [...] c'était une bête vraiment volumineuse, de format terre-neuve ou mastiff, d'apparence pacifique et bonasse et qui finit par s'en aller, tiré par une longue laisse dont le regard de Max suivit en travelling le fil tendu pour aboutir à une personne de sexe féminin, envisagée de dos⁸.

⁷ La difficulté du personnage à s'accommoder à la réalité après la parenthèse du sommeil a été commentée quelques pages auparavant en ces termes : « Il est difficile, pour l'enfant qui s'éveille, de reconnaître ce corps de vieillard qui est devenu le sien depuis longtemps déjà » (Patrick Deville, *op. cit.*, p. 37).

⁸ Jean Echenoz, *Au piano*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 49.

Comme dans l'extrait précédent de Patrick Deville, le réveil du personnage donne lieu à une reprise de contact avec le visible et à une accommodation progressive du regard. Le chien, immobile, occupe d'abord tout le champ (d'autant qu'il est très volumineux), et c'est sa mise en mouvement qui fait basculer la scène. Le gros plan sur le chien est assuré par le cadrage serré du regard endormi de Max et, sur le plan textuel, par une assez longue description. La sortie du gros plan crée la surprise : le champ s'élargit soudain et laisse apparaître la jeune femme, objet de convoitise pour Max. Le chien n'était donc qu'une fausse piste entretenue par un cadrage serré qui maintenait une large partie de la scène hors champ pour Max et donc aussi pour le lecteur. La phrase se moule sur la progression du regard d'abord somnolent puis soudain intrigué et multiplie les éléments de retardement qui assurent l'effet de chute. À travers le regard sinueux du personnage, c'est le lecteur qui est pris au piège et surpris. La narration est, à l'image de cette laisse, un fil tendu qui maîtrise ses effets et « tient » véritablement son lecteur. Ainsi, on le voit, chez Jean Echenoz, contrairement à Patrick Deville, la mise en scène de la perte des repères ne va pas seule, mais prend au contraire une forte dimension narrative : le gros plan ne prend plus place dans une digression comme un simple prétexte à explorer les complexités du regard, mais dans un récit rythmé par l'horizon d'attente du lecteur, tour à tour satisfait ou déçu. Le gros plan ménage des effets de suspense et de surprise en jouant de la perte des repères du lecteur toujours pris à contre-pied. Le gros plan y est plus joueur que chez Patrick Deville.

C'est sans doute lorsqu'il apparaît à l'ouverture d'un chapitre – c'est assez fréquent chez Jean Echenoz – que le gros plan est le plus redoutable pour le lecteur. Voici par exemple comment s'ouvre le chapitre 7 de *Je m'en vais* : « Pupille ponctuelle sur un iris vert électrique comme l'œil des vieux postes de radio, sourire froid mais sourire quand même, Victoire s'était donc installée rue d'Amsterdam⁹ ».

Le monde fictionnel émerge peu à peu du blanc qui séparait les deux chapitres et tarde à offrir les repères attendus : le lecteur se trouve ainsi dans la même situation que le personnage endormi reprenant progressivement contact avec le monde. Ici, l'apposition rejette le sujet à la fin de la phrase, si bien que l'œil décrit reste pour un temps sans appartenance claire pour le lecteur.

Cela peut parfois donner lieu à un véritable trompe-l'œil, comme c'est le cas à l'ouverture du chapitre 24 de *Cherokee* :

Les deux hommes se tenaient face à face, dans une attitude de défi. L'un portait un habit militaire vert et blanc fin XVIII^e, avec une fourragère et une ceinture dorées. Il tenait une main sur sa hanche, de l'autre un sabre en position de parade. Ses cheveux noirs tombaient sur ses épaules. Il pointait un menton arrogant vers son

⁹ Jean Echenoz, *Je m'en vais*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 38.

vis-à-vis, un Chinois. Le Chinois portait un bleu de chauffe entièrement boutonné, avec une casquette marquée d'une étoile rouge. Il souriait.

– Je prends celui-là, dit Bock.

Deux gros doigts jaunes de nicotine saisirent le soldat vert et blanc par la tête et l'extrairent de la vitrine¹⁰.

Ce n'est qu'après coup que le lecteur comprend qu'il s'agissait d'un gros plan sur une collection de petits soldats, bien que le goût de Bock pour les miniatures soit connu du lecteur. N'étant pas signalé comme tel, le gros plan favorise la confusion des échelles. À y regarder de plus près, on se rend compte que le trompe-l'œil ne s'explique pas seulement par la confusion des échelles mais que le plus trompeur est peut-être l'emploi de l'imparfait qui favorise cette fois la confusion des niveaux narratifs : l'imparfait est interprété comme un signe du récit, là où le présent aurait dévoilé la valeur descriptive du passage. Mais il est vrai que pour Bock, absorbé comme un enfant dans un monde miniaturisé, nous sommes bel et bien au cœur de l'action : l'arrière-plan passe au premier plan. Quoi qu'il en soit, c'est bien le cadrage serré qui crée l'effet de trompe-l'œil en arrachant la scène à son ancrage référentiel et en privant ainsi le lecteur du sentiment de l'espace. L'illusion n'est rompue que lorsque se manifeste la voix de Bob hors champ et qu'apparaissent les « gros doigts » du marchand, l'adjectif « gros » soulignant leur disproportion par rapport aux petits soldats miniaturisés.

Le gros plan ici ne s'explique pas par une difficulté de mise au point du regard, comme dans les deux premiers exemples que nous avons étudiés, mais par une véritable attirance, voire une fascination pour la miniature dans laquelle le regard s'absorbe, annihilant ainsi pour un temps le monde extérieur. Ces regards absorbés dans une miniature ou un détail sont fréquents chez Jean Echenoz et sans doute plus généralement dans la littérature contemporaine. C'est notamment le regard de personnages de scientifiques, comme celui de Körberg, l'ornithologue de Patrick Deville dont l'attribut est la longue-vue, ou bien, dans *Lac* de Jean Echenoz, le regard de l'entomologiste Chopin, ou encore du détective Supin dans *Je m'en vais* qui dit à Ferrer le galeriste : « Vous savez [...] je ne suis qu'un technicien de laboratoire, sorti de mon microscope électronique je vois assez peu de choses¹¹ ». Dans certains cas, pour ces personnages, la sortie du gros plan peut même être douloureuse. Ainsi est décrit notamment le regard de Jouve discutant gravement avec son client Salvador dans *Les grandes blondes* :

Jouve se mit à fixer son verre tout en réfléchissant. Son regard se dirigeait toujours très lentement vers les choses puis y adhérait, s'y accrochait, semblait ensuite avoir du mal à s'en décoller. [...] Jouve continua d'examiner son verre avant d'en

¹⁰ Jean Echenoz, *Cherokee*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 193.

¹¹ Jean Echenoz, *Je m'en vais*, op. cit., p. 156.

détacher ses yeux dans un effort, dans un petit crissement de sparadrap qu'on arrache, pour les ramener vers Salvador¹².

Ces regards qui aiment à se concentrer sur un détail (et qui sont parfois aussi ceux du narrateur) compensent l'absence de véritable cadrage en littérature, contrairement au cinéma ou à la photographie, car ils permettent de souligner la restriction momentanée du champ.

Les gros plans en disent aussi long sur les personnages puisqu'ils définissent leur façon de voir, gros plan ou plan large, blanc et noir ou technicolor, plongée ou contre-plongée. Ainsi, quand Victoire réapparaît à la fin de *Je m'en vais*, sensiblement transformée par l'année qu'elle a passée sans domicile fixe, racontée dans le roman précédent, *Un an*, c'est bien son regard qui a changé : « Elle n'a pas tellement changé d'allure même si ses cheveux sont plus longs et ses yeux plus distants, comme si leur objectif avait reculé pour embrasser un champ plus vaste, un long panorama¹³ ».

Avoir connu la déchéance et la vie sans domicile fixe donne à Victoire du champ, du recul, et modifie son regard. L'univers cinématographique est donc bien autre chose chez Jean Echenoz qu'un réservoir de farces et attrapes comme on le laisse souvent entendre en insistant sur les simulacres, trucages et autres effets de son écriture, mais touche au contraire à l'intériorité et au rapport au monde, fait de distance ou d'adhésion.

À l'opposé du regard en plan large de Victoire, le gros plan semble souvent réservé chez Jean Echenoz à des personnages immatures, voire enfantins, qui cherchent à s'abstraire de la réalité, y trouvant une fuite illusoire. Gaston Bachelard a donné un nom à ces rêveurs capables de faire un monde d'une petite chose : ce sont des « hommes à la loupe¹⁴ ». La perte des repères qui caractérise l'absorption dans le petit est ressentie par Gaston Bachelard comme une capacité poétique de l'homme, venue de l'enfance et caractérisée par l'étonnement devant le monde et ce qui passe d'ordinaire inaperçu. Ainsi, Chopin, le protagoniste de *Lac*, observe des gouttes de pluie coulant sur le pare-brise d'une voiture :

Seck continuait de chercher la bonne musique tout en parlant, Chopin versa deux larmes de rhum dans la fin de son café puis regarda devant lui : cela continuait à légèrement précipiter dehors, les gouttelettes de pluie se fixaient immobiles sur les glaces, éparses, il leur fallait se mettre à plusieurs, se syndiquer en une grosse goutte pour gaiement dévaler ensemble le pare-brise au verso duquel, à l'intérieur de la voiture, les gouttelettes de buée s'associaient dans le même but. Il arrivait

¹² Jean Echenoz, *Les grandes blondes*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 47.

¹³ Jean Echenoz, *Je m'en vais*, *op. cit.*, p. 244.

¹⁴ Voir Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1957, et notamment le chapitre 7 consacré à « La miniature », p. 140-167.

que deux gouttes de différente nature dévalent en même temps, étreintes de part et d'autre de la vitre et paraissant la scier. C'était intéressant, oui¹⁵.

L'enchaînement du verbe de perception (« regarda devant lui »), des deux points et de la description des gouttes d'eau traduit le regard absorbé du sujet dans l'objet qu'il observe. Chopin oublie pour un temps ce qui l'entoure, captivé par ce spectacle. Les deux points qui introduisent la description des gouttes d'eau ont une valeur démarcative et nous font passer dans un autre monde, le monde de la miniature. Ils marquent un changement d'échelle qui pourrait s'interpréter dans le vocabulaire cinématographique comme un changement de plan. Les gouttes d'eau jusqu'alors inaperçues, même si la pluie a été mentionnée à plusieurs reprises dans le chapitre, occupent soudain tout l'espace. Ce gros plan introduit une pause dans un dialogue relativement tendu au sujet de la nouvelle mission de Chopin et lui permet, pour un temps, de s'évader. La perte des repères est donc avant tout ici oubli poétique salutaire.

Mais le monde contemporain offre de moins en moins ce genre de divertissement, et propose au contraire au regard des « non-lieux¹⁶ », caractérisés par l'effacement du détail insolite. De plus en plus, nous évoluons dans des lieux lisses, aseptisés, où aucun détail, aucun objet ne se laisse remarquer et où aucun gros plan n'est donc possible. Il en est ainsi par exemple du bureau de Salvador dans *Les grandes blondes* où « pas une archive ne traîne, pas un papier, tout est digitalisé¹⁷ ». On peut penser aussi à la villa Arpel dans *Mon oncle* de Jacques Tati en opposition au monde foisonnant de Saint-Maur où vit Hulot. Ces « non-lieux » n'offrent aucun point d'accroche pour le regard, comme le paysage que Victoire observe par la fenêtre du train au début d'*Un an* :

Elle considère par la fenêtre une zone rurale vaguement industrielle et peu différenciée, sans le moindre hameçon pour accrocher le regard quand elle n'était pas masquée par le remblai. Pylônes, fils électriques et raccords d'autoroutes intéressants, fourragères, lotissements jouxtant des excavations. Isolés dans les friches parmi les animaux absents, se profilaient quelques locaux techniques dépendant d'on ne sait quoi, quelques usines d'on se demande quoi. Bien que de marques et d'essences limitées, les arbres étaient non moins semblables entre eux que les automobiles sur une route nationale un moment parallèle aux rails¹⁸.

Dans ce monde trop lisse, le gros plan n'a plus lieu d'être ; il laisse place à un véritable vide existentiel sans prise pour le regard et la pensée. La perte des repères n'est plus un simple arrachement momentané aux coordonnées spatio-temporelles, mais bien une absence complète de repères tant géographiques

¹⁵ Jean Echenoz, *Lac*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 79.

¹⁶ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, « La bibliothèque du XX^e siècle », 1992.

¹⁷ Jean Echenoz, *Les grandes blondes*, op. cit., p. 27.

¹⁸ Jean Echenoz, *Un an*, Paris, Éditions de Minuit, 1997, p. 10-11.

qu'historiques comme l'a montré Marc Augé en étudiant ces non-lieux modernes. Dans ce monde lisse caractérisé par les surfaces réfléchissantes, qui prolifèrent d'ailleurs chez Jean Echenoz, le détail *notable* devient un point d'appui salutaire ; il arrête le regard, lui donne sa mesure, son cadre et distrait l'ennui.

Entre enfermement et évasion, entre surprise et ravissement, le gros plan bouscule nos repères et nos modes de représentation, et c'est bien en cela qu'il intéresse la modernité littéraire. Venues du cinéma, les formes du gros plan ont eu tendance à se radicaliser dans la littérature contemporaine tentée, pour rivaliser avec les capacités de cadrage de l'objectif, de souligner l'arrachement au contexte qui caractérise le gros plan. Mais, alors que l'utilisation foisonnante du gros plan dans le Nouveau roman, chez Claude Simon ou Alain Robbe-Grillet par exemple, traduisait la déstabilisation mais aussi la richesse du regard, chez Jean Echenoz et peut-être plus généralement dans la littérature contemporaine (pensons notamment à Patrick Deville ou Jean-Philippe Toussaint et, à l'étranger, à Daniele Del Giudice ou Paul Auster) le gros plan traduit seulement l'attachement du regard à des détails qui servent d'hameçon, de point d'accroche dans un monde devenu lisse où il n'y a plus rien à voir. L'arrachement aux données spatio-temporelles et le jeu sur la confusion des échelles ne sont plus des effets de brouillage momentanés, mais rendent compte de la « perte des repères » géographiques et historiques qui caractérise le monde contemporain.

Charlotte Thimonnier
Université Paris 7

D'une dissémination sans images : *Nombres* de Philippe Sollers

*Writers use words to evoke images.
He uses words to obscure and destroy image.*

William Burroughs, The Western Land

Dans la mouvance de l'après-guerre française, deux courants importants, l'un littéraire et l'autre cinématographique, se développent en parallèle : le Nouveau Roman et, un peu plus tardivement, la Nouvelle Vague. Les deux mouvements témoignent d'une correspondance forte entre le cinéma et la littérature. Le travail des écrivains du Nouveau Roman va de pair avec le développement des prises cinématographiques des cinéastes de la Nouvelle Vague. Au moment de l'apparition du Nouveau Roman, Louis-Ferdinand Céline écrit un commentaire provocateur afin de condamner la désuétude du style littéraire de ses contemporains qui n'ont pas pris en compte, selon lui, l'évolution des techniques au cinéma : « les écrivains d'aujourd'hui ne savent pas encore que le cinéma existe!... et que le cinéma a rendu leur façon d'écrire ridicule et inutile... périlleuse et vaine!...¹ ».

Le roman de Philippe Sollers semble répondre aux premiers abords à la prise de conscience exigée par Céline. En se présentant comme un amas de signes et de lettres, *Nombres* paraît mener le texte littéraire vers une forme fort différente du cinéma. Sans avoir recours à l'image et au récit, le roman convie son lecteur au sein d'une série de signes, dont les relations semblent avoir été effacées. Évitant une structure narrative traditionnelle, *Nombres* est marqué par la discontinuité et par une opacité importante du texte. Les personnages, brièvement évoqués, ne se situent dans aucun décor et ne réalisent aucune action précise. Le texte semble à première vue tout à fait incompatible avec le cinéma qui se construit minimalement d'images et de scènes.

Nombres est pourtant basé sur une mécanique propre au cinéma. La structure fragmentaire du roman – qui se construit par un enchaînement de séquences numérotées – semble ainsi reprendre au sein de la littérature un travail de montage, proprement cinématographique. La « dissémination sans images » qui constitue, selon moi, la technique d'écriture centrale du roman de Sollers est aussi très cinématographique. Je montrerai de quelle manière l'aspect « sans images » de *Nombres* témoigne paradoxalement d'une présence des images que l'on croyait pourtant absentes du texte. Si la dissémination sans images ne paraît pas aux premiers abords liée au cinéma, c'est qu'elle expose en réalité la mécanique d'apparition d'images nécessaire à l'œuvre cinématographique.

¹ Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002 [1955], p. 23.

Du *Parc* à *Nombres*

La formation d'image est un aspect important du texte littéraire. Le formaliste russe, Viktor Chklovski voyait, par exemple, la « pensée par images » comme la base du texte poétique. Bien que les images ne soient pas directement présentes dans le texte littéraire, la littérature peut les reproduire, sous forme d'image mentale, à l'aide de divers moyens, tels que la description ou les figures de style. La capacité du texte à permettre la représentation constitue aussi un élément essentiel de la littérature. Le roman *Nombres* résiste pourtant à toutes les formes de représentation à l'aide d'images et l'absence de narration semble rendre la représentation impossible par le biais de signes ou de figures. Le texte connaît ainsi plusieurs dysfonctions au niveau de la représentation.

Afin de rendre compte de l'innovation formelle de *Nombres*, je le comparerai à un autre roman de Philippe Sollers, *Le parc*, paru sept ans plus tôt. Les incipits des deux romans témoignent de nombreuses différences au niveau du style. L'incipit, dans *Le parc*, est marqué par les images :

Le ciel, au dessus des longues avenues luisantes, est bleu sombre. Plus tard je sortirai, je marcherai la tête levée vers lui qui s'obscurcira peu à peu jusqu'à disparaître. Maintenant c'est la ville, sensible tout à coup, montante, pleine de bruits nouveaux et de nuit. Aller. Mais regarder encore la rue et ses arbres jaunis, et en face de l'immeuble aux colonnades, aux balcons demi-circulaires, aux toitures de zinc encore claires, aux pièces lumineuses traversées, lointaines, par des femmes dressant le couvert du dîner. Un salon, une salle à manger, une cuisine, une autre cuisine, un autre salon².

Le texte présente, d'entrée de jeu, un décor et situe la narration au sein d'un paysage précis dont on connaît certains détails choisis par le narrateur. Cette manière de mettre en scène les événements, qu'on voit apparaître dès l'incipit, se retrouve à maintes reprises dans le roman. L'incipit de *Nombres* laisse aussi entrevoir, en quelques lignes à peine, le style de l'ensemble de l'oeuvre :

1. ...le papier brûlait, et il était question de toutes les choses dessinées et peintes projetées là de façon régulièrement déformée, tandis qu'une phrase parlait : « voici la face extérieure ». Devant le regard ou plutôt comme se retirant de lui : cette page ou surface de bois brunie s'enroulant consumée. Grand espace échappant déjà aux mesures. Grand objet plaqué et défait. Traits et couleurs se retrouvant dans la cendre, et il s'agissait d'un départ qui nous laissait sans passé, on aurait pu dire : sans corps, sans défense, brisés³.

Contrairement aux premières phrases du *Parc*, l'incipit de *Nombres* évoque des images qui ne sont jamais décrites. Les points de suspension qui ouvrent le

² Philippe Sollers, *Le parc*, Paris, Seuil, 1981, p. 11.

³ Philippe Sollers, *Nombres*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1968, p. 11, dorénavant désigné à l'aide du sigle NO, suivi du numéro de la page.

roman, après la numérotation, montrent que le texte porte la trace d'un fragment dont il manque le texte d'origine. Cette marque de l'absence, introduite par les points de suspension, est omniprésente dans la représentation du roman. Les signes et les images sont brisés. Tout au long du roman, les signifiés sont laissés sans signifiants et les images à peine évoquées – comme celle du livre brûlé, par exemple – ne parviennent jamais à se placer dans le texte de la même manière que le décor du *Parc* peut être situé en quelques lignes.

Au sein des amas de signes brisés

La « dissémination sans images » décrit précisément les mouvements sémiotiques à l'oeuvre dans le texte. Ces signes qui sont inadéquats pour représenter des images sont pourtant dispersés d'un bout à l'autre du roman. La propagation de signes sans référents participe de la dialectique de destruction et de création qui constitue le principe de construction du texte. Selon les propres mots de *Nombres*, la logique du texte est d'inscrire, de détruire et de réinvestir⁴. Un exemple très prégnant de ces mouvements de construction et de déconstruction est à trouver dans l'incipit du roman. Il s'agit d'un premier investissement : « le papier brûlait, et il était question de toutes les choses dessinées et peintes projetées là de façon régulièrement déformée » (*NO*, p. 11). Deux reprises de l'incipit surviendront aux points « 4.12 » et « 1.97 ». La première répétition de cette phrase constitue une destruction qui procède d'une reprise remettant en question les faits énoncés : « Comme si le papier brûlait; comme s'il était question de toutes les choses dessinées et peintes projetées là de façon régulièrement déformée » (*NO*, p. 27). La deuxième reprise réinvestit la phrase initiale en réaffirmant que le papier brûle : « et ainsi le papier brûlait, et il était question de toutes les choses dessinées et peintes projetées là de façon régulièrement déformée » (*NO*, p. 119). Ce déplacement des signes de l'inscription, de la destruction à la réinscription, est primordial dans le roman au point où il marque tous les aspects du texte.

L'absence d'images dans le roman provient justement de cette logique du texte. Toutes les images évoquées sont aussitôt détruites avant d'être reprises plus loin. Les figures de la tête tranchée ou du livre brûlé, disséminées dans le texte, constituent deux des images majeures du roman. Elles sont toutefois constamment détruites et remises en question. Comme les images, le récit à peine évoqué ne se déclenche jamais. Le roman ne connaît aucune mise en récit pour rétablir l'ordre de ses fragments disséminés. Le manque de liaison entre les signes les rendent totalement opaques au regard du lecteur :

Je m'arrêtais, je laissais se développer ce qu'il faut appeler notre pensée parmi les éléments et leurs nombres, je laissais la machine contrôler et distribuer les

⁴ « inscrire, détruire et réinvestir », *NO*, p. 114.

nombre en train de compter et de s'effacer, ici, dans les colonnes physiques et atmosphériques – sa bouche s'ouvrant et se refermant, ses yeux s'emparant du feu qui invente les yeux à travers les yeux, son sexe commençant à la brûler, à la mouiller, à la faire trembler et moi de plus en plus ramassé à travers le calcul conduisant encore plus loin que le nombre dressé, que le liquide caché dans la retombée et l'inégalité de la destruction décidée, le texte restant et vibrant au-dessus de sa peau, ne couvrant la totalité de sa peau (*NO*, p. 106-107).

Dans cet extrait, si le texte mentionne plusieurs signes (« la bouche s'ouvrant », « la bouche se refermant », « les yeux s'emparant du feu », etc.), on ne parvient que difficilement à les interpréter. On devine l'évocation d'un ébat amoureux dont on sait rien; on ne connaît pas les protagonistes, le décor, la durée... Jacques Derrida écrit, dans son article « La dissémination », à propos de *Nombres* que « cette accumulation sera le seul moyen, non pas de présenter le texte qui, plus que tout autre, s'écrit et se lit, présente lui-même sa propre lecture, présente sa propre présentation⁵ ». Le texte de *Nombres* est marqué par une forte autoréflexivité à un point tel qu'il propose lui-même sa propre interprétation et force son lecteur à l'adopter. Joëlle Sandt entame son mémoire de maîtrise sur le texte sollersien par une remarque semblable : « L'écriture de Philippe Sollers suggère, dans les plis de sa production, qu'elle n'a pas d'autre objet qu'elle-même⁶ ». J'ajouterai que, dans ce contexte d'amas de signes brisés, la lecture suggérée par le texte constitue la seule interprétation que le lecteur puisse donner au texte⁷. En intitulant ma contribution « D'une dissémination sans images », j'entre aussi dans ce jeu du texte sollersien puisque je me sers d'une expression du roman pour le décrire⁸. Comme le mentionne Derrida, *Nombres* ne présente que sa propre présentation.

De l'impression de « sans images » à l'image-mouvement

Nous l'avons vu, il y a dans *Nombres* un mouvement dialectique de création et de destruction qui empêche toute forme d'édification des images. La notion de mouvement, qui est à la base de la distinction que l'on pourrait faire entre l'image photographique et l'image cinématographique, se retrouve aussi dans l'image littéraire, à la différence près que l'image littéraire est toujours une image de second niveau, construite à partir de la représentation et non de plans arrêtés du réel. Dans *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Gilles Deleuze propose une définition du concept d'image-mouvement en le comparant à la photographie :

⁵ Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, « Points », 2001 [1972], p. 356.

⁶ Joëlle Sandt, « Une lecture du texte sollersien. Philippe Sollers ou le renversement des limites », mémoire de maîtrise en études françaises, Montréal, Université de Montréal, 1989, p. 1.

⁷ À partir d'un signe peircien, on peut dire que la présence incomplète de l'objet ne laisse pas de prise à l'interprète pour saisir le représentamen et compléter une sémiose.

⁸ « dans la dissémination sans images, sans terre, le saut hors de la douleur marquée et accumulée » Philippe Sollers, *NO*, p. 61.

[L'image cinématographique] est une coupe mobile, c'est-à-dire une perspective temporelle ou une modulation. La différence de l'image cinématographique avec l'image photographique en découle. La photographie est une sorte de « moulage » : le moule organise les forces internes de la chose, de telle manière qu'elles atteignent un état d'équilibre à un certain instant (coupe immobile). Tandis que la modulation ne s'arrête pas quand l'équilibre est atteint, et ne cesse de modifier le moule, de constituer un moule variable, continu, temporel. Telle est l'image-mouvement que Bazin opposait de ce point de vue à la photo⁹.

Selon cette comparaison, l'image-mouvement à la base du cinéma est une image qui redéfinit sans cesse le moule qui a permis sa première apparition. C'est donc une image qui défie sans arrêt ses limites, bien souvent au risque de sa propre disparition.

Par des moyens différents du cinéma, ces mouvements décrits par Deleuze se retrouvent présents dans *Nombres*. Je pourrais affirmer, pour reprendre les termes de Deleuze, que la visée du texte est de ne faire apparaître que le moule des images et que le mouvement est si rapide qu'il n'y a jamais d'équilibre qui permette au lecteur de saisir ces images. J'identifie grossièrement les images du *Parc de Sollers* à l'image photographique et celles de *Nombres* aux images cinématographiques. Selon Derrida, « les *Nombres* démontent cette représentation, la démontent comme on déconstruit un mécanisme et comme on déconcerte l'assurance d'une prétention¹⁰ ». J'ajouterai que *Nombres* démonte précisément le mécanisme d'apparition de l'image, le mécanisme des images-mouvements que l'on retrouve au cinéma.

L'image se donne elle-même

La présence de ce mécanisme de l'image provoque paradoxalement, au sein de *Nombres*, l'effet de « sans image ». Un détour vers quelques philosophes s'impose maintenant afin de mieux revenir à *Nombres*. Giorgio Agamben distinguait dans le cinéma de Guy Debord une « image [qui] se donne elle-même à voir au lieu de disparaître dans ce qu'elle nous donne à voir¹¹ ». La transparence du mécanisme d'apparition des images engendre l'opacité des images elles-mêmes. L'autoréflexivité du texte et surtout l'exposition des procédés textuels mis en oeuvre par le roman, altèrent l'ensemble des attributs de la textualité : la représentation, le récit, etc. Dans « En sortant du cinéma », Roland Barthes décrit l'image cinématographique comme une représentation qui englobe le sujet interprète au sein de ces images :

L'image est là, devant moi, pour moi : coalescente (son signifiant et son signifié bien fondus), analogique, globale, prégnante ; c'est un leurre parfait [...] Dans la salle de cinéma, si loin que je sois placé, je colle mon nez, jusqu'à l'écraser, au

⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : l'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 39.

¹⁰ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 360.

¹¹ Giorgio Agamben, « Le cinéma de Guy Debord », *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998, p. 75.

miroir de l'écran [...] l'image me captive, me capture : je colle à la représentation [...]¹²

L'opacité complète du mécanisme d'apparition des images dans certaines œuvres cinématographiques, et même littéraires, permet une telle transparence de l'image. Cette transparence de l'image engendre la représentation, alors que la transparence du mécanisme opacifie la représentation. Dans *Nombres*, il n'y a pas de représentation. L'image se donne elle-même à voir. Le texte présente directement l'image dans sa manière d'apparaître. La présence de l'image, en absence de représentation, entraîne paradoxalement la destruction de cette image puisqu'on ne la voit plus.

Agamben, qui reprend sa définition de l'image de Gilles Deleuze et de Walter Benjamin, ajoute que « l'image exposée en tant que telle n'est plus image de rien, elle est elle-même sans image. La seule chose dont ne puisse faire image, c'est pour ainsi dire l'être image de l'image. Le signe peut tout signifier, sauf le fait qu'il est en train de signifier¹³ ». Même si Agamben ne le mentionne pas, cette vision de l'image est similaire à celle de Ludwig Wittgenstein, dans le *Tractatus*, « 2.171 L'image peut représenter toute réalité dont elle a la forme. [...] 2.172 Mais sa représentation, l'image ne peut la représenter; elle la montre¹⁴ ». Dans la théorie de l'image de Wittgenstein, l'image ne peut pas se représenter elle-même, elle ne peut que se montrer. Lorsqu'elle se montre on ne peut saisir la présentation de l'image, on ne saisit jamais que sa représentation.

Prolongation par pénétration du texte

Joëlle Sandt écrit, à propos de l'écriture sollersienne, qu'au « lecteur est laissé tout un travail, non pas d'achèvement de l'écriture mais de prolongation par pénétration¹⁵ ». Il en va de même pour les images dans *Nombres*. En disséminant dans le texte plusieurs séries de mécanismes d'apparition des images, on laisse au lecteur tout un travail de « prolongation par pénétration » pour saisir, malgré une opacité première, les images. Le roman convie son lecteur directement au sein de ce que pourrait être la langue si elle se présentait dans un fil continu, sans temps d'arrêt. Je conçois cette « dissémination sans images » comme une nouvelle technique d'écriture inspirée du cinéma dans la mesure où le roman tente d'avoir accès strictement par les mots au mouvement propre aux images cinématographiques. Vers la fin de *Nombres*, le texte accuse la langue d'être en retard sur le feu et le changement. Pour montrer une image-mouvement du livre brûlé ou de la tête tranchée, le roman de Sollers sacrifie la

¹² Roland Barthes, « En sortant du cinéma », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1993, p. 410.

¹³ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 76.

¹⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 2001, p. 39.

¹⁵ Joëlle Sandt, *op. cit.*, p. 106.

représentation, au risque de perdre son lecteur. Derrida écrit que *Nombres* invente un signe pour le « être-en-train-de ». Un signe qui, contrairement à ce qu'énonce Agamben dans un passage cité plus haut, parvient à ne signifier que sa propre signification. Ce faisant, il opacifie complètement le texte. Il atteint cependant son autre projet qui serait tel que le roman l'annonce lui-même de « changer de langue dans la même langue » (p. 27). *Nombres* invente aussi un nouveau langage littéraire qui, même s'il n'est pas opposé au cinéma, n'est pas inutile ni vain.

Amélie Paquet
Université du Québec à Montréal

Métissages intermédiaires

Métissage intermédiatique et écriture cinématographique dans *Baise-moi* de Virginie Despentes

Nourri d'un imaginaire contemporain fortement marqué par les arts visuels, *Baise-moi*¹ de Virginie Despentes donne lieu à un véritable métissage intermédiatique qui embrasse tous les domaines de la culture populaire actuelle, allant du cinéma à la bande dessinée, de la photographie au jeu vidéo et de la musique (rock, punk, techno, etc.) aux émissions télévisées. Adaptant son roman à l'écran, Despentes soulève également la question de l'émancipation de certains genres cinématographiques tels le film X ou le *thriller gore*. Les multiples liens que le roman *Baise-moi* entretient avec le cinéma se trouvent renforcés par cette adaptation co-réalisée par la romancière et la réalisatrice Coralie Trinh Thi². Même si cet article porte en premier lieu sur le roman, on peut difficilement se passer d'une confrontation critique avec le film éponyme qui permet à la fois de mieux comprendre les concepts cinématographiques de Virginie Despentes et de vérifier les hypothèses formulées à propos de ses techniques d'écriture inspirées par le septième art.

En lisant *Baise-moi*, on est frappé par le nombre des références aux arts visuels. Le roman qui, de manière symbolique, s'ouvre sur une scène où l'une des héroïnes, Nadine, regarde un film porno, multiplie les situations d'écoute diverses. Ainsi, le petit écran constitue l'arrière-fond des ébats de Nadine avec son client, il diffuse des clips durant les nuits passées dans les chambres d'hôtel successives et permet aux personnages de se divertir en regardant des films d'action (comme chez Fatima) ou des cassettes pornos (comme dans la maison de l'architecte). Les films visionnés par les personnages sont généralement évoqués sur un mode presque scénaristique, usant de termes spécifiques comme « scène », « décor », « voix off », « gros plan » ou « bande sonore ». L'imaginaire des héroïnes est fortement marqué par une culture populaire dominée par l'image : Manu, qui a joué elle-même dans quelques pornos *hard*, raffole des vidéo-clips et des films d'action alors que Nadine est une adepte des romans-photos pornographiques. Les deux filles trouvent un domaine consensuel avec les films X :

– J'étais sûre de t'avoir déjà vue. Dans un film, avec des chiens. [...] T'es parfaite dans ce film, [...] je t'ai trouvé très pimpante dans l'ensemble.

¹ Virginie Despentes, *Baise-moi*, Paris, Éditions J'ai lu, 1999 [1994].

² *Baise-moi*, thriller de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, avec Raffaëla Anderson et Karen Bach, France, 1999.

– J'aurais dû être une star du porno hard, t'es bien la première personne que je rencontre qui en soit consciente. Encore un point pour toi³.

Le cinéma est régulièrement revendiqué comme modèle, aussi bien pour l'action que pour les répliques. En cavale, les deux héroïnes se projettent volontiers dans des situations typiques des films de genre tels le *gun-fight* spectaculaire ou les courses-poursuites en voiture. De façon consciente, elles calquent leurs meurtres sur les scènes de massacres vues au cinéma et affirment que le carnage réussi est celui qui donne un effet spectaculaire, sans faire penser à un « mauvais trucage », avec du « sang en gerbe » (BM, p. 120). Manu réclame également « des casses pourris, plein », « faire couler du sang, à flots », « du grand spectacle », « braquer des épiceries, des petites vieilles » et, qui plus est, des « répliques mortelles » (BM, p. 112) : « Je suis vraiment qu'une clocharde. Dans les films, les mecs ont toujours des répliques définitives au moment de shooter. Tu vois le genre? [...] Merde, on est en plein dans le crucial, faudrait que les dialogues soient à la hauteur » (BM, p. 103 et 121).

Cependant, loin de se limiter au niveau thématique ou référentiel, le cinéma s'inspire également les techniques d'écriture de Despentès. La romancière fait un usage particulièrement abondant des procédés du *flash-back* et de la projection interne. Par exemple, ses personnages enregistrent mentalement les images des tueries pour « en profiter calmement plus tard » (BM, p. 160) en se les projetant à la manière d'un film ou d'un vidéo-clip. Il est particulièrement intéressant de voir comment ce procédé, initialement inspiré par le cinéma, réapparaît dans l'adaptation filmique sous la forme de *flash-back* commentés par une voix off. Ainsi, l'assassinat de la première victime qui est décrit d'abord de manière sommaire, s'enrichit progressivement de nouveaux détails à mesure que ceux-ci surgissent dans la mémoire de Nadine. La description de cette projection mentale fait explicitement référence au septième art par l'emploi d'un vocabulaire cinématographique :

Elle a enregistré tous les détails. Ils lui reviennent à mesure qu'elles marchent. Le canon noir et brillant s'approche de la ligne claire du menton [...] L'incroyable détonation. Changement de tableau. Les yeux intacts surplombent un carnage de visage, le sang coule abondamment [...] La femme entière est partie en purée. [...] c'est comme quand le film était bon, ça laisse un peu sur le carreau juste après (BM, p. 118).

L'analyse parallèle du roman et du film montre que Despentès emploie pour cette scène essentiellement le même procédé à l'écran qu'à l'écrit. Après un premier tableau où une arme à feu est serrée contre le menton d'une inconnue, les images qui continuent à fuser en *flash-back* montrent sa mise à mort violente, alors qu'on entend les deux héroïnes échanger, sur un ton amusé, des réflexions et des commentaires que leur inspire cette scène. Un autre procédé

³ Virginie Despentès, *Baise-moi*, op. cit., p. 88-89, dorénavant désigné à l'aide du sigle (BM), suivi du numéro de la page.

jouant un rôle prépondérant, dans le roman comme dans le film, est le ralenti, couramment employé pour montrer les carnages, comme dans l'extrait suivant : « Dans le matin, le bruit est carrément terrifiant, en contradiction avec le joli mouvement très doux et ralenti des billets qui s'éparpillent mollement sur le trottoir » (*BM*, p. 135).

Un autre parallélisme entre le roman et le film réside dans l'usage fait du son et, plus particulièrement, de la musique en tant que trame sonore. *Baise-moi* (le roman) se caractérise de l'emploi systématique de citations musicales enchaînées à la manière de la bande originale d'un film. Despentès revendique d'ailleurs explicitement le terme « bande-son » :

Comme d'habitude, le bruit du walkman lui donne la BO adéquate, elle marche au bord d'une nationale, croise d'immenses panneaux publicitaires où des femmes exhibent leurs poitrines. [...] Le jour se lève, il fait déjà chaud. Elle marche face au soleil montant. Elle entre dans la ville (*BM*, p. 247).

La pratique intertextuelle novatrice dont use Despentès en plaquant des morceaux chantés sur une situation pour lui faire écho, montre une étrange parenté avec un procédé répandu notamment dans le cinéma américain, que Michel Chion appelle « *music on the air*⁴ ». Caractéristique à notre époque où il n'est plus rare d'entendre une mélodie en plein air ou en mouvement, cette technique reflète un monde où la musique peut sortir de partout, emplissant les espaces publics et suivant les gens dans leurs déplacements. Si Despentès exploite largement les possibilités offertes par l'autoradio et le baladeur, la bande de son qu'elle crée a avant tout la fonction d'accompagner et de caractériser les personnages. La musique personnelle écoutée par Nadine dans son *walkman*⁵ est étroitement solidaire de son caractère et de sa révolte intériorisée :

I'm screaming inside, but there's no one to hear me. Ce putain de casque a des faux contacts de plus en plus fréquents. Heureusement, elle a une rentrée d'argent prévue pour ce soir, elle pourra en acheter un neuf avant que celui-ci ne fonctionne plus du tout. Elle essaie d'imaginer quelque chose de plus frustrant que d'être en ville sans walkman. Coupé l'air des oreilles, consternant (*BM*, p. 33).

L'évocation constante de la présence du baladeur (Nadine qui enlève puis remet le casque, plie le fil pour avoir du son dans les deux oreilles, s'endort

⁴ Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.

⁵ Opérant une superposition entre les images de la mobilité et une musique qui se substitue aux bruits de l'environnement, le baladeur est à l'origine de la création de nouveaux canons cinématographiques que Chion décrit ainsi dans *La musique au cinéma* : « La situation du baladeur, en particulier (qui repopularise à nouveau une situation d'écoute propre au début de la radio, à savoir l'écoute d'une musique pour soi seul, dans le secret d'un écouteur) permet au cinéma un nouveau jeu avec le spectateur sur la question de l'audition mentale par un personnage d'une chanson ou d'une musique : la musique peut commencer par être implicitement donnée comme entendue seulement par nous et par ce personnage muni d'écouteurs, puis être révélée comme existant ailleurs, puis comme se ramenant en fait, à la position que nous avons baptisée on the air » (Michel Chion, *La musique au cinéma*, op. cit., p. 172).

avec son walkman, change la face de la cassette, etc.) et de l'autoradio justifient l'intégration dans le roman d'une musique anonyme qu'on imagine dans le genre de l'underground, du techno ou du *hard rock*. Les paroles en anglais de ces chansons résonnant d'un bout à l'autre dans le roman correspondent généralement à la situation et à l'état d'âme des héroïnes : « Nadine met une cassette : When I wake up in the morning, no one tell me what to do, et monte le son. [...] – Putain, on s'y croirait : no red light, no speed limit » (*BM*, p. 136).

Ici encore, il est intéressant de comparer le roman au film où le spectateur peut réellement entendre la musique. Pour la bande originale, Despentes fait appel à deux DJ lyonnais, DJ Pee et DJ Stani, auxquels s'ajoutent par le batteur de rock Psychostick et le trompettiste d'influence jazz N'Zeng⁶. Mélange de groove, de rock et de jazz, la musicale originale qu'ils composent joue un rôle-clé dans le film. Souvent, elle se déchaîne littéralement pour souligner les moments culminants des scènes de sexe ou de violence, mais elle sert aussi de lien entre certaines scènes qui se succèdent. L'incertitude concernant la provenance du son qui marque le roman est maintenue aussi dans le film où les chansons qu'on croit d'abord émaner de l'autoradio, continuent souvent après la descente de la voiture. Alternant les morceaux chantés et instrumentaux dont le volume augmente souvent jusqu'à l'insupportable, la bande-son contribue à créer un effet de violence sonore qui renforce la violence visuelle exercée par certaines scènes de carnage.

Si le cinéma inspire à Despentes des références et des procédés narratifs divers, il sert également de modèle pour la trame narrative de son roman calqué sur l'intrigue de divers types de films de genre comme le porno ou le *thriller*. Composé de scènes sur la route et tapissé de chansons émanant de l'autoradio, *Baise-moi* fait inévitablement penser à un classique du *road movie* : *Thelma & Louise*⁷, de Ridley Scott. Mettant en vedette Geena Davis et Susan Sarandon, ce film raconte l'histoire de deux personnages féminins qu'une suite de hasards malencontreux transforme malgré elles en meurtrières. Durant leur cavale désespérée qui ne peut se terminer que de manière tragique, elles s'émancipent progressivement, tout en développant une émouvante complicité féminine. On peut objecter que certaines des similitudes qui existent entre *Thelma & Louise* et le roman (comme le décor composé de paysages traversés, de chambres d'hôtel et d'établissements de restauration rapide) sont simplement issues des règles du genre. D'autres restent sans doute superficielles : les héroïnes parcourent le pays en voiture. Traquées par la police, elles comptent tenir jusqu'au bout, sans se rendre et projettent finir leur

⁶ Stéphane Davet, « Les bêtes de scène du Peuple de l'herbe dynamisent les soirées groove », *Le Monde*, vendredi 4 février 2005, p. 30.

⁷ *Thelma & Louise*, film de Ridley Scott, États-Unis, 1991, 128 min.

vie en se jetant dans le vide du haut d'une falaise. Ayant rattrapé toute une vie en quelques jours, elles affirment également ne rien regretter.

Il est cependant aisé de repérer des similitudes plus structurelles qu'une comparaison avec l'adaptation à l'écran de *Baise-moi* met encore plus en évidence. Ainsi, comme *Thelma & Louise*, le roman de Desportes s'ouvre sur un montage parallèle alternant les images des deux héroïnes jusqu'à ce que les deux fils de l'intrigue se rejoignent. Dans les deux cas, ce procédé prend en charge la présentation des personnages, en les ancrant dans leur milieu social respectif et en répertoriant leurs principaux traits de caractère. Leur destin bascule lorsque Louise, empêchant qu'un dragueur rencontré dans un bar situé sur l'autoroute viole Thelma, perd son sang froid et appuie sur la gâchette. Comme les héroïnes de Ridley Scott, celles de Desportes sont des femmes assujetties. Battue par son compagnon Lakim et victime d'un viol collectif, Manu évolue dans un quartier difficile marqué par la drogue, le banditisme et la violence. Si Nadine, qui se prostitue à l'occasion, semble issue d'un milieu social moins défavorisé, elle n'en est pas moins instable sur le plan psychologique. Solitaire et angoissée, elle « se sent méprisée d'office, décalée » (*BM*, p. 157). Comme *Thelma & Louise*, *Baise-moi* met l'accent sur la libération des personnages. S'agirait-il encore d'une caractéristique du genre? À en croire l'écrivain Sam North, c'est plutôt probable : « Le road movie reflète une psychose nationale selon laquelle non seulement demain est un autre jour, mais la route est le passage par lequel ce nouveau commencement est possible, libéré des jugs du passé⁸ ». Après le meurtre du violeur qui constitue la transgression initiale, Thelma et Louise entrent dans un engrenage fatal qui conduit à leur exclusion progressive d'une société fondée sur des valeurs masculines. Elles fuient vers le Mexique mais, délestées de leurs économies par un auto-stoppeur, elles se voient obligées de braquer une épicerie, puis de désarmer et de ligoter le policier qui les arrête pour un banal contrôle d'identité. Mais, en même temps, les héroïnes s'affranchissent de leur assujettissement initial : elles prennent de l'assurance, apprennent à assumer leurs envies et à répliquer aux hommes qui les insultent ou humilient. La correction administrée au chauffeur de camion qui, à chaque rencontre, leur adresse des signes de concupiscence de mauvais goût, est exemplaire à cet égard, dans la mesure où elle perpétue et conforte le premier geste, encore inconscient, de vengeance prise sur les hommes.

La structure de *Baise-moi* est également fondée sur une division de l'intrigue en un avant et un après du premier meurtre. Cette binarité est soulignée par la bipartition de l'intrigue dont le premier volet se termine par la rencontre des deux héroïnes devenues assassines (Nadine étrangle sa colocataire, Manu tue un truand de quartier et un policier pour venger la mort de

⁸ Nathalie Mattelheim, « L'Amérique à la conquête de l'espace », *Le Soir*, samedi 16 octobre 2004, p. 16.

deux de ses amis), alors que le deuxième qui conte leur cavale s'achève par la mort de Manu et la capture de Nadine. L'homicide est ici aussi suivi d'une série de transgressions contribuant à l'émancipation des personnages qui, devenues hors la loi, s'appliquent à faire payer leurs frustrations au monde entier. Cependant, s'il est instructif de repérer les similitudes des deux histoires, leurs différences me semblent non moins significatives. Le film *Thelma & Louise* tire sa force du fait que le spectateur tend à disculper les héroïnes sur le plan moral, même si elles sont coupables devant la loi. La défense de son corps et de sa dignité paraît un motif valable pour le meurtre de l'agresseur alors que les autres délits se laissent expliquer par un concours de circonstances défavorables. L'inspecteur joué par Harvey Keitel assume ici la fonction du narrataire qui, prenant le parti des deux femmes, suggère au spectateur de faire de même. Contrairement à *Thelma et Louise* qui monopolisent la sympathie du spectateur par le fait qu'elles sont des filles parfaitement ordinaires et respectueuses des normes, les héroïnes de *Baise-moi* sont décrites dès le départ comme des personnages déviants. Leurs crimes ne font que mettre en évidence ce décalage par rapport aux normes aussi bien sur le plan de la violence que sur celui de la sexualité. Dans le domaine de la violence, *Baise-moi* semble suivre des schémas établis par un autre film de genre, le *thriller*. Le film se distingue de *Thelma & Louise* par l'extrême brutalité des massacres et la violence très souvent gratuite qui les caractérise. *Thelma et Louise* ne tuent pas par plaisir, *Nadine et Manu* le font. Si elles ont été des cibles de la violence avant de passer, comme elles le disent, « du bon côté du gun », la série de massacres dont elles sont les auteurs ne trouve aucune justification aux yeux du lecteur. Quoiqu'elles jouent aux justicières, elles ne rétablissent pas réellement l'ordre ébranlé puisqu'elles s'en prennent à des innocents, choisissant leurs victimes au hasard. Mais s'agit-il vraiment d'un choix aléatoire? Certainement pas. Les héroïnes cherchent à prendre revanche sur ceux qu'elles suspectent de mépris et de condescendance à leur égard. Dans cette logique, la colocataire incarnant la jeune femme modèle et la bourgeoise habillée en tailleur chic méritent autant la correction que le conducteur de la Range Rover drapé en costume trois pièces, le vendeur d'armes hautain, les vigiles « racistes, grincheux, agressifs et dangereux » ou l'architecte dont la désinvolture et l'élégance frisent l'insolence :

Un homme comme ça ne dérape pas. Sur sa peau, ça s'inscrit en gros : Je respecte mon corps, je mange sainement depuis ma plus tendre enfance, je baise bien, de préférence des femmes de qualité que je fais souvent crier pendant la besogne. J'ai un travail qui m'intéresse, la vie me va bien. Je suis beau. » [...] Elle aura honte de son corps contre ce corps-là. Sous les caresses dispensées par un amant de cet acabit, sa peau deviendra grasse et pleine de poils comme des cafards, rugueuse et rouge. Écoeürante (*BM*, p. 223).

Manu et Nadine ont les dents abîmées, les ongles rongés couverts de vernis écaillé, elles mangent et parlent mal, s'angoissent pour leurs loyers en retard, ne possèdent pas de carte bancaire. Elles n'ont « pas la violence

maîtrisée » et n'attendent pas le moment « politiquement adéquat pour se défouler » (*BM*, p. 15). Elles ont en revanche un désir forcené de laisser une trace, de détruire et de saccager tout ce qu'elles ne peuvent pas posséder, du salon de thé chic à la maison de l'architecte. Elles prennent un plaisir évident à la transgression, qu'il s'agisse de brûler à la cigarette des trous dans les draps d'hôtel, de tacher la moquette de leur sang menstruel, de vider trois bouteilles de whisky avant le déjeuner, de se gaver de sucreries sans arrêt, de se déguiser en « pétasse vulgaire » (*BM*, p. 176) ou de jouer le rôle d'une « éléphante dégénérée dans une maison de poupée » (*BM*, p. 176). Si elles ont parfois des velléités de faire du bien (elles offrent un *walkman* à un gamin rencontré dans la rue, envoient de l'argent à de vieux amis, libèrent une inconnue arrêtée par la police), leur devise de justicier est principalement celle-ci : « toi, on va t'apprendre ce que perdre veut dire » (*BM*, p. 224). Le but ultime de leurs carnages n'est autre que le renversement des rapports de forces établis, la transformation des mines de dédain en « visages décomposés de peur », avec les yeux agrandis et la chair bientôt réduite en pulpe : « Dans ce décor et avec ces gens, elle se sent méprisée d'office, décalée. Elle se voit par leurs yeux et elle se fait pitié. [...] Nadine se rend compte qu'elle adore ça, la sensation de les sentir palpiter » (*BM*, p. 224)...

L'autre différence fondamentale entre *Thelma & Louise* et *Baise-moi* réside dans le rapport que les héroïnes entretiennent avec le sexe. Si ni Thelma ni son amie Louise ne peuvent être qualifiées de libertines, on ne peut pas en dire autant des héroïnes de *Baise-moi*. L'œuvre, scripturale et filmique, de Despentes témoigne d'une influence indéniable des films porno. Déjà, l'intrigue du roman est explicitement liée aux films X. En plus d'évoquer le sexe dans leurs conversations, les deux héroïnes le pratiquent aussi sous toutes ses formes : elles se masturbent, se prostituent et font l'amour avec des partenaires occasionnels. L'effort des réalisatrices visant à pousser l'œuvre vers une frontière mal définie entre le cinéma « normal » et les films X contribue à renforcer ce lien avec le porno qui s'observe notamment dans le choix de montrer les actes sexuels en gros plans anatomiquement détaillés et de confier les rôles principaux à deux actrices venues du film X, Raffaëla Anderson et Karen Bach. Ce n'est pas un hasard si le Conseil d'État qui annule le visa d'exploitation du film dès sa sortie en salle fin juin 2000, frappe *Baise-moi* d'un classement X, arguant que le film « est composé pour l'essentiel d'une succession de scènes de grande violence et de scènes de sexe non simulées » et « constitue un message pornographique et d'incitation à la violence »⁹. Contrairement au jugement du Conseil d'État, le sexe n'est pourtant pas un but en soi dans l'intrigue : instrument principal des humiliations subies par les

⁹ Olivier Schmitt, « *Baise-moi*, le film de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi classé X par le Conseil d'État », *Le Monde*, 3 juillet 2000, p. 28.

héroïnes, il sera également un moyen privilégié de leur vengeance. La mise en scène explicite des pratiques sexuelles est un élément essentiel de l'esthétique de Desportes qui repose sur un rapprochement entre le sexe et la violence. Lors de l'adaptation du texte à l'écran, cette visée gagne encore du terrain grâce à certaines modifications dont la plus marquante est sans doute la transposition de la scène de massacre du salon de thé (dont la victime est originalement un enfant innocent) dans un club échangiste.

Pour conclure, on peut constater que l'œuvre scripturale de Virginie Desportes exploite le cinéma sur plusieurs niveaux : sur le plan thématique en tant que système de références, sur le plan technique en utilisant des procédés d'écriture inspirés par des techniques filmiques et, sur le plan structurel, en calquant la trame narrative de son récit sur des topoï de films de genre populaires. L'adaptation à l'écran de *Baise-moi* par la romancière elle-même est particulièrement révélatrice à cet égard car elle montre que dans le film Desportes fait appel précisément aux mêmes procédés cinématographiques qui ont inspiré les techniques d'écriture de son roman, tels la voix off, les *flash-back*, les ralentis ou les projections internes. Faite de transgressions, l'œuvre filmique et scripturale de Desportes est novatrice non seulement dans la mesure où elle exploite d'une manière peu conventionnelle les possibilités offertes par une intermédialité très contemporaine qui s'établit entre la littérature, les arts visuels et la culture populaire, mais également parce qu'elle dynamite les frontières des genres, notamment celles du cinéma d'auteur et des genres populaires souvent stigmatisés comme le porno ou le *thriller*.

Christina Horvath
Université de Montréal

L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque de Marguerite Duras

En 1991 paraissait *L'amant de la Chine du Nord*, une œuvre dans laquelle Marguerite Duras reprenait l'histoire d'amour entre une jeune Française vivant en Indochine et un Chinois, histoire qu'elle avait déjà racontée dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'amant*. La question du métissage des genres est bien connue dans l'œuvre de l'auteure. *L'amant de la Chine du Nord* présente une ambiguïté générique, car cette œuvre semble appartenir à la fois au domaine de la littérature et à celui du cinéma. En effet, dès l'ouverture du livre, cette hypothèse est confirmée par l'audacieuse déclaration de Marguerite Duras : « C'est un livre. C'est un film. C'est la nuit¹ ». On peut donc se demander quelle influence exerce le cinéma sur cette œuvre. Pour commencer, il est possible de dire que l'influence du cinéma se manifeste dans la structure même du texte qui, tout en conservant une forme romanesque, emprunte à la forme scénaristique. De ce point de vue, il est donc possible d'affirmer que *L'amant de la Chine du Nord* se présente comme le « rêve d'un film² », car Duras indique la manière dont le roman pourrait être transposé en film, un peu à la manière d'un scénario.

Métissage des genres et des arts dans l'œuvre durassienne

L'amant de la Chine du Nord fait jouer les matières de l'expression typiques du cinéma, surtout l'image et le son. Bonitzer explique que « tel est le rôle du scénariste : adapter la forme du récit à la matière film. Il ne s'agit donc pas seulement de savoir raconter, mais de savoir raconter en fonction de l'image³ ». En plus de l'image, le scénariste doit évoquer le son. Le son ne doit pas être considéré comme moins important que l'image, et il doit être travaillé dès l'écriture du scénario. Marguerite Duras donnera une place de choix à la dimension sonore qui alimentera la dimension visuelle de *L'amant de la Chine du Nord*. L'exemple suivant illustre bien ce fait : « Dans le vide laissé par l'enfant une troisième musique se produit, entrecoupée de rires fous, stridents, de cris » (ACN, p. 22). Par ailleurs, en suggérant l'image, le scénariste suggère d'une certaine façon la mise en scène. Le scénario semble d'ailleurs avoir influencé le processus d'écriture de Marguerite Duras. En effet, par les indications propres au scénario telles que les indications de grosseur de plans,

¹ Marguerite Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991, p. 17, dorénavant désigné à l'aide du sigle (ACN), suivi du numéro de la page.

² Jean-Claude Carrière, Pascal Bonitzer, *Exercice du scénario*, Paris, FEMIS, 1990, p. 59.

³ *Ibid.*, p. 95.

d'angles de prises de vue, de mouvements de caméra éventuels, de mouvements optiques, de liaisons visuelles, d'objectifs utilisés, mais aussi d'éclairage, d'action, de description des personnages et des lieux ainsi que de pause dans les dialogues, Duras donne des indications de mise en scène pour l'adaptation filmique de ce texte. Elle va même jusqu'à donner ses préférences sur le choix des acteurs. Cette présence d'indications techniques se retrouve dans le texte ou en note de bas de page. À titre d'exemple, Duras dira : « L'enfant sort de l'image. Elle quitte le champ de la caméra et celui de la fête. La caméra balaie lentement ce qu'on vient de voir puis elle se retourne et repart dans la direction qu'a prise l'enfant » (ACN, p. 21). Il y a également des références claires à l'idée de la scène : « La scène est extrêmement lente » (ACN, p. 85), ou encore : « La scène est immobile » (ACN, p. 130).

À la fin du texte, Duras énumère une série d'images de plans de coupe destinée au film ainsi que des plans pour la bande-son spécifiant les bruits d'ambiance ou la musique à utiliser. De même, lorsqu'elle décrit une scène, en mettant de l'avant la bande-son et la bande-image, elle indique la place du spectateur, donc son point de vue par la caméra : « On reste là où elle était. Ça s'éteint dans la garçonnière. On entend la clé dans la serrure. Puis le moteur de la Léon Bollée. Puis son éloignement, sa dilution dans la ville » (ACN, p. 180).

Il s'ensuit que le roman doit suggérer les images et les sons, d'où toutes les indications scénaristiques qui truffent l'écriture de Duras, qui fait une composition précise de l'image. En parlant du scénario, Bonitzer affirme : « C'est pourquoi cette chose d'images et de sons qu'est un film a besoin d'un scénario, chose de mots⁴ ». Bref, cette chose de mots qu'est le roman de Duras évoque bien le film.

Mais il y a une seconde ambiguïté qui caractérise *L'amant de la Chine du Nord*. En plus d'emprunter à un autre art, le cinéma, Marguerite Duras mélange la fiction et la non-fiction, de sorte qu'il est extrêmement difficile de départager ce qui appartient à la réalité et ce qui relève de l'imaginaire. Comme l'œuvre moderne, en plus de bousculer les rapports entre les genres littéraires, rompt le clivage entre la fiction et la non-fiction, il peut être difficile de faire la différence entre roman et roman autobiographique. Dominique Combe donne deux exemples de cette ambiguïté. Premièrement, certaines autobiographies revendiquent le droit à la fiction. Deuxièmement, certains romans autobiographiques créent des « personnages fictifs à partir de faits réels⁵ ». À la lumière de ces observations, que pouvons-nous dire de *L'amant de la Chine du Nord*? Les personnages semblent avoir existé, mais Marguerite Duras a brouillé les pistes sur sa vie. La non-coïncidence des versions de l'histoire des amants de *Un barrage contre le Pacifique* à *L'amant de la Chine du Nord* en passant

⁴ Jean-Claude Carrière, Pascal Bonitzer, *op. cit.*, p. 99.

⁵ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, 1992, p. 155.

par *L'amant* en est la preuve. D'ailleurs, l'auteure avoue avoir caché certains faits : « Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, dit-elle, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit⁶ ».

Histoire et discours dans l'écriture durassienne

Dans les *Problèmes de linguistique générale*, Émile Benveniste oppose deux systèmes d'énonciation en français contemporain : le discours et l'histoire. L'histoire correspondrait à un mode d'énonciation narrative dissociée de la situation d'énonciation de sorte que « [l]es événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes⁷ ». Avec l'énonciation historique, les événements sont évoqués par un narrateur extradiégétique qui privilégie le passé simple et l'imparfait pour ne laisser aucune trace de l'« ici-maintenant » propre au discours. Selon Émile Benveniste, le second système d'énonciation, le discours, peut être défini comme « toute énonciation écrite ou orale qui est rapportée à son instance d'énonciation (JE/TU/ICI/MAINTENANT), autrement dit qui implique un embrayage⁸ ». Ainsi, dans le cas du discours, « [l]e locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques, d'une part, et au moyen de procédés accessoires, de l'autre⁹ ». Le discours laisse donc voir des traces de l'énonciation (embrayeurs ou déictiques), contrairement à l'histoire.

Dans *L'amant de la Chine du Nord*, les traces de l'énonciation se manifestent avant tout dans les indications, parfois intercalées dans le texte, parfois reléguées à des notes de bas de page, liées à l'éventualité d'un film d'une part, et, de l'autre, par les procédés cinématographiques. Ces notes explicatives interrompent l'univers raconté en faisant intervenir l'énonciatrice, ce qui souligne le caractère construit de l'œuvre et rompt l'illusion référentielle. Ces interventions contiennent les traces du « je » s'adressant au « tu » en le conviant à voir d'une certaine manière. Bref, pour résumer la distinction élaborée par Benveniste, il est possible d'affirmer qu'avec *L'amant de la Chine du Nord*, nous sommes du côté de l'énonciation discursive par la présence du « je » qui vient influencer sur la narration. En effet, l'emploi du « je » permet de distinguer la subjectivité perceptuelle et mentale de la narratrice homodiégétique. Cette narratrice a recours à des procédés cinématographiques, lesquels renvoient à la subjectivité, au regard de l'instance racontante. Le regard est médiatisé par la

⁶ Marguerite Duras, *L'amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 34.

⁷ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, 1966-1974, p. 241.

⁸ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986, p. 33.

⁹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. 2, Paris, Gallimard, 1966-1974, p. 82.

caméra, qui démasque le regard de l'instance racontante et s'interpose entre la réalité et le lecteur-spectateur.

Ainsi, les images qui sont présentées à travers le regard de la caméra dans *L'amant de la Chine du Nord* renvoient à des images et non pas à la réalité. Autrement dit, le cinéma renvoie à des images de la réalité qui se confondent avec la subjectivité de l'instance racontante. Ce sont les procédés cinématographiques contenus dans *L'amant de la Chine du Nord* qui révèlent le mieux le dispositif. D'un côté, les angles de prise de vue impossibles et les mouvements de caméra insolites ne traduisent pas la vision réelle, mais rendent compte de « l'existence d'un regard¹⁰ » et, du coup, d'une subjectivisation de l'image. D'un autre côté, la musique venant de nulle part signale l'existence d'une instance organisant le récit; c'est le cas du leitmotiv de la valse. Bref, le cinéma qui est au cœur de *L'amant de la Chine du Nord* est lié au regard et, par le truchement de la bande-son, à l'ouïe. Ainsi, il est possible d'affirmer que l'énonciation discursive se manifeste dans cette œuvre non seulement par la présence de traces de l'énonciation, mais aussi – et de manière nettement plus originale – par l'emploi de procédés cinématographiques. Insistons sur le fait que les traces, tant littéraires que cinématographiques, de la subjectivité de la locutrice exhibent le caractère construit de cette œuvre en créant une distance entre la fiction et la non-fiction. D'où la nécessité d'examiner de plus près l'influence de ces procédés cinématographiques dans *L'amant de la Chine du Nord*.

Les procédés cinématographiques : une influence simultanée sur l'écriture romanesque et la réception

Le cinéma a habitué le spectateur aux relations parfois inusitées entre l'image et le son. Robert Bresson dira : « L'œil sollicité seul rend l'oreille impatiente, l'oreille sollicitée seule rend l'œil impatient. Utiliser ces impatiences. Puissances du cinématographe qui s'adresse aux deux sens de façon réglable¹¹ ». La dissociation de l'image et du son au cinéma rend possible l'expérience d'un son non motivé par la description. Le son permet d'augmenter sa propre importance, plutôt que celle de la seule dimension visuelle. De plus, au cinéma, plusieurs de ces sons n'ont pas de fonction figurative¹² mais produisent un sens par leur juxtaposition. Michel Chion¹³ affirme

¹⁰ François Jost, « Narration(s) : en deçà et au-delà », *Communications* 38, *Énonciation et cinéma*, Paris, Seuil, 1983, p. 196.

¹¹ Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan Université, 1993, p. 163.

¹² Dans son *Manifeste «contrepont orchestral»*, *L'avenir du film sonore*, Eisenstein refuse le son au cinéma, à l'exception d'une utilisation qui ne serait pas figurative et qui, du coup, permettrait de faire réfléchir le spectateur par la juxtaposition d'une image et d'un son n'ayant pas forcément de lien. De même, Marguerite Duras éveillera l'imaginaire des spectateurs par son utilisation non figurative du son dans plusieurs de ses œuvres cinématographiques. Il y a donc une puissance de la suggestion créée par la présence d'une image fixe, et d'un son.

que, grâce au son, on peut charger l'image d'une valeur émotive différente et, ce faisant, jouer avec les émotions des spectateurs. Bref, le son ne fait pas qu'ajouter une valeur, il ajoute une puissance à l'image et peut même la transformer. La désynchronisation entre l'image et le son conduira à explorer d'autres perceptions que l'illusion réaliste et la fonction figurative habituellement rendues à l'image dans les romans réalistes. Le visuel et le sonore ne servent plus l'illusion référentielle; ils s'autonomisent en introduisant dans le roman une charge symbolique.

L'autonomie de l'image et du son, qui est typiquement cinématographique, permet de brouiller la perception des sens et de mélanger l'imaginaire et la réalité pour offrir une illusion antiréaliste dans l'écriture romanesque. Le hors-champ sonore, des liens purement symboliques entre l'image et le son, une musique venant de nulle part influenceront l'écriture romanesque, en y apposant une autre marque de subjectivité. Par exemple, le leitmotiv de la valse revient chaque fois que les amants sont ensemble. Duras précise que cet air doit réapparaître à la fin du film et que « [c]'est toujours le même air comme dans un film quand la musique revient... et qu'elle devient triste » (ACN, p. 105). Ainsi, en tant que leitmotiv, cette valse ne sera pas motivée par la description, mais aura une valeur symbolique. En d'autres termes, cette musique venant de nulle part n'est pas motivée par l'image et, de cette manière, elle constitue une marque de subjectivité. Un autre leitmotiv est celui des chants vietnamiens. À ce sujet, la narratrice précise qu'en cas de film, ils devraient revenir chaque fois que l'enfant rentre la nuit à la pension afin de marquer un quotidien. Enfin, parfois la dissociation entre l'image et le son vient du fait que le son ne correspond pas à l'image mais plutôt à ce qui se trouve dans le hors champ : « L'enfant marche rue Lyautey. Lentement. La rue est vide. Elle arrive devant le lycée. Elle s'arrête. Regarde la rue vide. Tous les lycéens sont rentrés en classe. Il n'y a plus d'enfants dehors. On entend le bruit d'autres récréations qui se passent dans une cour intérieure » (ACN, p. 97).

L'autonomie du son est typiquement cinématographique et son application dans *L'amant de la Chine du Nord* fait intervenir la valeur symbolique typique du cinéma. Avec l'entrée de la dimension sonore qui s'ajoute à la dimension visuelle, l'écriture romanesque s'inspire de la technique cinématographique et, du coup, fait appel à un narrataire à la fois lecteur et spectateur.

Pour continuer, examinons l'influence du hors-champ dans l'écriture romanesque, influence qui s'explique par un « système de tensions entre le vu et le non-vu¹⁴ » mais surtout par le fait que le champ de vision est limité, ce que le roman réaliste refusait d'admettre puisqu'il cherchait à tout montrer. En effet, sous l'influence du cinéma, dans l'écriture romanesque, le non-vu sera

¹³ Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris, Nathan, 1990, p. 8

¹⁴ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 166.

« montré » davantage que le vu, afin de créer des attentes chez le lecteur qui seront déçues ou confirmées. Il y aura sans cesse des éléments qui demeureront indéterminés. L'art de l'écriture sera de ne pas révéler, de ne pas donner accès à toute la vision nécessaire, de laisser le narrataire dans l'incertitude, de le laisser deviner. Tout n'est pas décrit, ni donné à voir.

Dans *L'amant de la Chine du Nord*, le hors-champ se manifeste par l'utilisation du conditionnel présent et de formules exprimant l'hypothèse. La description s'attache à ce qui se trouve dans le hors-champ, souvent en indiquant que l'« on » reste sur une image, mais que l'on entend ce qui se passe en hors-champ. Cette dissociation de l'image et du son, comme nous l'avons déjà mentionné, invite le narrataire à imaginer la situation, mais permet surtout à l'écriture romanesque de créer une nouvelle vision, inexistante avant l'apport du cinéma : « On reste là où elle était. Ça s'éteint dans la garçonnière. On entend la clé dans la serrure. Puis le moteur de la Léon Bollée. Puis son éloignement, sa dilution dans la ville » (ACN, p. 180).

L'utilisation du « on » représente l'œil de la caméra qui se confond avec le « je » de la narratrice, pour devenir une marque de sa subjectivité, une trace de son énonciation. Ce n'est pas la réalité qui est présentée, mais une réalité telle qu'elle est captée par l'objectif d'une caméra qui est lié à l'intériorité, l'imaginaire de la narratrice. Le « on » inclut aussi le spectateur qui ne voit que ce que la caméra veut lui montrer, d'où l'omniprésence du mystère, de ce qui se cache dans le hors-champ. Le texte respecte cette technique par l'utilisation du conditionnel qui suggère plus qu'il ne montre : « C'est une rue droite. Éclairée par des becs de gaz. Cailloutée, on dirait » (ACN, p. 17). Il y a donc un souci de ne pas tout révéler au spectateur, à l'instar du cinéma où l'art du réalisateur consiste à jouer sur le vu et le non-vu. Dans l'exemple suivant, le spectateur ne suit pas une femme qui entre dans une résidence, mais reste à l'extérieur : « Et voici, une femme en robe longue rouge sombre avance lentement dans l'espace blanc de la piste. Elle vient du fleuve. Elle disparaît dans la Résidence. [...] La femme en rouge n'a pas réapparu. Elle doit être à l'intérieur de la Résidence » (ACN, p. 19).

L'alternance entre les regards des personnages dans les dialogues évoque le champ/contre-champ, technique selon laquelle les personnages sont présentés tour à tour. Dans la citation qui suit, nous voyons la dissociabilité de l'image et du son qui crée une nouvelle perspective grâce au fait que l'on ne voit pas le personnage qui parle mais le personnage à qui il parle, technique du champ/contre-champ : « En cas de film la caméra est sur l'enfant quand le Chinois raconte l'histoire de la Chine » (ACN, p. 91).

Le troisième et dernier procédé cinématographique est celui des angles de prise de vue et des mouvements de la caméra. Les angles de prise de vue et les mouvements de la caméra produisent des effets d'irréalité qui éloignent la

représentation du monde de l'exactitude de la vision caractéristique du roman réaliste. Les angles de prise de vue insolites ainsi que les mouvements de caméra vont renforcer l'ambiguïté entre la fiction et la réalité. Les mouvements d'appareil et les angles de prise de vue ne traduisent pas la vision réelle, mais plutôt une vision telle qu'elle est captée par la caméra et transformée par le montage, comme le montre l'extrait que voici :

Le ciel, on le voit d'un bord à l'autre de la terre, il est une laque bleue percée de brillances. On voit les deux enfants qui regardent ensemble ce même ciel. Et puis on les voit séparément le regarder. Et puis on voit Thanh qui arrive de la rue et va vers les deux enfants. Puis on revoit le ciel bleu criblé de brillances. Puis on entend la Valse sans paroles dite désespérée sifflée par Thanh sur un plan fixe du bleu du ciel (ACN, p. 32-33).

Les mouvements de caméra permettent d'offrir une autre perspective sur la réalité qu'elle présente non pas d'un point de vue réaliste, mais dans le but de favoriser la compréhension du spectateur en lui offrant un point de vue idéal sur l'action. L'extrait que nous venons de citer représente la technique du plan d'ensemble suivi du plan de chaque élément. Une telle manière de représenter le monde est tributaire non pas du romanesque, mais bien du cinéma. Par ailleurs, comme la caméra est un intermédiaire entre le spectateur et la réalité, elle fait pénétrer dans un univers fictif, car elle ne présente pas la réalité, mais une image de cette réalité. L'écriture littéraire possède des propriétés analogues mais dans le cas de l'écriture durassienne, il est possible d'affirmer que les procédés cinématographiques contribuent à la création de nouvelles techniques narratives.

Pour conclure, nous pouvons dire que les procédés cinématographiques de la dissociation de l'image et du son, du champ et du hors-champ, ainsi que des angles de prise de vue et des mouvements de caméra influencent l'écriture romanesque de Marguerite Duras, car ils offrent une nouvelle manière de représenter la réalité. Ils provoquent un morcellement de la réalité et donc une ambiguïté des rapports entre la réalité et la fiction. Il convient ici de rappeler que les souvenirs de l'instance racontante sont montrés à travers le cinéma. Les procédés cinématographiques offraient peut-être ainsi la possibilité à Marguerite Duras de brouiller les pistes de l'autobiographie. En outre, comme cette œuvre fait référence à des procédés typiquement cinématographiques, et qu'elle réunit une structure romanesque et une structure scénaristique, il s'ensuit une modification des attitudes du lecteur, l'auteure appelant un autre type de lecture de par la multiplicité des matières de l'expression parmi lesquelles dominent l'image, mais aussi le son.

Finalement, les procédés cinématographiques contribuent à situer l'œuvre qui les contient du côté de l'énonciation discursive, car ils révèlent le caractère construit de cette dernière, de même que les traces de la subjectivité de l'instance racontante. Par les interventions de la locutrice, le dispositif est révélé

et l'illusionnisme est rompu. Le narrataire sait que le film de *L'amant de la Chine du Nord* n'est pas encore tourné et qu'il est en train de s'écrire au fil des indications de l'auteure. Aussi, la locutrice donne directement au spectateur les indications sur ce qu'il doit voir par la coïncidence du regard de la locutrice et de celui de la caméra. Ainsi, ses références à l'image, par le cinéma, permettent de représenter non pas seulement le réel, mais aussi l'imaginaire. Elles sont un reflet de l'intériorité, de la subjectivité de la locutrice. *L'amant de la Chine du Nord* se fonde sur le regard pour exprimer une subjectivité. De même, dans cette œuvre la narratrice convie le lecteur-spectateur à voir, à imaginer des images destinées à un film et non pas des images de la réalité; ces images sont le fruit de son imagination. *L'amant de la Chine du Nord* laisse donc place aux marques de la subjectivité et fait intervenir sur le plan structurel cet art lié au regard qu'est le cinéma.

Nicolina Katinakis
Université McGill

L'aventure littéraire dans un faux scénario

Quatrième et dernier roman d'Hubert Aquin, *Neige noire*¹⁵ est une œuvre-somme écrite comme un scénario. Après avoir proposé un résumé de *Neige noire*, nous étudierons le commentaire entre parenthèses qui coupe invariablement la forme scénarique. Cette démarche va nous permettre d'observer comment Hubert Aquin déconstruit et reconstruit le processus romanesque et comment il prend en compte l'entité à laquelle il s'adresse, le lecteur. Nous diviserons cet article en deux parties dont l'une sera axée sur l'intertexte, qui nous explique la structure interne de *Neige noire*, et l'autre sur l'écriture. Cette dernière semble être au service d'une quête autant qu'objet de la quête, hypothèse que nous allons examiner pour finir.

Le héros de *Neige noire*, Nicolas Vanesse, est marié avec Sylvie Dubuque, un être torturé comme lui. Dès le début du roman, Nicolas exprime son désir de devenir cinéaste plutôt que de rester acteur. Il décide alors d'écrire un scénario autobiographique sur sa relation avec Sylvie et sur le voyage de noces, tardif, dans le Nord norvégien, qu'ils entament. À Oslo, le couple rencontre Éva Vos, une amie de Sylvie. Dans une conversation intime entre Sylvie et Éva, nous apprenons l'existence de l'ancien amant de Sylvie, Michel Lewandowski, qu'Éva connaît. Nicolas n'ignore pas cette relation. Nicolas et Sylvie s'envolent vers les glaciers. Vient un temps de villégiature, un temps sans temps, dans un décor blanc immaculé où le soleil ne se couche jamais. Sylvie et Nicolas voyagent sur un paquebot le long des fjords. Ils semblent retrouver un équilibre, mais les souvenirs les hantent, l'un comme l'autre. Tous deux font escale dans un endroit isolé au fond d'une entaille du Spitzbergen sur l'archipel du Svalbard. Ils semblent heureux.

Lorsque le canot du paquebot vient les rechercher, Nicolas est seul, la tête entre ses mains, désespéré. Il finit par raconter la chute de Sylvie dans une crevasse. Elle restera introuvable. Nicolas retourne à Oslo. Éva l'écoute, mais elle ne le croit pas. Elle pense au meurtre. Il lui parle de suicide. Elle finit par le croire. Ils deviennent amants. Nicolas emmène Éva à Montréal. Elle le soutient dans l'écriture de son scénario. La production du film est enclenchée, mais Nicolas ne sait toujours pas comment relater la mort de Sylvie. Michel Lewandowski, conseiller financier pour la compagnie du film, a lu le scénario. Il confie à Éva qu'il envisage aussi le meurtre plus que le suicide. Éva propose à Nicolas cette alternative, mais Nicolas préfère éviter la fiction! Par un retour en arrière, nous apprenons que Michel Lewandowski, s'il était l'amant de Sylvie, était aussi son père. Sylvie Dubuque, de son vrai nom Lewandowski, aura même tenté de se noyer pour mettre fin à la culpabilité de cette relation

¹⁵ Nous travaillerons avec l'édition Montréal/Ottawa, Pierre de Tisseyre/Cercle du Livre de France, 1978.

incestueuse. À travers la découverte de notes, Éva s'aperçoit que Nicolas, dans son scénario, en optant finalement pour le meurtre, opte pour la vérité. Il a tué et mangé Sylvie après l'avoir scarifiée. Éva va confier ce secret à Linda Noble qui doit jouer le rôle de Sylvie. Entre-temps, nous apprenons le suicide de Michel Lewandowski. Éva et Linda se rapprochent et décident de fuir Nicolas. Elles se déclarent leur amour dans un lyrisme christico-cosmique.

Le commentaire entre parenthèses

Ce commentaire représente un paratexte (au sens grec, « à côté de ») en continu de cette pseudo-forme scénarique qu'il entrecoupe de manière intermittente. Par un extrait de ce paratexte – « somme toute, le scénario est pris dans une trame qui, invisible d'abord, se révèle plus englobante que lui et plus étendue¹⁶ » – nous devinons l'importance de ce paratexte pour la compréhension de l'œuvre. Cette « trame... invisible d'abord qui se révèle plus englobante » que le scénario et « plus étendue » semble bien être le paratexte lui-même. Une première porte s'ouvre, ce qui nous laisse augurer que *Neige noire* possède une structure souterraine, plus complexe que nous pouvions l'imaginer *a priori*. Nous venons de comprendre qu'il englobe la pseudo-forme scénarique, mais nous ne connaissons pas encore sa fonction par rapport à cette dernière. Un autre extrait du paratexte nous précise :

Le scénario est écrit au présent inexistentiel. On se sert du présent sur papier, mais chaque séquence du film, quand elle aura été tournée, se conjuguera au passé. Cette discordance des temps ne fait que souligner la subordination du scénario – ou du récit – au commentaire qui l'encadre. Le présent du scénario est comme un infinitif poreux (NN, p. 231).

Cet extrait nous indique cette fois, entre autres choses, que le paratexte encadre le scénario qui lui est subordonné. Il nous faut donc continuer de l'étudier, en le mettant en parallèle avec la structure affichée du roman, la pseudo-forme scénarique.

A priori, le paratexte semble plutôt confirmer qu'écrire sous une forme scénarique consiste à donner de la valeur au visuel, à l'image et relègue le littéraire au second plan :

Décrire cette séquence avec des mots confine à l'impossible. L'image filmique n'est pratiquement pas représentable par les procédés de l'écriture. [...] L'écriture altère le mouvement de la vie, tandis que le cinéma, moins précis dans la description, rend [...] : le mouvement. [...] Mais comment donner un idée précise de son corps [en parlant de Sylvie]? Invoquer le Titien ou Tiepolo, c'est se référer à des images fixes (NN, parenthèses p. 50 et 51).

¹⁶ Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal/Ottawa, Pierre Tisseyre/Cercle du Livre de France, 1978, p. 205. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (NN), suivi du numéro de la page.

Par ce genre de réflexion, Hubert Aquin dénonce une infériorité de l'écrit par rapport au visuel. L'écrit ne permet pas de décrire le mouvement, c'est-à-dire la vie. Se référer à des images fixes est encore insuffisant. Une réplique de Nicolas va dans le même sens : « Nous ne vivons plus dans l'univers des mots, mais dans le cristallin de nos yeux » (*NN*, dialogue p. 62).

Pour Hubert Aquin, même si l'image semble supérieure à l'écrit, le cinéma reste *moins précis que l'écrit dans la description*, c'est-à-dire que le cinéma, la forme scénarique lui permet un regard de surface : « Au cinéma, on procède d'emblée avec une réalité innommée; on l'épuise, on la parcourt, on la survole, on l'explore sans jamais descendre sous la ligne d'horizon... On n'a pas besoin de l'approfondir » (*NN*, dialogue p. 62). Le regard de surface qui permet de ne pas approfondir, permet surtout de cacher ce qui ne doit pas être su, ce qui peut finalement être considéré comme un avantage du visuel sur l'écrit. Avantage dont va bénéficier Nicolas.

Pourtant le reste du texte, et particulièrement le paratexte, distille l'idée inverse. Hubert Aquin redonne timidement et momentanément de l'importance aux mots :

Le dernier passage, intégré au scénario, n'a d'autre raison d'être que celle de servir de tremplin au découpage cinématographique. C'est un des rares moments, au stade du scénario, où la difficulté de rendre les images projetées, incline à avoir recours à l'imagerie descriptive de type littéraire. Il ne s'agit pas là d'un aveu d'impuissance filmique, mais l'utilisation d'une scénarisation indirecte, en attendant que cette manière indirecte soit purement et simplement abolie par la suprématie des images réalisées. Le scénario n'est pas le film; le découpage n'est qu'une partition de tournage. Il est donc normal d'employer des raccourcis. Au cinéma, la réalité des descriptions suit leur découpage; en littérature, le découpage est la réalité finale (*NN*, parenthèse p. 81).

Aquin nous dit que pour le tournage, le scénario seul est insuffisant. À cette étape, il faut écrire un *découpage* (le découpage technique, qu'il appelle cinématographique), c'est-à-dire que le scénario doit être complété par une *imagerie descriptive de type littéraire*. Hubert Aquin parle ainsi d'une *scénarisation indirecte*, qui doit disparaître avec l'apparition de l'image, but ultime de toute écriture cinématographique. En littérature, s'il est possible d'avancer la notion de découpage, elle correspond, pour lui, à *la réalité finale*.

Au fil du roman, à divers reprises, Aquin se découvre ainsi, prenant le contre-pied de ce qu'il affiche en surface, jusqu'à constater très simplement l'impossibilité pour l'image de traduire certaines réflexions. Après une longue parenthèse, il conclut « Comment faire passer ces réflexions dans un film, ne pas y songer » (*NN*, p. 167). De la même manière, après avoir disserté sur l'impossibilité de connaître la personne aimée, il surenchérit sur la faiblesse de l'image :

Personne ne connaît personne, décidément... S'il n'y a pas moyen de véhiculer la tristesse contenue dans cette dernière assertion, si les travellings cahoteux ne rendent pas avec acuité le mal d'être sur l'écorce impénétrable du réel, alors l'image ne vaut rien. Elle est nulle et il ne reste plus qu'à inventer un substitut musical pour exprimer cette grande désolation qu'on ressent : une cantate pour la vallée de la mort. [...] Oublions l'image, [...]. L'image n'est qu'une absence, le négatif d'un fantôme qu'on chérit (NN, parenthèse p. 196).

Ainsi, il y a d'autres passages où Hubert Aquin exprime directement les limites de l'image. À d'autres moments, il est moins péremptoire, direct. Ce n'est pas toujours le visuel versus l'écrit, mais comme dans l'extrait qui suit, l'écrit via la lecture, versus le visuel via la réception cinématographique :

[...] mais loin de se sentir embarqué jusqu'au bout ou contraint de se conformer à son rôle de spectateur manipulé, il [le spectateur] se désintéresse de ce qui l'avait d'abord mystifié [...]. Il serait injuste de ne référer qu'à la fatigue du spectateur pour expliquer ce plafonnement tonal ; il s'agit plutôt d'un phénomène d'entropie. La signification ne passe plus, la pellicule est devenue irréfringente sous l'effet d'un échauffement morbide. [...] Rien de comparable en littérature, car le lecteur, quand il pénètre dans la zone de l'entropie, n'a qu'à déposer le livre sur une table, histoire d'opérer un refroidissement salutaire qui permettra de le reprendre plus tard. [...] Le seul qui triche de façon ininterrompue, c'est l'auteur du film, car il a senti approcher, lui, le seuil d'irréversibilité [...] (NN, parenthèses p. 172-173).

Le pouvoir du spectateur est moindre que celui du lecteur. Certes, le spectateur n'est pas obligé de tenir son rôle jusqu'au bout et peut se désintéresser du film qui veut l'accaparer. Il y a une sorte d'interdépendance entre le spectateur et le film : « Il [le spectateur] sait, même confusément qu'il appartient au film, tout comme ce dernier, dans une inégale réciprocité, est à lui et ne peut lui échapper » (NN, parenthèse p. 166). Interdépendance inégale, car le spectateur de cinéma n'a pas le pouvoir d'arrêter le film pour prendre le temps de comprendre ce qui se passe devant ses yeux (ce qui est différent avec le magnétoscope... Mais est-ce encore du cinéma?). S'il se désintéresse du film, il ne peut qu'en attendre la fin ou sortir de la salle. Le lecteur, quant à lui, a la possibilité d'arrêter la lecture de son roman quand il le désire, le temps de se remettre, de comprendre, quitte à la reprendre plus tard. L'écrit laisse un choix que l'image ne laisse pas. Mais cela dénote-t-il vraiment une supériorité de l'écrit sur le visuel, ou plutôt un avantage de l'acte de lire sur l'acte de voir ?

La fin de l'extrait est aussi très intéressante, lorsqu'il est question de *l'auteur du film*, qui *triche de façon ininterrompue*. L'auteur du film que nous lisons, avec ce commentaire, est « représenté » par Nicolas. Parce qu'il écrit un scénario, même autobiographique, il a le pouvoir démiurgique de manipuler le spectateur, par exemple, en cachant le meurtre de Sylvie, le cinéma permettant un regard de surface. Nicolas-Hubert Aquin use de ce pouvoir de créateur et de ce regard de surface à l'aide de la structure scénarique qui, étant plus un projet qu'un produit fini, permet d'apporter sans cesse des modifications. Ou, pour être plus précis, permet de différer sans cesse la révélation de la vérité. Nicolas-Hubert

Aquin utilise, à ses fins, cette « marge de contingence » dont il parle page 91 et qui est normalement laissée à la réalisation du film.

Mais c'est Hubert Aquin qui transforme le lecteur en spectateur pour mieux le manipuler. Le paratexte s'adresse sans arrêt au « spectateur » : « Le spectateur a compris que [...] », « [...] le spectateur sait désormais que [...] ». « Le spectateur avait bien décodé jusqu'à cet instant [...] », etc. Nous comprenons que dans *Neige noire*, en utilisant une forme cinématographique, Aquin propose au lecteur de devenir le spectateur d'un film en train de se faire, dans le but de le manœuvrer à sa guise, puisque le spectateur reste en principe, tout le long du récit, sous la tutelle du grand imagier, même si quelquefois il est possible de parler d'interdépendance entre le film et le spectateur.

Après avoir transformé le lecteur en spectateur (avec tous les avantages que cela confère), Hubert Aquin se permet, à la fin de son roman, dans ce jeu étonnant de miroirs, une adresse directe au lecteur :

La personne qui attend la fin de l'histoire pour faire l'amour avec un partenaire ferait peut-être mieux de glisser un signet sur ces lignes. Les livres se ferment et s'ouvrent sans douleur, sans problème, tout au plus avec un petit craquement de l'épine. De plus, ils ne voient rien, ce sont des objets aveugles comme leurs auteurs. Allons, un bon geste! (NV, parenthèse p. 235-236).

À travers ce renversement, nous comprenons que Hubert Aquin cherche en fait une complicité avec son lecteur. Il fait appel à notre capacité de comprendre, à notre intelligence de lecteur de romans. Dans *L'expérience hérétique*¹⁷, Pasolini veut que le lecteur d'un scénario soit complice pour donner au texte un achèvement qu'il n'a pas; Aquin cherche plutôt un lecteur de roman qui puisse le suivre dans les méandres qu'il propose pour que ce lecteur découvre son monde intérieur, celui d'Aquin, mais aussi le sien. Dans cet échange, le lecteur (un écrivain inversé) doit s'approprier le texte, lui donner une nouvelle signification. Selon Amaryll Chanady, le projet aquinien est d'amener « le lecteur à être "cocréateur de l'œuvre"¹⁸ ». L'auteur favorise ce rapport dans une sorte de « colin-maillard » littéraire. Hubert Aquin n'exprime pas tant finalement la supériorité de l'écrit sur le visuel (alors qu'il nous laissait penser l'inverse) que celle du lecteur sur le spectateur.

Le lecteur est en fait le pivot sur lequel le roman s'appuie. Nous pouvons l'observer à divers moments dans le roman. Par exemple, en tant que lecteur, nous pouvons avoir des interrogations pendant la lecture de *Neige noire*, et c'est dans une mise en abyme qu'elles trouvent leurs réponses. Concrètement, au moment même où nous pouvons nous interroger sur la mort de Sylvie, sur la

¹⁷ Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976.

¹⁸ Amaryll Chanady, « Entre la quête et la métalittérature – Aquin et Cortázar comme représentants du postmoderne excentrique », *Voix et images*, vol. XII, n° 1, automne 1986, p. 51.

signification des passages d'*Hamlet*, nous découvrons ce dialogue à la page 199 :

ÉVA

Autre chose encore... De mon point de vue, il ne manque pas seulement la scène du suicide de Sylvie au scénario dans son état actuel, il y manque aussi l'explication à propos d'*Hamlet*, de Fortinbras et de leur signification dans le contexte du film...

Nicolas sourit un peu ; il se lève, ajuste machinalement le contraste et la luminosité du téléviseur, revient s'étendre près d'Éva.

NICOLAS

Cela t'a manqué vraiment...?

À Nicolas, représentant le scénariste-cinéaste, double de Hubert Aquin écrivain, répond Éva, dans le rôle de la lectrice, « entraînant avec elle le lecteur qui s'abandonne en esprit à ce qui la brûle [...]. Le Verbe est entré en elle » (NN, p. 263). Éva exprime ses interrogations de lectrice qui sont les nôtres. Elle tente de décrypter, par la lecture, le processus de cryptation effectué par l'écriture. Elle insiste : « Je me suis demandée si tu n'avais pas inséré cet élément [*Hamlet*] à la seule fin de mystifier le spectateur [...] » (NN, dialogue p. 200), mais Nicolas ne répond pas vraiment. Elle cherche à connaître la vérité : « La vérité, c'est quoi...? » (NN, dialogue p. 200). Il dit s'endormir, se blesse pour éviter de répondre puis finit par avancer une hypothèse à propos d'*Hamlet*, en dévoilant la gémellité entre Fortinbras (rôle qu'il jouait au théâtre) et *Hamlet*¹⁹. Sur le suicide, nous aurons des informations plus tard... Quoiqu'il soit déjà possible de deviner ce qui va nous être révélé.

Hamlet et l'écriture

Ce n'est que dans le long extrait du paratexte qui suit que nous aurons d'autres explications complémentaires sur *Hamlet* et finalement sur la structure interne du roman, les deux étant liés :

Fortinbras, prince héritier de Norvège, se retrouve roi du Danemark avant de l'être de Norvège, alors que Nicolas Vanesse, Fortinbras au second degré, s'empare d'Éva Norvège avant d'en hériter. [...] De plus, le lecteur vient aussi de comprendre que le scénario qu'il a lu depuis le début se trouve enchâssé dans le présent commentaire et que ce commentaire explique la publication de ce qu'il enchâsse et reproduit, structurellement, le stratagème de la pièce dans la pièce, mais à l'envers : ce n'est pas une insertion du plus petit dans le plus grand, mais du plus grand dans le plus petit, ce qui évoque généralement une idée de resserrement. Or le resserrement définit fort bien le procédé de l'écriture, tandis que la réalisation cinématographique implique une dilatation. Le scénario fait penser à une contre-réponse; il est inséparable du sujet qui l'encadre et du contre-sujet qui se greffe à lui, tout autant qu'il se nourrit de la réponse dont il émane (NN, parenthèse p. 204-205).

¹⁹ La traduction en anglais de *Neige noire* par Sheila Fischman porte le titre de *Hamlet's Twin*.

Premièrement, en ce qui concerne *Hamlet*. Hubert Aquin connaît bien la pièce de Shakespeare. Dans sa jeunesse, il aura un petit rôle dans une représentation de son collègue. En 1970, il la traduit pour un projet d'adaptation à Radio-Canada. De la même façon qu'il joue, plus jeune, et adapte, plus tard, la pièce de Sophocle, *Oedipe-Roi*. L'intertexte œdipien est finalement assez évident. L'intertexte hamletien s'affiche, quant à lui, dans de longs extraits qui font écho à l'histoire racontée. *Neige noire* reprend la plupart des thèmes de ces deux œuvres (inceste, meurtre, suicide, etc.), et ses personnages ont un double œdipien comme un double shakespearien. Si l'on en reste à la pièce de Shakespeare, Nicolas a bien sûr pour double Fortinbras et Hamlet (surtout si les deux étaient jumeaux). Sylvie, l'incestueuse, s'apparente à la reine Gertrude et à Ophélie (outre la tentative de suicide par noyade, Sylvie est souvent physiquement décrite à l'image d'Ophélie). Sylvie, par sa violence, son côté masculin a aussi pour double Fortinbras. Identification que des rapprochements à caractère visuel ou des formes d'associations mentales signalent dans *Neige noire*. Nous pouvons aussi observer que Michel s'apparente au roi Claudius.

Mais plus que cette réappropriation thématique et cette identification primaire, sur laquelle nous ne nous arrêterons pas plus, Hubert Aquin nous explique dans ce paratexte que la référence à *Hamlet* est encore plus forte qu'il ne semble. *Hamlet* détermine la structure interne et profonde de *Neige noire*. Cet extrait nous explique que le scénario enchâsse la pièce et se trouve enchâssé par le commentaire qui explique ce qu'il enchâsse et reproduit le système de la pièce dans la pièce, comme dans *Hamlet*. Dans la pièce de Shakespeare, Claudius tue son frère, Hamlet père, Roi du Danemark, et lui vole la couronne et la Reine Gertrude, perpétrant ainsi une relation incestueuse. Hamlet confond le meurtrier, Claudius, par l'entremise de comédiens qui jouent une pièce, « la souricière » (pièce dans la pièce) racontant devant ce dernier les circonstances du meurtre de son père. Cette pièce dans la pièce correspond bien à une insertion du plus petit dans le plus grand, alors que dans le roman d'Aquin nous avons, à l'inverse, un scénario, le plus grand, inséré dans un commentaire, le plus petit, car entre parenthèses.

Hamlet constitue l'intertexte littéraire principal, mais *Neige noire* est riche de bien d'autres intertextes, qu'ils soient philosophiques, esthétiques, encyclopédiques, scientifiques, cinématographiques. Les personnages aussi sont intertextuels. Nicolas, scénariste-cinéaste, représente intertextuellement une réalité issue de ses lectures, de ses rôles au théâtre. Ces intertextes nous permettent de comprendre *Neige noire* de l'intérieur, mais finalement, la reconnaissance de toute cette intertextualité importe peu, car Hubert Aquin nous en donne le plus souvent les clefs, essentiellement dans le commentaire. L'utilisation de nombreux intertextes font de *Neige noire* un simulacre, une œuvre ludique, une œuvre somme, autosuffisante, revendiquant la prééminence de l'écriture dont les limites doivent sans cesse être repoussées.

Neige noire est une œuvre somme qui, par sa structure complexe, permet à Aquin de porter une réflexion sur le principe de l'œuvre dans l'œuvre et de l'œuvre en train de se faire, mais ne pouvant s'achever, sur les principes de la production narrative, sur la temporalité, sur la création littéraire et sur la création iconique, avec participation du lecteur, tout en méditant sur la destinée humaine et sur son caractère tragique. *Neige noire* ressemble à une tragédie, le commentaire remplaçant le chœur. L'interdiscursivité qui entre dans l'élaboration de l'œuvre littéraire souligne aussi les insuffisances du discours littéraire. Pierre-Yves Mocquais, qui a établi l'édition critique pour la Bibliothèque québécoise²⁰, parle du caractère « globalisant » de *Neige noire*. *Neige noire* n'est pas le scénario d'un film à venir. Jeu de miroirs, trompe l'œil, mise en abîme et illusion dominant ce roman, véritable simulacre autoréflexif à dimension subversive.

Pour en revenir à l'écrit, Hubert Aquin lui redonne finalement toute sa place. Plus précisément, il redonne de l'importance à l'écriture, comme le souligne Pierre-Yves Mocquais : « Et alors qu'il semble rejeter le romanesque, il ne cesse en fait de réaffirmer avec éclat la prééminence de l'écriture [...]»²¹. Nous pouvons le comprendre lorsque Hubert Aquin parle du « resserrement qui définit fort bien le procédé de l'écriture », resserrement qui est « le propre de l'écriture littéraire. Ainsi donc, la textualité dominante est celle du commentaire [pourtant entre parenthèse] et non celle du scénario [...]»²², qui est, comme nous l'avons vu, enchâssé par le commentaire.

Cette idée de resserrement est métaphorisée par l'entaille dans le Spitzbergen, au fond de laquelle Sylvie et Nicolas pénètrent. Nicolas, dans le roman, s'est décidé à abandonner sa carrière de comédien pour écrire, et cette avancée lente dans le fjord se rétrécissant représente cette idée de resserrement, de rentrée en soi, de voyage intérieur nécessaire à l'écriture. Cette avancée vers le Spitzbergen, où ils trouveront des ossements, représente aussi le chemin vers l'absolu, qui passera pour Sylvie par la mort, et pour Nicolas par le meurtre. Mort et meurtre signifient pour chacun une délivrance, un absolu. Écriture et recherche d'absolu se conjuguent.

Si la textualité dominante est celle du paratexte, il est normal que la représentation scénarisée s'effrite, comme le reconnaît Aquin : « le scénario court après le film au lieu de le précéder » (NN, parenthèse p. 218). Encore plus loin : « Le film ne finira pas comme il avait été prévu [...]. L'édifice est fêlé et comme réduit à n'être que sa propre ruine » (NN, parenthèse p. 236-237). Dans

²⁰ Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, édition critique établie par P.-Y. Mocquais.

²¹ *Ibid.*, p. XL.

²² André Lamontagne, *Les mots des autres – La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 204.

l'histoire, le fait qu'Éva peut découvrir la vérité du meurtre que Nicolas dissimulait par l'écriture du scénario en est la preuve. Nous comprenons que le scénario n'était qu'un prétexte pour donner toute sa valeur au paratexte, c'est-à-dire à l'aventure littéraire, à l'écriture et à son pendant, la lecture. Le texte de *Neige noire* est fondé sur un jeu d'écriture, déconstruisant et reconstruisant l'écriture elle-même, et ceci, grâce au lecteur. En voulant rendre « visuel », avec l'utilisation pléthorique d'indications techniques, Aquin argumente paradoxalement sa réflexion sur l'écriture.

Il semble que l'ensemble de son œuvre soit une réflexion par rapport à l'écriture. L'écriture peut être vue comme moyen de résoudre un problème d'identité. La fonction de l'écriture est alors d'ordre cathartique, à l'image de Nicolas, son double. Pour Aquin, l'écriture semble être au service d'une quête; recherche de son « moi » intérieur qui doit permettre de parvenir à l'absolu. Dans *Neige noire*, cette recherche d'absolu passe par la lumière, la vérité... Celle qu'Éva la lectrice, cherche. Éva, première femme s'il en est.

La lumière se trouve dans les glaciers du Spitzbergen, terre vierge au jour sans fin, où Nicolas et Sylvie vont en voyage de noces (le voyage de noces comme le départ d'une recherche d'absolu, immanente à l'aventure amoureuse) et qui est aussi le lieu du sacrifice de la « fautive » (sacrifice de Sylvie qui donne à Nicolas l'illusion de participer à sa recherche d'absolu). La lumière, c'est aussi ce « théâtre illuminé » qui clôt, sans clore, le roman : « Éva et Linda approchent ce théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchâssées » (NN, parenthèse p. 264). L'ensemble de ces œuvres humaines renferme la vérité de la nature humaine, passage vers l'absolu. Mais pour Aquin, cette vérité ne peut être dite ou a de la difficulté à l'être. La vérité est tue et tuée.

La vérité est tue comme est longtemps tue la relation incestueuse de Sylvie avec son père. Elle est l'image de cette vérité tue. De plus, Sylvie, consumée par la rage intérieure de son acte monstrueux, voulait se tuer, mais sera tuée lors du voyage de noces par son mari qui ne supporte plus cette vérité monstrueuse. Sylvie, si on lit bien *Neige noire*, est surtout associée au temps et donc à l'écriture, car l'écriture permet de maîtriser le temps : « [...] Sylvie est la structure porteuse du film : tout se réfère à elle, tout se greffe sur sa peau, tout se mesure par rapport à elle. Elle est l'origine et le terme de toutes les successions, et le symbole allusif de la durée » (NN, parenthèse p. 51). Sylvie, vérité, temps et écriture, meurt parce qu'il y a confusion entre la quête et l'objet de la quête versus l'écriture. L'écriture est au service d'une quête, cette recherche d'absolu, autant qu'objet de la quête.

Il est possible d'avancer qu'Hubert Aquin se suicidera parce qu'il sera incapable de continuer à écrire. C'est ce que confirme sa dernière compagne dans le documentaire de Jacques Godbout intitulé « Deux épisodes dans la vie

d'Hubert Aquin » (1979). Dans *Neige noire*, nous pouvons trouver une phrase en norvégien prononcé par Éva qui va dans le même sens : « ... hvis man ikke koenger er lerre over sig self, gjør man bedst i at skyte sig... ». Éva répond à Nicolas interrogateur que cette phrase veut dire « quelque chose comme “je préfère le suicide à une vie sans amour”... » (NN, p. 209). Phrase traduite dans le livre de Françoise Maccabée Iqbal par « Pour celui qui n'est plus son Maître et Seigneur, il vaut mieux se détruire...²³ ». Phrase qui fait écho à celle de Søren Kierkegaard en préambule de *Neige noire* : « Je dois maintenant à la fois être et ne pas être ».

Hubert Aquin s'inscrit dans l'écriture comme il est traversé par elle. Il veut faire œuvre avec l'écriture. Ainsi l'écriture l'inscrit dans le monde et, si elle avait été seulement au service de la quête, et n'était pas devenue objet de la quête, l'écriture aurait été ce qui lui aurait permis d'atteindre l'absolu. L'absolu pourrait correspondre pour Aquin à ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appellent un plan d'immanence, qui est « l'image de la pensée, l'image qu'elle se donne de ce que signifie penser, faire usage de la pensée, s'orienter dans la pensée...²⁴ ». L'écriture pourrait être son principal concept. L'écriture répond aux principaux critères du concept tels que Deleuze et Guattari les définissent (un concept est un tout fragmentaire constitué de diverses composantes, qui renvoie à un problème, à un carrefour de problèmes, qui a une histoire, un devenir, qui va à l'infini, qui rend ses composantes inséparables, mais aussi distinctes, modulables, en perpétuel mouvement, qui est en état de survol par rapport à ses composantes, qui est incorporel, bien qu'il s'incarne, etc.). Nous sommes alors en droit de nous demander si Aquin n'a pas d'abord été déçu par l'image, car scénariste et réalisateur pendant plusieurs années, il va faire œuvre avec l'écriture de romans. N'a-t-il pas été par la suite déçu par l'écriture, ultime concept pourtant insuffisant pour atteindre l'absolu? Dernier roman de l'auteur, *Neige noire* ressemble finalement à un constat d'échec!

Christophe Gauthier
Université de Montréal

²³ Françoise Maccabée Iqbal, *Hubert Aquin romancier*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1978, p. 274.

²⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 39.

L'intertextualité : reconstruction d'un récit de fiction en format DVD interactif, à partir de la production d'images documentaires

Mon approche de l'art est intertextuelle. Elle repose sur la relation dialogique qu'entretiennent deux disciplines distinctes, la littérature et la vidéo. Plus spécifiquement, elle s'intéresse à l'influence de la vidéo documentaire sur le processus d'écriture d'un texte de fiction. Elle part de l'idée que le texte et l'image en mouvement ont depuis toujours entretenu une relation étroite, voire de nécessité. Deux mises en contexte ont balisé cette réflexion : l'écriture au service de l'image et les images comme ébauche pour l'écriture.

Dans mon article, j'aborderai le processus de création qui m'a menée à la réalisation d'un roman et d'un DVD – intitulés respectivement *...avec usure* et *Le destin littéraire des images* – publiés en mai 2005 (lancement : Bibliothèque nationale du Québec, le 14 novembre 2005) par les Éditions Art le Sabord.

...avec usure : Le destin littéraire des images est une œuvre hybride et autoréflexive; il s'agit d'un portrait de la peinture conté de l'intérieur. Cette œuvre entretient un dialogue sur le rapport de complémentarité qu'entretiennent le texte de fiction et l'image documentaire dans l'imaginaire du peintre. En voici les principaux enjeux et composantes.

Le roman-DVD

Après avoir perdu en 2001 le manuscrit du roman que j'avais entrepris d'écrire deux ans plus tôt, je décidais, en octobre 2002, de partir avec ma caméra à la recherche de ce récit qui, dans ma mémoire et sur de petits bouts de papier épars, avait laissé sa trace. Par peur de l'oubli, je me suis donné comme mission de retrouver les personnages qui avaient inspiré mon roman et de fréquenter les lieux qu'ils avaient occupés. J'ai intitulé cette investigation dans les lieux de mon imaginaire *Le destin littéraire des images* puisqu'elle retrace, sous la forme de reportages, la mémoire d'un texte de fiction qui tente de se reconstruire à partir d'images tournées en vidéo.

Le DVD

Le destin littéraire des images, cet essai visuel en format DVD, est donc devenu la mémoire du texte et lui a permis d'exister de nouveau. À mi-chemin entre le documentaire et la fiction, ce projet a pris la forme d'un roman accompagné de documentaires filmiques sur l'origine des idées qui m'ont menée à l'écriture de fiction. Peu nombreux sont les auteurs qui, à l'extérieur de

l'écriture, sont partis à la recherche de leur imaginaire et en sont revenus avec des images pour témoigner de l'existence de ces « objets » dans le monde. Je pense notamment à Stendhal qui, dans *Les promenades dans Rome*, maintient un parfait équilibre entre le commentaire et l'approche poétique de l'intertextualité. En tant qu'artiste en arts visuels, il m'a semblé pertinent d'explorer l'écriture comme outil pour étudier le signifié en peinture. Pour arriver à mes fins, j'ai emprunté la voix du conte, et je lui ai permis de côtoyer le documentaire pour en évaluer sa valeur probatoire, employant d'autres mots pour dire « Il était une fois un tableau... ».

Un des objectifs de ce projet consiste à montrer au lecteur la transfiguration de la description – du fictionnel au factuel – à travers six documentaires. Ceux-ci traitent de la tonalité, du point de vue, de la description, du monologue intérieur, de la notion de lieu, du début et de la fin d'un récit de fiction, en résumé de la structure littéraire nécessaire pour penser la composition picturale d'un tableau. Présentés sous l'angle de la caméra, ils sont en quelque sorte le « dehors » de l'œuvre. Les idées germent souvent dans notre quotidien et l'expérience du temps parfois les module jusqu'à ce que nos souvenirs deviennent une expérience fictive. Immortalisées ainsi par l'imagerie numérique, les perceptions de la réalité décrites dans le roman changent inévitablement. De cette relation entre la représentation du quotidien et celle de l'imaginaire, je constate que la matière, les idées, comme le point de vue, sont en continuelle mouvance. Il est difficile d'échapper au contexte temporel à l'intérieur duquel la perception de l'œuvre évolue, confirmant les parentés entre l'idée de « réalité » et la fiction. ...avec *usure : Le destin littéraire des images* nous raconte l'histoire du temps vécu par un tableau. Si j'avais peint ce tableau, le spectateur aurait pu observer de mon point de vue le résultat de ce temps passé et révolu. En racontant « la toile », le lecteur peut la peindre dans son esprit à partir du lieu et du moment où il se trouve, avec ses souvenirs et sa conception de ce que devrait avoir l'air ce tableau au moment de son immersion dans le récit. Le DVD est un support pour archiver la mémoire d'un tableau. Il incarne la voie du documentaire d'où l'on observe les idées dans leur habitat naturel.

L'interactivité

L'interaction programmée sur ce DVD a été développée au niveau de la narration. Elle permet d'établir des liens entre les six courts métrages qui composent le film, en permettant autant le retour en arrière et la propulsion vers un point précis du récit que le déplacement dans la narration. Le spectateur peut les consulter à son gré, soit un court métrage à la fois, soit le film en entier. Qu'il les regarde avant, après ou au moment de la lecture du roman, ils influenceront sur sa perception du texte et sur son imaginaire qui ébauche sa propre idée de l'œuvre.

Les images hétéroclites qui composent le DVD témoignent de ce retour achronologique à l'écriture transposé à l'écran. L'utilisation du DVD permet au spectateur d'interagir avec le récit narratif, de choisir le parcours qu'il veut emprunter, pour ainsi voyager dans l'imaginaire de la description littéraire. Voici donc une recherche sur les rapports de complémentarité entre la narration et la monstration présentée sous la forme d'un réseau intertextuel qui rend possible cet espace dialogique entre les faits et la composition narrative les relatant.

Il était une fois un tableau...

Il était une fois un tableau..., c'est ainsi que je décrirais en une phrase ce roman-DVD. Il s'agit donc de raconter la composition picturale d'un tableau par la collusion du texte et de l'image qui, dans cette expérience temporelle fictive du récit sert à mettre en évidence, selon moi, ce qu'il y a de plus signifiant en art : l'histoire de l'œuvre. C'est l'histoire de l'œuvre qui permet d'en comprendre les enjeux ou encore la valeur esthétique. La traversée « historique », du moment présent à l'expérience fictive de l'œuvre, devient plus évidente pour le spectateur-lecteur du simple fait de consentir à tourner la première page du roman, ce qui l'intègre à l'historique de l'œuvre.

La voie qu'emprunte le récit oral et écrit expose cette relation secrète entre la pensée des mots et celle des images. Comme dans le cas d'un tableau, fenêtre ouverte sur le monde, il suffit d'y poser le regard quelques instants pour que l'œuvre entreprenne de se raconter. « [L]e début d'un roman est un seuil qui sépare le monde réel dans lequel nous vivons du monde que le romancier a imaginé¹ ». Écrire un roman, c'est donc franchir ce seuil. En écrivant le roman, ...avec *usure*, j'ai commencé un tableau, la porte ouverte sur son historicité, pour inviter le lecteur à le traverser plus aisément.

Entretien à propos d'un tableau entre le texte et l'image

Je dois souligner qu'en réécrivant le roman ...avec *usure* (2^e version), je ne savais plus si j'avais inventé ou côtoyé les lieux décrits, si le personnage principal ne connaissait pas mieux ce récit que moi. Quand réalité et fiction se confondent, il se passe quelque chose de difficile à décrire comme si les souvenirs d'un passé réel devenaient la seule assise pour faire de la « bonne » fiction. Soucieuse de rendre compte de ce qu'avait été ce tableau vierge dans mon atelier, je réalisais que malgré cette volonté de dire vrai, le tableau était devenu n'importe quel tableau, une œuvre ouverte et facilement malléable lorsque soumise aux souvenirs et aux perceptions de quelqu'un d'autre. Une œuvre mimétique, voilà ce qu'était devenu mon projet, un assemblage monstrueux de réalité et de fiction où ma mémoire, mes souvenirs et ceux des

¹ David Lodge, *L'art de la fiction*, trad. de l'anglais par Michel et Nadia Fuchs, Paris, Éditions Payot/Rivages, 1996, p. 16.

personnages du roman se fondaient les uns dans les autres pour repenser le récit. Un récit davantage déclencheur que révélateur d'images, n'est-ce pas le lieu idéal pour asseoir des certitudes², n'est-ce pas l'espace où se construit le souvenir de l'œuvre?

Les courts métrages, qui figurent sur le DVD, sont apparus en premier lieu comme une façon simple d'archiver des informations pour la réécriture du roman ...avec *usure* (2^e version). Ensuite, l'organisation de ces vidéos sur un support DVD s'est avérée un outil de référence fort intéressant pour révéler le point de départ du roman et pour accéder à l'imaginaire de l'écriture de fiction, à la genèse des idées et aux nombreux points d'ancrage dans le quotidien auxquels ces vidéos nous ramènent. Lire le roman et visionner le DVD, c'est rendre possible un dialogue entre le fictionnel et le factuel, c'est écouter les personnages se raconter en dehors du discours de l'auteur, comme le fait notamment Lou Beauchesne qui est à l'origine du personnage principal de Sentine Bernier :

Au départ, ce devait être l'histoire d'un tableau, puis le tableau est devenu mon histoire. J'ai un peu l'impression que le tableau m'appartient maintenant, je n'aurais même pas à le décrire, je suis convaincue que le tableau me ressemble... que finalement c'est moi qui est rendue le tableau. Moi je l'ai vu le tableau, vous vous ne l'avez pas vu. Mais vous vous me voyez à l'écran, on peut pas tout avoir dans la vie, c'est comme ce qui se passe à l'extérieur du cadrage, il s'agit de l'imaginer [...] ³.

Extrait du DVD *Le destin littéraire des images*

Il m'a fallu cinq ans, presque six maintenant, pour compléter ce projet que j'ai mené à bout de bras. J'ai dû écrire le roman, en corriger les textes, rechercher les personnages et les lieux dans lesquels se déroule le récit (faire en quelque sorte du *casting* de rue), tourner plusieurs scènes pour avoir le plus d'angles de vue possible, écrire un synopsis pour le projet DVD, penser aux prises manquantes pour créer une cohérence entre les courts métrages à caractère documentaire, écrire certains monologues pour les scènes à ajouter, demander aux personnes interrogées de jouer certaines scènes, faire la saisie des images et le montage, réécrire le roman à partir de ces images, puis monter

² Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1939, p. 147. « La perception n'est jamais un simple contact de l'esprit avec l'objet présent; elle est tout imprégnée des souvenirs-images qui la complètent en l'interprétant. Le souvenir-image, à son tour, participe du "souvenir pur" qu'il commence à matérialiser, et de la perception où il tend à s'incarner : envisagé de ce dernier point de vue, il se définirait une perception naissante. Enfin, le souvenir pur, indépendant sans doute en droit, ne se manifeste normalement que dans l'image colorée et vivante qui le révèle. »

³ Julie Héty, ...avec *usure : roman*; & *Le destin littéraire des images*, Trois-Rivières, Éditions Art le Sabord, « Cercle magique », 2005. Extrait du DVD-vidéo qui accompagne le roman.

le DVD en trouvant une programmation interactive innovatrice en ce qui a trait à la narrativité-plurielle⁴, trouver un éditeur, trouver des fonds.

Il faut préciser que ce qui m'anime depuis toujours en art c'est ce qui entoure la création de l'œuvre et non sa finalité, ce qui justifie les affinités avec l'art conceptuel où le primat de l'idée sur l'œuvre mène à une réflexion sur l'objet et sa diffusion. Quoique je ne considère pas que l'idée ait une valeur artistique supérieure à sa matérialité, je m'intéresse à l'art conceptuel dans ce qu'il a d'inachevé, de vivant, dans l'optique d'engendrer une œuvre à propos ou à partir d'une œuvre. L'art conceptuel devient alors un cycle d'idées, une histoire en cours, par laquelle je décide de présenter sous forme de récit ou sous forme d'objets témoins de ce récit des moments clés de ce parcours où l'on découvre l'œuvre en train de se faire. Mon intérêt pour le contexte de création, soit l'histoire de l'œuvre, s'affirme plus franchement ici dans ce projet de roman-DVD qui immortalise en texte et en images le devenir de l'œuvre. Auparavant, je n'avais pas cru bon faire autrement que de raconter oralement l'histoire de ma peinture, ses voyages, ses aventures et ses dispersions de toutes sortes. Avec ce projet, je voulais raconter ce qu'il advient parfois des tableaux qu'on oublie dans la garde-robe. Une histoire trop simple dont personne ne retrouverait la trace. Alors l'histoire, documentée par la caméra et relatée par l'écriture, s'est imposée pour prouver que ce tableau avait bien existé.

Julie Hétu
Artiste multidisciplinaire

⁴ Narrativité-plurielle : cette nomenclature suggère la possibilité d'emprunter plusieurs pistes narratives tout au long du DVD. Il suffit de sélectionner une destination pour passer, par exemple, de l'aéroport Trudeau à Montréal à une route de campagne québécoise, à une route en Italie ou à un salon sur la rue Sherbrooke à Montréal.

Les romanciers scénaristes

Table ronde

Animée par Lise Gauvin,
avec la participation de
Marie-France Briselance, Monique Proulx et
Dany Laferrière

Lise Gauvin : *J'ai le plaisir et l'honneur d'accueillir un romancier et deux romancières qui sont aussi des scénaristes. On pourrait croire qu'on a organisé le colloque pour les entendre, pour pouvoir leur donner l'occasion de parler de leur expérience. Il s'agit de Monique Proulx, de Marie-France Briselance, qui a aussi fait l'exposé inaugural, et de Dany Laferrière. Je vais leur demander tout d'abord de définir ou de décrire, de façon très succincte, un roman ou un scénario de film. Monique Proulx?*

Monique Proulx : Cette question est particulièrement cinématographique en ce qu'on nous demande souvent, au cinéma, de résumer un film de deux cents pages, de présenter un scénario en deux phrases. Me trouvant dans une période de transition, je vois de plus en plus le roman comme une entreprise de liberté, une création souveraine. Le scénario, quant à lui – j'en sors tout juste puisque je viens d'en terminer deux, l'un après l'autre –, je dirais que c'est un retour à la condition humaine et à la solidarité, parce que l'on travaille et l'on élabore des projets avec d'autres. Il y a donc quelque chose de très stimulant dans cette collégialité. D'une part donc, solidarité; d'autre part, collégialité : c'est ainsi que je définirais le scénario.

Lise Gauvin : *Dany Laferrière, votre opinion sur la question?*

Dany Laferrière : Le scénario, pour moi, c'est l'argent, puisqu'on discute de combien on va gagner (*rires*). Le roman, c'est essentiellement discuter avec mon éditeur, me plaindre de mes angoisses face à l'écriture. La différence entre le scénario et le roman réside au niveau de la responsabilité : on ne se sent pas responsable de la totalité du film, pour le scénario, tandis que, pour le roman, on se sent responsable non seulement de l'histoire, mais également des mots, de l'agencement des phrases... de tout.

J'ai aussi l'impression que le scénario va avoir son tour, son heure de gloire (il a attendu, tout le monde l'a eue) juste avant l'éclairage, parce que le metteur en scène l'a eu (il ne l'a pas eu tout le temps, comme ses acteurs)...

Monique Proulx : Mais l'heure de gloire du scénario, c'est à la télévision, et ce sera toujours uniquement à la télévision. Parce que, parmi les scénaristes, on trouve de nombreuses frustrations, parce qu'un scénario reste une œuvre non aboutie : ce n'est d'ailleurs pas une œuvre, mais un chaînon dans une œuvre.

L'ego des scénaristes s'épanouit enfin – pour les scénaristes que je connais, à la télévision, parce qu'à la télévision, le réalisateur est presque quantité négligeable. À la télévision, c'est « un texte de... » et les scénaristes, ce sont les "stars" que l'on voit. C'est là qu'est la gloire.

Lise Gauvin : *Marie-France Briselance, la situation est-elle la même en France?*

Marie-France Briselance : En France, être scénariste pour la télévision, c'est permettre à n'importe qui de donner un avis sur la dramaturgie, sur l'écriture, sur la couleur de la robe du personnage principal... Je me souviens d'une conseillère littéraire qui me disait : « Je sais combien c'est difficile d'écrire puisque je n'ai jamais réussi à le faire. Mais ton personnage, peut-être pourrais-tu... ». J'ai eu envie de l'étriper, elle avouait être incapable d'écrire, mais avait pour fonction de conseiller les auteurs...

Il est vrai qu'en France, le scénariste est encore méprisé. Depuis Godard, chacun sait qu'on peut faire un film génial sans avoir même écrit une ligne. Donc être scénariste en France, ce n'est finalement pas un métier si facile que ça, excepté peut-être pour deux ou trois « stars » : les scénaristes français sont cités au générique de début, mais le réalisateur, lui, apparaît au début et à la fin. Si vous ratez le début du film, vous ne saurez jamais qui a écrit le scénario d'autant que, le plus souvent, le nom du scénariste n'est pas indiqué sur les programmes des journaux. Cela dit, c'est quand même un métier formidable parce que l'on travaille effectivement en équipe, et quand on a la chance d'aller sur le tournage, c'est un moment absolument délicieux. Je me souviens que, pour mon premier scénario de fiction, quand je suis arrivée sur le tournage, il y avait Philippe Léotard et Jean-Pierre Kalfon qui jouaient; j'écoute, et je dis au réalisateur : « Mais ce n'est pas mon texte, ce que j'ai écrit, ce n'est pas aussi beau ». Le réalisateur appelle la scripte qui apporte le scénario : je n'avais pas reconnu le texte. C'est donc merveilleux de travailler avec des acteurs.

Pour le roman, je dirais qu'il est bon de se retrouver enfin seule, enfin libre, même s'il est vrai qu'on y gagne très peu d'argent... On se retrouve parfois avec des éditeurs qui nous invitent à déjeuner, qui nous expliquent qu'ils n'ont pas les moyens de nous payer ce qu'on leur demande, mais qui nous proposent de prendre un dessert. Mais je dois reconnaître que jamais un éditeur ne m'a imposé de changer quoique ce soit à mes romans, ne serait-ce qu'une virgule, si je n'en avais pas envie...

Dany Laferrière : Changez d'éditeur!...

Lise Gauvin : *Vous avez tous les trois différentes pratiques de scénaristes, vous avez parfois créé des scénarios originaux et vous avez aussi adapté vos propres textes, vos propres romans. Le processus est-il différent quand on*

adapte son propre roman et quand on crée un scénario de film à partir de rien, à partir simplement d'une idée ou d'un projet?

Monique Proulx : J'ai fait les deux, et les deux derniers scénarios que j'ai écrits sont des scénarios originaux, donc des histoires conçues vraiment pour le cinéma. La scénariste qui est en moi se régale davantage d'avoir une histoire neuve dans laquelle s'investir, créer. En revanche, l'écrivain était très content d'avoir ses romans adaptés, même à des années lumières de l'œuvre originale : dans les deux cas de romans que j'ai eu à adapter, c'est vraiment différent. J'emploierai le lexique un peu mercantile de Dany : c'est très payant de faire adapter ses romans parce que non seulement on a ce salaire de scénariste, mais on touche également les droits d'auteur. Finalement, cela devient un gros coup : on a assez pour vivre plusieurs années, ce qui n'est absolument pas négligeable. Pour ma part, je n'ai jamais fait la démarche d'aller demander d'adapter mes romans, ce sont toujours d'autres personnes qui sont venues me voir pour adapter, parce que mes romans sont très baroques, avec beaucoup de personnages, chaque personnage étant une sorte de cosmos à lui tout seul, alors il y a vraiment un travail d'épuration, de détachement face au roman qui est très long. L'adaptation devient donc une sorte de produit dérivé du roman; ce n'est jamais une adaptation réelle. Je ne regrette pas de l'avoir fait; je le ferais encore pour le dernier roman si d'aucuns montraient de l'intérêt : ce serait difficile, mais adapter, c'est aussi revisiter son roman. Aller dans les points de suspension, faire faire des choses aux personnages qu'ils n'ont pas faites dans le roman, que l'on n'a pas pensé à développer : j'y vais très librement quand j'adapte mes propres créations. Je ne ferais jamais cela avec des romans de confrères ou de consoeurs; je n'oserais jamais prendre la liberté que je prends avec les miens. Je sabre joyeusement dans mes personnages, j'invente de nouvelles scènes : tout cela dans une cohérence profonde qui part vraiment des personnages, de l'émotion, de leurs chances de départ, mais après cela, je me permets toutes sortes de choses. C'est ce que je peux en dire pour l'instant.

Lise Gauvin : *Dany, que préfères-tu : adapter tes romans ou créer de nouveaux scénarios? Est-ce un travail différent?*

Dany Laferrière : Je crois que l'idée d'adapter des romans, mise à part la vanité de l'auteur (je suis bien content que l'on adapte mes romans), mais l'idée d'adapter des romans me paraît une idée désastreuse. Surtout lorsqu'on dit qu'un roman est bon et qu'on va l'adapter (comme *Un amour de Swann* ou encore *Le rouge et le noir* qui ont atteint leur plénitude : il n'y a pas à y toucher); au contraire, il faudrait dire que pour tel roman moins réussi, l'on va essayer avec un autre média pour voir si cela vaut la peine. Peut-être ce roman était-il moins bon parce qu'il était destiné au cinéma; peut-être que cette idée-là n'avait pas trouvé sa forme. Il n'y a aucun intérêt à adapter un bon roman

puisque tout le monde s'attend à ce que le film soit moins réussi que le roman. Je me souviens, pour *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, on me disait, avec raison : « Ah, vous allez adapter cela au cinéma, cela va être moins bon ». Pourquoi vraiment faire cette adaptation ?

Comme Monique, je suis très libre lorsque j'adapte un scénario à partir d'un de mes livres, mais les gens n'aiment pas cette liberté-là, bien que je me dise que c'est moi qui ai écrit le livre, que je peux y entrer : ce n'est pas vrai. En réalité, on n'est pas propriétaire de ce que l'on a écrit...

Monique Proulx : On peut changer de titre – c'est ce que j'ai fait la dernière fois – : même si c'était « d'après le roman », on a carrément changé le titre... À ce moment-là, les gens ne peuvent rien dire...

Dany Laferrière : C'est ce que j'ai fait moi aussi. Il y a un film qui sort, aujourd'hui même d'ailleurs (il est en sélection officielle à Venise), à partir d'un de mes livres intitulé *La chair du maître* : ils ont changé le titre, cela s'appelle maintenant *Vers le Sud*, du titre d'une des nouvelles (avec Charlotte Rampling, Louise Portal et une actrice américaine). Moi, je vais en profiter pour écrire un livre à partir de mon livre qui va s'intituler *Vers le Sud* aussi... On n'a qu'à changer le titre et tout change, paraît-il, pour les gens.

Pour un scénario original, je me sens tout à fait libre parce qu'il n'y a pas de précédent, d'autant plus que je mets toutes mes vieilles affaires dans le scénario, quel que soit le sujet, quel que soit le thème, je finis par broder autour des mêmes thèmes. Je suis sûr alors d'être jugé sur ce que je sais faire, parce qu'il n'y a rien de pire que de ne pas être compris, sur ce qu'on ne sait pas faire en plus. Finalement, ce scénario original n'est pas si original que cela...

Monique Proulx : ...une adaptation de fonds de tiroir...

Dany Laferrière : Je n'ai même pas de fonds de tiroir... (*Rires*).

Lise Gauvin : *Marie-France* ?

Marie-France Briselance : J'ai adapté un de mes romans : j'ai trouvé cela très confortable, je n'ai pas eu besoin de lire le roman ! Et je me suis bien gardée de le relire. Dix ans après, j'avais tout de même quelques souvenirs de ce que j'avais écrit et je me suis dit qu'à partir de cela, je pourrais faire une autre histoire. J'ai gardé deux scènes, qui étaient les plus réussies du roman, que je n'ai pas relues non plus, parce que je m'en souvenais très bien... En ce qui concerne l'adaptation en général, lorsqu'on adapte un roman, les gens qui nous produisent sont rassurés parce qu'ils vont payer pour quelque chose qui existe. Et comme ils lisent assez peu et qu'ils ne se souviennent pas de ce qu'ils ont lu, on a toute liberté d'écrire autre chose. Il y a bien le vieux débat sur l'adaptation-trahison... Mais un livre reste un livre et un film, c'est autre chose. On peut rester très libre, et quelque soit le scénario, le roman restera intact. Flaubert se

moque bien des adaptations qu'on a pu faire de sa Madame Bovary, le roman survivra.

Lise Gauvin : *Le scénario a la particularité d'être une œuvre incomplète, inachevée, ou plus exactement une œuvre transitoire, comme le disait Monique. En revanche, certains scénarios sont publiés. Ce sont souvent alors des scénarios post-tournage, qui sont des transcriptions des paroles du tournage. Qu'est-ce qui fait qu'on n'osera jamais dire d'un roman qu'il est complètement raté (on dira qu'il a des faiblesses) mais qu'on pourra dire d'un scénario qu'il n'est pas réussi?*

Monique Proulx : On dit rarement cela à vrai dire puisque cela forme un tout assez difficilement « défaisable »... C'est d'ailleurs le confort d'appartenir à cette famille cinématographique : je me dis toujours que si le film est bon, on va dire « quel brillant réalisateur », mais si le film ne l'est pas, on risque de dire « quel mauvais réalisateur ». C'est rare de tirer quelque chose du scénario, à moins, comme dans le cas de Dany, que ce soit vraiment son œuvre... En ce moment, je suis en tournage avec Denis Chouinard (Geneviève Bujold et Céline Bonnier sont les deux comédiennes principales). Le film est très attendu dans le milieu cinématographique. Alors je m'attends à ce que tout ce qui sortira à propos du film soit autour de lui et des comédiennes : il y a comme une liberté par rapport à la suite des événements, en ce qui me concerne. Je me sens beaucoup moins touchée par les réactions (comme disait Dany, pour un livre, on est responsable de tout...), parce qu'il y a une chimie complètement folle et miraculeuse dans le fait de réussir un bon film car, justement, il n'y a pas qu'un seul intervenant. On peut avoir un excellent scénario mais qui ne soit pas défendable... Qu'est-ce qu'un bon scénario finalement...?

Lise Gauvin : *C'est la question que j'allais vous poser...*

Monique Proulx : Un bon scénario, dans le fond, c'est une carcasse d'histoire qui se glisse bien dans les yeux d'un réalisateur, d'un cinéaste : pour moi, c'est ça un bon scénario. Un bon scénario, c'est, pour moi, une œuvre de cinéaste. D'où l'importance de travailler avec quelqu'un dont on se sent très proche; parfois, même si on se sent très proche, cela ne donne pas de bons résultats.

Dany Laferrière : C'est mon point de vue sur Shakespeare par rapport à Racine : Shakespeare est toujours resté le grand dramaturge parce qu'il a fait des pièces « moyennes ». Un metteur en scène « moyen » n'a pas peur de Shakespeare; il va croire qu'il peut le faire, il va le monter et cela va être réussi. Alors que, pour Racine, si les comédiens, les tragédiens même, si l'on peut dire, ne sont pas excellents, si le metteur en scène n'est pas très fort, il va le rater parce que Racine est toujours plus fort que lui. Shakespeare est malin, il s'adapte au niveau le plus bas et peut monter très haut si vous voulez monter

avec lui : il s'adapte à la personne qui fait l'affaire, qui danse avec lui et c'est là sa force. J'ai l'impression qu'un bon scénario, c'est précisément un scénario qui peut s'adapter, sauf dans un cas comme Woody Allen : quand je lis ses scénarios, je m'amuse, je trouve cela très drôle et très écrit, mais c'est lui qui les monte, c'est son œuvre...

Monique Proulx : On parle là de deux métiers : un cinéaste qui est scénariste (Denis Arcand, par exemple, n'a pas cette dichotomie entre le scénariste et le cinéaste). Moi, je n'ai pas l'intention de devenir cinéaste. C'est un métier de fous, ils sont là onze heures d'affilée sur le plateau; il y a aussi un travail de bricolage là-dedans qui m'intéresse peu (je sais à peine comment me servir d'un appareil photo...). Certes, toute une équipe technique fait le travail pour nous, me direz-vous, mais cela ne me plairait pas de sentir que j'en connais infiniment moins que le directeur photo, que le premier assistant ou même que le dernier assistant réalisateur.

Dany Laferrière : Le cinéma, c'est vouloir prendre l'autoroute dans une ville de chauffards, disons comme Montréal (*rires*) : on a l'impression que jamais on ne pourra s'y insérer. Mais au fond on n'a qu'à suivre la voiture qui précède. Faire un film, c'est exactement cela : quand on regarde faire, on se dit que jamais on ne pourra (physiquement d'abord) faire toutes ces heures. Ensuite, on se dit qu'on ne pourra jamais contrôler toutes ces histoires. Mais dès que l'on entre dans le bain, c'est plutôt un état d'esprit qu'un travail : si on se dit qu'on peut le faire, on rentre dedans, on le fait.

Pour le scénario, j'allais dire que c'est le seul travail qui reçoive une sanction avant que le film ne commence. C'est pour cette raison que le scénariste est toujours un peu plus reposé, parce que c'est lui qui a passé toutes les étapes précédentes, qui a été jugé par tout le monde (des personnes qui savent, d'autres qui ne savent pas) : il a donc au moins déjà eu affaire à un public attentif, pointilleux. On jugera donc davantage le réalisateur qui, lui, quand le film sortira, passera pour la première fois en jugement.

Monique Proulx : Il faut peut-être expliquer comment cela fonctionne : l'histoire d'un scénario, avant que le tournage ne commence, c'est deux ans, parfois quatre. Le cinéma est complètement subventionné ici; les producteurs n'apportent pas d'argent : on a Téléfilm Canada, la SODEC, un diffuseur (Radio Canada) et un distributeur qui vont donner de l'argent. Tous ces gens-là ont des comités... C'est un goulot d'étranglement terrible, comme il y a de plus en plus d'écoles de cinéma, de scénaristes, de plus en plus de réalisateurs ou d'acteurs qui veulent devenir réalisateurs (même les écrivains veulent être cinéastes).

Dany Laferrière : Moi, je suis un cinéaste qui écrit...

Monique Proulx : ... ce qui fait que les cinéastes qui n'ont que cela comme métier commencent à montrer des dents, parce que, entre autres, dans la dernière mouture acceptée par Téléfilm Canada, il y avait seulement deux cinéastes véritables sur six projets (il y avait Patrick Huard, acteur, dont le projet a été accepté et il y avait Luc Picard aussi). C'est vrai que je sens que, moi aussi, j'ai passé mes examens, cela fait deux ou trois ans que je planche sur cette histoire-là : j'ai donné ce que j'avais à donner, toujours en communion avec la sensibilité du cinéaste parce que je suis consciente que c'est son film, qu'il faut vraiment que ce soit pour lui. J'ai donc écrit mon scénario pour lui... Maintenant, je me sens donc peu touchée par le reste.

Lise Gauvin : *Marie-France, les qualités d'un bon scénario?*

Marie-France Briselance : Je suis d'accord avec ce qu'ils ont dit sur le scénario. Je voudrais plutôt parler de la réalisation : ce n'est pas simplement parce que je vis avec un réalisateur depuis très longtemps et qu'il est le père de mes enfants...

Dany Laferrière : Mais il n'est pas le père de vos scénarios...

Marie-France Briselance : Non, mais je dois dire que le métier de réalisateur, c'est un métier extrêmement difficile : il faut des gens très autoritaires pour tenir une équipe de film. Sur un tournage, toutes les forces partent dans tous les sens et c'est quelque chose de difficile parce que le réalisateur est la seule personne qui sait exactement à quoi ressemblera le film quand il sera tourné. Être réalisateur, même si on est extrêmement entouré, c'est un travail assez solitaire. S'il tombe malade, par exemple, on peut reprendre le film, mais ce ne sera plus le sien, c'est-à-dire qu'on ne peut pas le remplacer. Je pense que le scénario est fondamental pour créer l'histoire, le temps du récit, les personnages (etc.) et qu'il y a vraiment une écriture – celle du réalisateur – qui est un travail extraordinaire et pour lequel j'ai la plus grande admiration.

Lise Gauvin : *Mais alors qu'est-ce que le réalisateur attend du scénariste?*

Marie-France Briselance : Cela dépend pour qui l'on travaille : si l'on travaille pour le cinéma, cela se passera mieux que si l'on travaille pour la télévision, mais beaucoup de films aujourd'hui sont coproduits par les chaînes de télévision... Et le PDG de TF1, Patrick Lelay, a déclaré en parlant de sa chaîne : « Moi, ce que je fais, ce sont des programmes pour des publicitaires. » Il a ajouté : « Ce que je vends à Coca-Cola, ce sont des minutes de cerveaux humains disponibles. » Par la suite, il s'en est beaucoup voulu d'avoir lâché cette phrase malheureuse devant des micros...

Dany Laferrière : La vérité est mal vue, là-bas (*rires*). C'est le contraire qui aurait dû choquer : s'il avait dit que la télévision était un art extraordinaire, cela aurait été choquant (*rires*)...

Marie-France Briselance : Avouez que « des minutes de cerveau humain disponibles », ça c'est une phrase... un vrai mot d'auteur!

À la télévision, ils ont décidé désormais qu'il n'y aurait plus aucun contact entre le scénariste et le réalisateur : c'est exactement comme pour un passage de drogue, c'est-à-dire que le scénariste écrit son scénario, il va « refile » sa petite mallette très discrètement, pour que personne ne le voie, et le réalisateur va le lire. Le réalisateur va donc être obligé d'entrer par effraction dans cette œuvre qu'il ne connaît pas; on voit comme ça des réalisateurs qui ne connaissent pas bien le scénario; ils devraient le lire au moins six ou sept fois pour bien comprendre. Ils coupent une séquence, donc ils ne la tournent pas et au montage ensuite, ils se rendent compte qu'ils ont enlevé un élément fondamental pour comprendre telle autre séquence.... Vous avez rencontré des scénaristes français et vous savez combien ils pleurent; les scénaristes de télévision sont des gens très riches mais très malheureux. Ce manque de contact entre le réalisateur et le scénariste est, à mon avis, catastrophique. Cela ne se passe pas ainsi au cinéma : au cinéma, on écrit pour un réalisateur et ça, c'est extrêmement important.

Monique Proulx : Mais ce que vous dites à propos des scènes qui peuvent sauter, cela arrive au cinéma. Quand on parle d'écriture, il faut aussi parler du monteur parce que le montage est une écriture également. Il y a trois écritures : il y a la scénarisation, la réalisation et le montage...

Marie-France Briselance : Si vous jetez une scène au montage, ce n'est pas très grave si elle est devenue inutile, mais si vous décidez de ne pas la tourner alors qu'elle contient des éléments essentiels pour la suite du film, c'est définitivement perdu, aucune astuce de montage ne pourra y remédier et c'est ainsi que certaines séquences deviennent incompréhensibles.

Dany Laferrière : C'est toujours étonnant de voir un bon film parce que, lorsqu'on entend des gens du cinéma parler, il ne devrait pas y avoir de bons films. Je ne m'intéresse pas vraiment au cinéma : ce qui m'intéresse, c'est d'en faire. Je ne m'intéresse pas du tout à la théorie... J'en vois un peu, mais pas tellement d'ailleurs parce que j'ai l'impression que c'est un art où il règne un tel conformisme à cause de la présence de tous ces gens : quand vous faites un film ou un téléfilm, on vous demande à quoi, à quel film va ressembler le vôtre. Il ne faut même pas dire quel film vous voulez faire mais bien plutôt quel film vous avez en tête. Il faut alors leur donner quatre films que vous avez en tête. Cela veut dire que les gens considèrent le cinéma comme un art subalterne; c'est le

contraire en littérature, où l'éditeur vous demande toujours d'être original. Au cinéma, on vous demande qui vous voulez suivre. C'est effrayant!

Vous demandiez quelle est la qualité du scénariste : c'est l'échine souple parce que la discussion qui va se faire ne concerne pas la conservation de telle ou telle scène (il va y en avoir des discussions de ce type). Mon producteur me dit : « Évite de mettre le mot neige parce que ça coûte cher » (*rires*). Il y a des listes de mots qui coûtent cher. Il y a tout cela à régler. Ensuite, quand vous voyez les personnes des institutions financières, les discussions se passent essentiellement autour de la question de la faisabilité du film (combien cela va coûter), il n'est pas du tout question du cinéma lui-même. Il va sûrement y avoir tout de même un moment où le scénariste va rencontrer des gens qui vont discuter de la structure du scénario. Mais c'est très rare, quand vous faites un film, d'avoir une discussion avec quelqu'un concernant le cinéma lui-même, la liberté du scénariste ou du cinéaste : la discussion tourne toujours autour de ce que l'on ne peut pas faire (on n'a pas d'argent pour ceci, on ne peut pas faire cela). Le cinéma avance ainsi dans des interdictions. Je termine comme j'ai commencé : malgré tout, de grands films se font et je ne comprends pas comment on a pu les faire.

Monique Proulx : Il y a une façon de contourner tout cela : on a affaire à des fonctionnaires. Quand un art est subventionné à ce point, ces gens-là doivent bien faire leur travail; ils ont soixante-quinze projets et ne doivent en prendre que dix, alors ils essaient de poser des pièges. Avec les années, j'ai découvert qu'une chose est merveilleuse : c'est que, à chaque projet, ils nous rencontrent. Il arrivait souvent que l'on ait des gens contre le projet au départ et qui étaient pour en sortant de la rencontre. Avec les années, on apprend à leur parler, à leur vendre notre enthousiasme et à leur montrer l'art de la chose. Finalement, quand on a accès à eux, ce n'est plus tellement contraignant. Dans le fond, ces fonctionnaires souffrent de ne pas être en accointance directe avec le sacré de l'art; lorsqu'on leur en donne des miettes, ils ont soudain l'impression d'avoir compris quelque chose et c'est là qu'ils disent oui, qu'ils donnent le feu vert.

Lise Gauvin : *On a parlé beaucoup de cinéma; revenons maintenant à la littérature et à notre sujet de colloque (« Les influences cinématographiques dans le roman contemporain »). Est ce que le fait d'avoir traversé d'autres médias, d'avoir travaillé pour le cinéma a changé quelque chose dans votre conception du roman, dans votre façon d'écrire, dans votre relation à l'écriture?*

Monique Proulx : Ce serait catastrophique de dire que d'écrire pour le cinéma a changé notre écriture romanesque.

Lise Gauvin : *Pour quelles raisons?*

Monique Proulx : Parce qu'il y a toujours une question d'efficacité dans le cinéma qui ne doit pas nous effleurer l'esprit quand il s'agit d'écrire des romans,

même si un roman qui marche va être un roman qui a atteint une certaine efficacité. Je ne suis pas contre l'efficacité; je suis contre le désir d'efficacité. Il m'est arrivé une fois d'avoir une tentation très vive après une écriture particulièrement heureuse au cinéma avec Charles Binamé (on avait fait quelque chose de complètement fou) pour un film intitulé *Le cœur au poing*. On travaillait avec des acteurs : j'écrivais avec les acteurs. Par exemple, on inventait un personnage masculin dépressif; on allait chercher un acteur, on le faisait improviser et moi, je retenais des choses non pas de ce qu'il disait, mais de sa couleur, de la façon dont il bougeait. Au lieu d'inventer des personnages théoriques et de trouver ensuite des acteurs qui entrent dedans, je trouvais cela fabuleux de partir des acteurs et d'aller fouiller dans leur aura, dans ce qu'ils donnaient. J'avais l'impression de quelque chose de très vivant, de très organique et j'aurais souhaité après – je commençais un roman – avoir cette même pulsion organique, mais cela n'a pas fonctionné. En revanche, il y a une grande qualité pour un scénariste, c'est la non complaisance : on peut écrire ce que l'on veut, mais on ne doit pas laisser passer des choses un peu mièvres. Dans le roman, on peut le faire dans des digressions. J'avoue que j'ai davantage l'œil, je suis plus implacable avec mon écriture romanesque mais c'est la seule chose qui a pu changer.

Lise Gauvin : *Techniquement, dans la structure même du roman, qu'est-ce que cela a pu changer?*

Monique Proulx : Pour moi, il n'y a pas tant de différences parce que les deux histoires, que ce soit une histoire pour le cinéma ou une histoire romanesque, partent de personnages. Ce qui me vient à l'orée de n'importe quelle œuvre à laquelle je m'attaque, ce sont des gens que je mets dans des relations difficiles, que je mets ensemble alors qu'ils ne devraient pas être ensemble. L'histoire jaillit de la mise en commun de personnes qui n'ont pas nécessairement à faire les unes avec les autres ou qui sont dans des situations différentes : l'histoire s'écrit comme si ces personnes étaient placées dans des souricières, à partir de leurs réactions. Même au cinéma, j'ai rarement d'histoire préconçue et Dieu sait que c'est détesté au cinéma : on veut toujours une trame très précise (je ne vais jamais en demande de subventions avant d'avoir fait la première version). Je ne sais pas ce que je vais écrire parce que des personnages jaillit une histoire. C'est d'ailleurs ainsi que fonctionne la vie : de nos interrelations, des pétrins dans lesquels on se met, des histoires d'amour qu'on ne devrait pas avoir et qu'on a. C'est comme cela que j'écris; donc le scénario n'est pas tellement différent du roman.

Marie-France Briselance : Je peux dire très honnêtement que l'écriture scénaristique a radicalement changé mon écriture. Je travaillais depuis six ans comme scénariste, je venais de faire des documentaires (notamment une série pour la jeunesse sur les Indiens d'Amérique qui a été vendue dans quarante

pays, ce qui m'avait permis de vivre bien), et j'avais rencontré, à l'UFR de Milan, une Suédoise qui m'avait dit : « Vous, les Français, vous êtes insupportables parce que vous parlez du génocide indien, de ce qu'ont fait les Américains. Mais jamais de ce que vous avez fait ». Je lui ai répondu que je débute, que je n'avais que trente ans et qu'il fallait me laisser le temps et lui ai promis qu'un jour, je le ferai. En 1979, j'ai fait une série sur la conquête de l'Afrique vue par les Français : la série a été présentée à Cannes et c'a été extraordinaire, les acheteurs des télévisions étrangères faisaient la queue devant le stand de France 3 et le premier acheteur a été justement cette Suédoise. Là, je peux dire que j'étais quasi assise sur un tas d'or. Puis, la série a été diffusée à la télévision et un Bordelais a envoyé une lettre anonyme pour dire que, d'une part, j'avais traîné l'armée française dans la boue (ce qui était la vérité) et que, d'autre part, je n'avais pas compris la mission civilisatrice de la France auprès de ces peuples débilisés par les maladies, etc. Cette lettre anonyme aurait mérité de passer à la poubelle, ce qui n'a pas été le cas. Le ministère des Armées et celui de la Coopération ont regardé les deux dernières émissions, ils ont demandé au réalisateur de changer le montage et m'ont demandé de changer les commentaires. Sans hésiter, nous avons refusé et nous avons senti la trappe s'ouvrir sous nos pieds et pourtant, nous venions de faire un très beau téléfilm... tous nos projets ont été annulés et la série interdite à la vente...

Monique Proulx : Y avait-il tout de même eu une exposition ?

Marie-France Briselance : Oui, la série avait déjà été diffusée, avec une presse magnifique, et France 3 a produit, sur demande du ministère des Armées, trois fois une heure, pour montrer la mission civilisatrice de la France en Afrique... C'est à ce moment-là que j'ai osé faire ce que je n'avais pas tenté auparavant : écrire mon premier roman. Comme j'étais très déprimée, j'ai écrit un roman à la fois très drôle et assez méchant.

Dany Laferrière : Sur cette histoire-là ?

Marie-France Briselance : Non, j'ai écrit totalement sur autre chose. Mais cela m'a donné l'énergie et le courage de franchir le pas parce que j'ai toujours eu un grand amour pour la littérature (j'ai été interne pendant huit ans, je me cachais pour lire); j'ai lu comme une folle pendant des années et, pour moi, la littérature appartenait au domaine du sacré. J'avais un complexe vis-à-vis de la littérature et cette injustice, ce scandale m'a poussée à passer le pas : c'est comme cela que je suis devenue romancière.

Lise Gauvin : *Dany, le fait d'avoir travaillé avec le cinéma a-t-il fait que ton écriture a changé ?*

Dany Laferrière : J'ai toujours aimé le cinéma, la manière cinématographique et cela se sent dans mes livres, bien avant que je ne fasse du cinéma, que je ne rentre dans ce milieu-là. Beaucoup de mes livres parlent de cinéma. Mais faire

comme le cinéma n'est pas faire *du* cinéma, c'est le cinéma comme personnage littéraire, ce qui est complètement différent, même si l'on trouve beaucoup de similitudes entre certains romans et certains scénarios. Il est beaucoup plus difficile d'écrire un scénario à partir d'un poème que d'un roman qui ressemble à un scénario (sans en être un). Écrire avec le cinéma en tête n'est pas « écrire cinématographique » ; ce sont deux choses complètement différentes. Dans mes livres, on musarde, on ne trouve pas de structure allant vers une issue, comme c'est souvent le cas au cinéma, donc, quand j'ai commencé à écrire des scénarios, j'ai réalisé que mes livres gagneraient peut-être à avoir une structure davantage solide.

Je pense qu'écrire des scénarios a eu une influence sur mon écriture romanesque : je ne sais pas si cette influence est positive mais il est très probable que, lorsque j'écris par exemple un article, j'aie beaucoup plus en tête une structure, même si, dans la réalité de l'écriture, j'écris encore de manière sinueuse. Quant au cinéma lui-même, il ressemble un peu à ce que j'ai eu en tête en roman parce mes influences en littérature, ce ne sont pas forcément des écrivains mais aussi des peintres ; comme pour la peinture, j'ai l'impression que le cinéma nous pénètre au lieu que ce soit nous qui le pénétrions. Pour moi, la littérature, c'est ce qui pénètre le lecteur, le suffoque, l'intoxique, donc je suis toujours émerveillé par l'art cinématographique, par sa capacité de nous intoxiquer et de faire en sorte que le moment où l'on regarde le film soit un moment suspendu... Finalement, quand j'écrivais des romans, je mettais du cinéma dans les romans, et maintenant, je tente de faire du roman dans le cinéma.

Lise Gauvin : *C'est une belle conclusion, du moins provisoire. La parole revient maintenant à l'auditoire pour quelques questions.*

Intervenant 1 : *Monique Proulx, passer trois ans sur un scénario, comme vous le disiez, constituait un plaisir ou était-ce une nécessité alimentaire? Vous êtes-vous déjà dit que, au lieu de toutes ces contraintes, vous auriez pu écrire un autre roman?*

Monique Proulx : Mon grand regret, c'est le temps que me dévore le cinéma parce que ce sont toujours des projets censés être extrêmement rapides, mais qui, la plupart du temps, n'en finissent plus et s'étendent sur plusieurs années quand ils ne devaient durer que quelques mois. Mais, pour répondre à votre question, si je faisais cela, je n'écrirais pas pour le cinéma; pour moi, il n'y a pas de concession de ce genre. En ce qui concerne le scénario, je n'ai jamais écrit quoi que ce soit dont je n'avais pas envie, sous prétexte que je sentais que les institutions voulaient quelque chose de précis. Mais le travail que l'on fait est toujours un travail d'amélioration.

Dany Laferrière : Ça, c'est ta nature judéo-chrétienne...

Monique Proulx : Oui, probablement (il faut bien que cela serve)... Si je regarde mes scénarios, les dernières versions sont toujours infiniment supérieures aux premières. Sauf dans un cas, où le film n'a pas été tourné d'ailleurs...

Marie-France Briselance : Le contraire eut été terrible...

Monique Proulx : Non, parce que parfois, on peut imaginer des projets complètement fous, qui sont hors norme et qui ont toute l'espèce de fraîcheur, la spontanéité du déraillement et auxquels on ferait perdre tout cela. Mais cela ne m'est pas arrivé.

Dany Laferrière : Mais, dans ce cas-là, un bon scénario travaillé si longtemps ne perd-il pas justement de sa spontanéité pour que le rêve du scénariste de faire un scénario impeccable se réalise? Ce scénario impeccable n'est-il pas finalement un mauvais scénario?

Monique Proulx : Tout à fait. En réalité, le scénario n'est jamais impeccable; il reste toujours très imparfait. Tout se passe non pas au niveau de l'écriture, du labeur, mais bien plutôt au niveau de la fulgurance : ce n'est pas tant au niveau des dialogues qu'au niveau des personnages mêmes. Quand on y réfléchit, on a seulement une heure et demie; un film, c'est un condensé terrible, alors il faut que les « ingrédients » majeurs, les êtres qui nous apparaissent, nous arrivent dans le front. Quand un personnage nous laisse froid, quand on n'a pas mis cette espèce de fulgurance dans chacun des personnages, peu importe le travail fourni, on n'a pas bien fait notre travail. Les personnages secondaires par exemple, ne savent pas qu'ils le sont; ils doivent être bons, autant que les autres... Écrire pour le cinéma, c'est être rapide aussi (on écrit souvent une version en un mois et demi) alors qu'on n'écrit pas un roman en si peu de temps : il manque donc une sorte de plongée. Ce sont les années, les versions successives qui nous rattrapent et qui nous obligent à plonger...

Marie-France Briselance : Mais l'écriture, ce n'est pas forcément un plaisir...

Monique Proulx : Non, ce sont surtout beaucoup d'ennuis...

Marie-France Briselance : Avec un ami, nous avons une formule : « En écriture, il n'y a pas de jouissance précoce ». La jouissance arrive toujours très tardivement. Ce n'est pas le jaillissement brutal et rapide : il faut du temps. Par moments, même certains romans peuvent prendre plus d'une année. J'ai écrit un roman qui m'a pris deux ans; je me souviens que je le haïssais à la fin, j'avais envie de le jeter. Et c'est quand on s'aperçoit que l'on a tout dans les mains, que l'on est à peu près tiré d'affaire, que la jouissance arrive.

Intervenant 2 : *Deux ans, c'est très court...*

Marie-France Briselance : Et c'est aussi très long... Il y a souvent ce qu'on appelle les nuits blêmes, c'est-à-dire que l'on s'endort content et que l'on se réveille à deux heures du matin en ayant l'impression que le travail de la veille est absolument mauvais. À ce moment-là, impossible de dormir : il faut se lever pour travailler. Ce n'est donc pas le plaisir que l'on recherche dans l'écriture.

Dany Laferrière : Sauf si l'on est masochiste (*rires*)... (À *Monique Proulx*) Si tout avait fonctionné, ton scénario aurait pu te prendre six mois, tu n'aurais pas fait trois ans...

Monique Proulx : Mais cela n'aurait pas été bon. Je le sais parce que je vois la version d'alors et cela n'aurait pas été bon...

Dany Laferrière : Cela aurait donné plus de chances au réalisateur (*rires*)...

Monique Proulx : On ne saura jamais.

Lise Gauvin : *D'autres questions?*

Intervenant 1 : *Pour poursuivre dans le même sens, ce que je me demandais en parlant de plaisir, c'est que, contrairement à un roman, c'est une main extérieure qui vient vous arrêter pour le scénario. Quelles conséquences cela peut-il bien avoir au niveau de l'écriture (mise à part l'efficacité déjà mentionnée)?*

Dany Laferrière : La première fois, il ne faut pas reprendre parce que c'est le producteur qui le dit, le but étant non pas de vous faire refaire le scénario mais bien de vous faire attendre parce que l'on n'a pas encore eu la réponse des institutions. Au début, quand on commence, on croit qu'il faut tout reprendre, refaire; comme on est excité, le producteur nous donne en quelque sorte des devoirs à faire en attendant l'autorisation de faire le film. Quand on est expérimenté, on laisse le scénario à sa place et on fait autre chose en attendant cette fameuse réponse. Ensuite, c'est vrai que l'on va vous demander un vrai travail parce que certains lisent le scénario, proposent des rapports : c'est là surtout que l'on peut reprendre.

Monique Proulx : Reste que c'est tout de même un sale métier (*rires*). Nous trois, nous continuons peut-être d'être scénaristes parce que nous écrivons aussi des romans. Ne faire que de la scénarisation, c'est être voué à la frustration.

Marie-France Briselance : C'est un métier de déprimés.

Monique Proulx : C'est un métier de sous-fifres. On engage notre créativité et soudain, comme pour un coït interrompu, on s'arrête net et quelqu'un d'autre va continuer et en tirer les conclusions.

Dany Laferrière : Parce que vous n'êtes pas généreux, vous ne donnez pas (*rires*)...

Monique Proulx : Maintenant, quand je travaille en scénarisation, c'est vraiment parce que l'histoire me tente, mais je m'en débarrasse presque. Je ne vais pratiquement jamais sur le plateau, je n'y suis allée qu'une fois depuis le début du tournage qui a lieu en ce moment; j'y retourne dans deux semaines parce que je veux voir les actrices dans une scène particulièrement difficile. À côté de cela, j'écris un roman, donc cela m'est égal : je suis heureuse même d'avoir ces deux écritures qui me permettent de revenir à moi, de donner quelque chose. Quand on est scénariste, c'est comme si on était une PME en quelque sorte parce que, grâce à nous, une centaine de personnes va gagner sa vie (souvent mieux que nous d'ailleurs). Mais si on n'écrit pas autre chose, on est condamné à l'amertume.

Marie-France Briselance : À l'amertume, absolument. Et tout l'argent du monde ne pourra pas vous consoler. Il m'est arrivé une fois (j'étais au syndicat des scénaristes) d'entendre des scénaristes qui gagnaient des fortunes et qui se plaignaient d'être méprisés, de ne pas voir leur nom apparaître comme le nom d'écrivain sur une couverture de livre; je leur ai demandé pourquoi ils n'écrivaient pas de roman et, interloqués, ils m'ont répondu qu'ils ne pouvaient pas parce qu'ils étaient interchangeables et que, s'ils s'arrêtaient, ils seraient remplacés. L'angoisse allait jusque-là : ils n'osaient même pas essayer de faire autre chose... Quant à moi, il m'est même arrivé de ne pas aller à la projection d'un film dont j'avais écrit le scénario.

Dany Laferrière : Rien ne nous empêche d'aller à la première du film et de saluer toute la salle en se présentant comme le scénariste du film (*rires*), c'est-à-dire de reprendre sa fierté, sa dignité et son œuvre même... Il faut redonner sa dignité à ce travail et aussi penser que c'est un grand mouvement d'ensemble, qu'il n'y a pas que le scénariste qui soit laissé de côté.

Lise Gauvin : *Je vais peut-être vous demander, pour terminer, de nous dire à quoi vous travaillez en ce moment : est-ce plutôt un film, plutôt un roman?*

Monique Proulx : Moi, je suis dans un roman, au tout début, et je trouve cela très difficile justement en raison de cette écriture scénaristique qui m'a enlevée en quelque sorte pendant trop longtemps, mais je m'y remets. J'ai également un scénario qui est encore à écrire pour qu'il soit tourné; je le laisse un peu sur la glace en attendant le réalisateur.

Lise Gauvin : *Et tu as un de tes scénarios en tournage.*

Monique Proulx : J'ai un scénario en tournage, en effet. Le film s'intitule *Annie croyait aux esprits*, mais le producteur et le distributeur n'aiment pas ce titre...

Lise Gauvin : *Annie croyait aux esprits, cela me fait penser au Sexe des étoiles comme titre...*

Monique Proulx : Ah oui? Pourtant, ce n'est même pas moi qui ai choisi le titre, c'est le cinéaste; mais j'ai accepté d'embarquer dans son projet en raison du titre de son projet.

Lise Gauvin : *Et toi, Dany? Je sais que tu as beaucoup de projets, mais nommes-en deux ou trois.*

Dany Laferrière : Je n'en ai qu'un seul en ce moment, c'est un film : je voulais faire un film qui ressemble à ce que je fais comme roman, dans lequel je mêle fiction et non-fiction. Le principe du film, c'est que l'argent n'existe pas au cinéma : tous les gens qui participent à ce film doivent donc payer pour être dedans (caméramen, acteurs, monteurs); ce matin, j'avais une entrevue avec la presse et la journaliste a payé pour l'entrevue...

Monique Proulx : Qui garde l'argent? C'est toi? (*Rires*).

Dany Laferrière : J'ai eu l'idée de ramasser l'argent... J'étais à Port-au-Prince et j'étais avec des amis qui faisaient un peu de cinéma, qui avaient une caméra, une salle de montage et ça ne faisait que parler d'argent. Je leur ai demandé pourquoi ils ne parlaient que de cela et ils m'ont répondu : « C'est ainsi : lorsque l'on parle cinéma, il faut parler d'argent (l'argent qu'on n'a pas...) ». Je leur ai dit qu'ils n'avaient pas besoin d'argent – il n'y a pas d'argent à Port-au-Prince –; ils ne me croyaient pas alors je leur ai dit que je ferais un film où il n'y aurait pas d'argent. Personne ne signe aucun papier, aucun contrat et les gens embarquent.

Lise Gauvin : *Quel est le sujet?*

Dany Laferrière : Le film s'intitule *Vite, je n'ai pas que ça à faire* (*rires*) : c'est un long métrage qui traite du tournage d'un court métrage.

Monique Proulx : Un peu comme un *making of*?

Dany Laferrière : Oui, tout à fait, c'est un film où le making of est compris dans le film lui-même. L'idée était aussi de faire un film en Haïti qui ne soit pas folklorique mais sur le cinéma à Port-au-Prince.

Monique Proulx : Tu tournes donc là-bas?

Dany Laferrière : J'ai beaucoup tourné là-bas mais aussi beaucoup ici. Ici, j'appelle Rémi Girard et je lui propose de participer à mon film, il ne me répond pas. Deux jours plus tard, je l'appelle et lui dis qu'il doit payer ; une heure plus tard, il me répondait en acceptant...

Monique Proulx : Tu m'étonnes quand même parce que tu connais la puissance des syndicats en cinéma : tu pourrais avoir de nombreux griefs.

Dany Laferrière : Il n'y a rien : non seulement je n'ai aucune réaction de ce genre, mais les acteurs s'enorgueillissent. Rémi Girard en a parlé à la

télévision,... Même les agents acceptent. C'est incroyable de voir à quel point les gens veulent arriver à une telle pureté; je suis allé à Radio Canada (il y a beaucoup de syndicats à Radio Canada), les gens avaient avancé leur programme d'une heure pour que je tourne *Bons baisers de France* dans mon film. Tout le monde est venu, les caméramen de Radio Canada (pesants, syndiqués) : ils sont tous venus une heure avant, ils n'ont rien signé. J'ai l'impression qu'ils sont venus parce que c'était quelque chose qui les sortaient de leurs négociations incessantes...

Lise Gauvin : *Y a-t-il des tarifs différents à payer pour être dans ton film?*

Dany Laferrière : Plus on est riche, moins on paye (*rires*).

Lise Gauvin : *Marie-France, sur quoi travailles-tu maintenant, sur quel projet?*

Marie-France Briselance : Pour l'instant, je prépare la suite d'un documentaire que j'avais fait il y a quatre ans de cela. Je suis en attente parce que, en France, une nouvelle fois, on a changé absolument tous les dirigeants à la télévision : il faut donc attendre la rentrée, que tout le monde se mette en place. Et puis je vais sortir un livre au mois de septembre 2006.

Lise Gauvin : *Quel est le sujet du documentaire?*

Marie-France Briselance : Je ne dévoilerai jamais en public un sujet de documentaire, n'importe qui pourrait me le prendre.

Lise Gauvin : *Et le nouveau livre, il est aussi protégé?*

Marie-France Briselance : Non, le contrat est signé, il n'y a pas de problème.

Lise Gauvin : *Quel est son titre?*

Marie-France Briselance : C'est un essai – je suis aussi essayiste – sur l'écriture cinématographique, plus précisément sur le personnage.

Lise Gauvin : *Je n'ai plus qu'à remercier très chaleureusement nos trois intervenants de cette table ronde de nous avoir communiqué, avec autant de fougue, de chaleur, leurs multiples expériences. (Applaudissements).*

Notices biobibliographiques

Collaborateurs

MARIE-FRANCE BRISELANCE

Marie-France Briselance est scénariste, romancière, essayiste et nouvelliste. Scénariste de fictions, elle a notamment adapté pour la télévision *La tisane de sarments* d'après le roman de Joë Bousquet, et *La bougeotte* d'après son propre roman. Scénariste de documentaires, elle a produit *Les Indiens d'Amérique*, une série qui a été diffusée dans le monde entier, et *Les Africains*. Les scénarios de la série *Le Louvre*, dont elle a écrit trois épisodes, ont été publiés en japonais à Tokyo où ils sont devenus best-seller. Dans le domaine du récit, elle a publié, notamment : *L'impératrice et le marsouin*, *Massinissa le Berbère* et *La lectrice à la sandale*, une nouvelle de soixante-six pages. Son dernier livre est un essai sur le cinéma, *Leçon de scénario : les 36 situations dramatiques*. Elle est également professeure associée à l'Université de Bordeaux III où elle dirige un atelier d'écriture de scénarios.

NELI DOBREVA

Neli Dobрева est ingénieur d'études à la Fondation Maison des Sciences de l'Homme à Paris. Diplômée de Philosophie de l'histoire (Université de Sofia), de Philosophie de l'art contemporain (Université de Paris 1) et de Psychanalyse (Université de Paris 8), elle prépare actuellement une thèse de doctorat intitulée « *Philosophies de l'art contemporain : le corps, l'image et le réel* (Wittgenstein, Deleuze, Lacan) à l'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. Ses articles portent sur le concept du corps, l'organicisme, la métaphore, la pulsion et l'inceste.

CHRISTOPHE GAUTHIER

Christophe Gauthier est né en 1968 en Provence. Après des études en cinéma à Paris, il travaille sur des plateaux de tournage et comme directeur photo pour la télévision. Au Québec, il entreprend la rédaction d'un doctorat sur la mise en scène cinématographique dans le Webfilm. Il donne actuellement des cours sur le scénario à l'Université de Montréal et réalise des courts métrages documentaires.

LISE GAUVIN

Lise Gauvin est essayiste, nouvelliste, critique et professeure à l'Université de Montréal. Elle a publié plusieurs articles sur les relations cinéma/littérature ainsi qu'un numéro de *Cinémas* sur « Les scénarios fictifs ». Elle a également publié, au cours des dernières années, *Chez Riopelle, visites d'atelier* (L'Hexagone, 2002), *Arrêts sur images* (nouvelles, L'instant même, 2003), *La fabrique de la*

langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme (Seuil, coll. « Points/essais », 2004, Mention spéciale du jury de Grand prix de la critique 2004) et *Un automne à Paris* (récit, Leméac, 2005).

JULIE HÉTU

Julie Héту a préparé, sous la direction de Mario Côté, une maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'UQÀM traitant de l'influence du vidéo reportage sur l'écriture de fiction. Elle a publié, en 2005, aux Éditions Art le Sabord, son premier roman ... *avec usure*, accompagné d'un DVD, *Le destin littéraire des images*. Artiste multidisciplinaire, elle a occupé le poste de responsable du développement des arts visuels au Service de la culture de Ville de Laval et d'adjointe à la direction de la revue *ETC Montréal*. Julie Héту se consacre principalement à la vidéo et à l'écriture. Ses œuvres ont été présentées au Québec, au Mexique et en France.

CHRISTINA HORVATH

Docteur de l'Université Paris 3, Christina Horvath est spécialiste de la littérature française contemporaine. Elle a organisé trois colloques internationaux portant sur les représentations urbaines (*Écrire la ville*, Montréal, mai 2004), l'influence du cinéma dans le roman contemporain (*Écrit vs écran*, Montréal, septembre 2005) et l'évolution du roman urbain (*Pour une cartographie du roman urbain en France*, Oslo, juin 2006). Auteur d'une monographie intitulée *Le roman urbain : genre de la surmodernité* qui paraîtra prochainement aux Presses de la Sorbonne Nouvelle, elle enseigne actuellement à l'Université de Toronto.

DANY LAFERRIÈRE

Dany Laferrière est romancier, scénariste, cinéaste, journaliste et chroniqueur dans différents médias. Né à Port-au Prince, il quitte Haïti à vingt ans pour fuir la violence du duvaliérisme et s'établit à Montréal en 1976. C'est là qu'il rédige son premier roman, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, qui sera publié en 1985 à Montréal avant d'être adapté au cinéma en 1989. Suivra une œuvre abondante et diversifiée, formée de romans, de récits et de chroniques dont l'action se passe soit à Montréal, soit à Miami où l'auteur réside plus d'une dizaine d'années, soit en Haïti, œuvre qu'il regroupe sous l'appellation générale d'« autobiographie américaine ». Un recueil de nouvelles, *La chair du maître* (1997), a été récemment porté à l'écran sous le titre *Vers le sud* (2006). Un ouvrage récent lui a été consacré : Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière. Une poétique de la dérive* (Lanctôt éditeur, 2004)

NICOLINA KATINAKIS

Diplômée de l'Université de Montréal, Nicolina Katinakis est chargée de cours à l'Université McGill où elle prépare une thèse sur Marguerite Duras sous la direction d'Yvon Rivard. Ses recherches portent sur l'influence du cinéma sur l'écriture romanesque de Marguerite Duras ainsi que les rapports possibles entre la littérature et le cinéma.

JEAN-MARC LIMOGES

Diplômé de l'Université de Montréal (son mémoire de maîtrise porte sur *L'influence d'un livre* de Philippe Aubert de Gaspé fils), Jean-Marc Limoges est boursier du Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC). Il rédige présentement une thèse de doctorat à l'Université Laval sur la spectacularisation du spectacle et les diverses mises en abyme à l'œuvre dans les médias contemporains. Il est également l'auteur de poèmes, de nouvelles et de pièces de théâtre ayant remporté diverses distinctions.

NEILA MANAI

Neila Manai prépare sous la direction de Michèle Aquien une thèse en littérature française du XX^e siècle à l'Université Paris 12-Val de Marne. Ses recherches portent sur l'œuvre romanesque et cinématographique d'Alain Robbe-Grillet.

MYLÈNE NANTEL

Mylène Nantel prépare une thèse de doctorat sur le roman cinématographique québécois sous la direction de Lise Gauvin, à l'Université de Montréal. Boursière du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI), elle est auteure de nouvelles et de plusieurs articles portant sur le roman cinématographique, le cinéma, la littérature, l'intermédialité et le fantastique.

AMÉLIE PAQUET

Amélie Paquet est étudiante à la maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Depuis deux ans, elle est chef de pupitre de la section d'essai, « Abrogations », dans la revue *Main Blanche*. Elle travaille sur les imaginaires du livre, la destruction à travers la figure du livre brûlé et la présence du texte au sein d'œuvres cinématographiques.

MONIQUE PROULX

Monique Proulx est romancière, nouvelliste et scénariste pour le cinéma. Dans ces trois domaines, son travail a été salué par la critique et le public. Deux de ses romans ont été adaptés pour le cinéma (*Le sexe des étoiles*, *Homme invisible à la fenêtre*), et la plupart de ses livres ont été traduits en anglais. On lui doit, entre autres, le recueil de nouvelles *Les aurores montréalaises*, diffusé dans

une dizaine de pays, et qui en est à sa 12^e réimpression. Pour le cinéma, elle a signé le scénario de nombreux films primés (*Le sexe des étoiles*, *Le cœur au poing*, *Souvenirs intimes...*).

CHARLOTTE THIMONNIER

Charlotte Thimonnier est allocataire de recherche et chargée de cours à l'Université Paris 7. Elle est agrégée de Lettres Modernes, ses recherches portent sur la littérature françaises et espagnoles contemporaines, notamment sur les œuvres de Claude Simon, Juan José Saer, Jean Echenoz. Elle prépare actuellement, sous la direction de Claude Murcia, une thèse de doctorat qui s'intitule « Le détail. Pour une étude du roman contemporain ».

Table des matières

INTRODUCTION.....	3
INTERRELATIONS ENTRE FILM ET LITTÉRATURE	
Marie-France Briselance <i>Cinéma et littérature face au temps et à l'espace.....</i>	9
Mylène Nantel <i>De l'ut cinema literaria au roman cinématographique : le rien-montrer littéraire.....</i>	17
Jean-Marc Limoges <i>Mises en abyme littéraire et cinématographique : le vertige de la fiction.....</i>	23
Neli Dobрева <i>Être dans le rythme de l'éternel retour : réflexion sur la figure maternelle, de Ma mère à Princesse Marie.....</i>	33
NOUVELLES TECHNIQUES D'ÉCRITURE INSPIRÉES PAR LE CINÉMA	
Neila Manai <i>L'œil-caméra de Mathias dans Le voyeur d'Alain Robbe-Grillet.....</i>	43
Charlotte Thimonnier <i>Gros plans : petite enquête sur la perte des repères en milieu échenozien.....</i>	53
Amélie Paquet <i>D'une dissémination sans images : Nombres de Philippe Sollers.....</i>	61
MÉTISSAGES INTERMÉDIATIQUES	
Christina Horvath <i>Métissage intermédiaire et écriture cinématographique dans Baise-moi de Virginie Despentes.....</i>	71
Nicolina Katinakis <i>L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque de Marguerite Duras.....</i>	79
Christophe Gauthier <i>L'aventure littéraire dans un faux scénario.....</i>	87
Julie Hétu <i>L'intertextualité : reconstruction d'un récit de fiction en format dvd interactif, à partir de la production d'images documentaires.....</i>	97
LES ROMANCIERS SCÉNARISTES	
Table ronde animée par Lise Gauvin, avec la participation de Marie-France Briselance, Monique Proulx et Dany Laferrière.....	105
BIOBIBLIOGRAPHIES	
Collaborateurs.....	125