

Ludovic Cortade et Guillaume Soulez (eds.)

Littérature et cinéma

la culture visuelle en partage

Peter Lang

Les études visuelles ont transformé le champ des sciences humaines en introduisant de nouvelles perspectives d'analyse interdisciplinaires pour penser la culture visuelle: étude des dispositifs de vision, anthropologie de l'image, intermédialité. Les co-éditeurs de ce volume, Ludovic Cortade (New York University) et Guillaume Soulez (Sorbonne Nouvelle Paris 3), proposent ainsi un ensemble de contributions novatrices rédigées par des spécialistes de l'écrit et de l'écran permettant de penser les rapports entre le cinéma et la littérature à travers le prisme de la culture visuelle. Sont abordées les relations entre littérature occultiste et lanterne magique, le paradigme visuel chez Stendhal, le rôle des revues littéraires des années 1910, la visualité dans la poésie moderniste française des années 1920, la mise en page des films dans les collections littéraires, l'origine littéraire du glamour hollywoodien. Étudiées sous cet angle, les œuvres de Jean Epstein, Marguerite Duras, Roland Barthes, Jean-Philippe Toussaint, Marie Etienne, Alain Robbe-Grillet, Spike Lee et Roberto Saviano, ainsi que les « vidéopoèmes » de Jérôme Game, apparaissent aussi comme les révélateurs et les creusets d'une relation évolutive entre littérature et cinéma.

Cet ouvrage paraît en complément de *Penser l'espace avec le cinéma et la littérature* (co-édité par les mêmes auteurs). Les deux volumes s'inscrivent dans la nouvelle série « Studies in Film & Literature Cultures » consacrée à l'étude des rapports entre le cinéma et la littérature au sein de la collection « Film Cultures » de Peter Lang.

FILM CULTURES

Ludovic Cortade est Professeur associé dans les Départements de Littérature Française et d'Études Cinématographiques de New York University (NYU). Il est l'auteur de *Antonin Artaud, la virtualité incarnée* (2000) et de *Le Cinéma de l'immobilité* (2008).

Guillaume Soulez est Professeur au Département Cinéma et Audiovisuel de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 et Directeur de l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel. Il a dirigé sept numéros de revue en cinéma et médias et est l'auteur de *Stendhal, le désir de cinéma* (2006) et de *Quand le film nous parle* (2011).

Littérature et cinéma

FILM CULTURES

Vol. 9

Edited by
Andrew McGregor & Philippe Met

The Film Cultures series is part of the Peter Lang Humanities list.
Every volume is peer reviewed and meets
the highest quality standards for content and production.



PETER LANG
New York • Bern • Berlin
Brussels • Vienna • Oxford • Warsaw

Littérature et cinéma

la culture visuelle en partage

Ludovic Cortade et Guillaume Soulez, éditeurs



PETER LANG

New York • Bern • Berlin

Brussels • Vienna • Oxford • Warsaw

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Names: Cortade, Ludovic, editor. | Soulez, Guillaume, editor.

Title: Littérature et cinéma : la culture visuelle en partage /
Ludovic Cortade, Guillaume Soulez, éditeurs.

Description: New York: Peter Lang, 2021.

Series: Film cultures ; vol. 9 | ISSN 1663-8972

Includes bibliographical references and index.

Identifiers: LCCN 2020040462 (print) | LCCN 2020040463 (ebook)

ISBN 978-1-4331-7627-2 (hardback) | ISBN 978-1-4331-7624-1 (ebook pdf)

ISBN 978-1-4331-7625-8 (epub)

Subjects: LCSH: Motion pictures and literature.

Classification: LCC PN1995.3 .C683 2021 (print) | LCC PN1995.3 (ebook) |
DDC 791.43—dc23

LC record available at <https://lcn.loc.gov/2020040462>

LC ebook record available at <https://lcn.loc.gov/2020040463>

DOI 10.3726/b17683

Bibliographic information published by **Die Deutsche Nationalbibliothek**.

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the “Deutsche
Nationalbibliografie” ; detailed bibliographic data are available
on the Internet at <http://dnb.d-nb.de/>.

Cover image: Jérôme Game : *Encore plan que in-plan* (2008) © Jérôme Game

© 2021 Peter Lang Publishing, Inc., New York
80 Broad Street, 5th floor, New York, NY 10004
www.peterlang.com

All rights reserved.

Reprint or reproduction, even partially, in all forms such as microfilm,
xerography, microfiche, microcard, and offset strictly prohibited.



10 Des films plus littéraires : Duras, Truffaut, Van Sant

SÉMIR BADIR

Le dossier que je voudrais rouvrir pourrait être considéré comme l'envers de celui des « cinématismes » (Nacache/Bourget). Au lieu de chercher le cinéma dans la littérature, il s'agirait de reprendre la question de l'incidence de la littérature sur le cinéma. Cette question-là n'est pas récente : elle est née, suppute-t-on, avec le cinéma, puisque le cinéma a dû naître de quelque chose, et pourquoi pas de la littérature. Mais les réponses qu'on lui a apportées ont eu l'air de se dérober, comme si la question était trop hasardeuse. La réponse par l'« adaptation » est bien faite pour refroidir tout désir qu'un cinéaste pourrait avoir de la littérature. C'est une réponse de collectionneur de vignettes Panini. Il y a un carnet vide, qui est le cinéma, et des vignettes à coller dedans, que représentent les œuvres littéraires. Comme les mains du collectionneur sont malhabiles, les images ainsi formées ne sont pas toujours bien ajustées. C'est ce qu'on appelle le « problème de l'adaptation » de la littérature au cinéma. Francis Vanoye a montré à quel point, pour l'auteur de films comme pour le spectateur, l'adaptation d'une œuvre littéraire était une manière de jeu avec un objet transitionnel (selon le terme de Winnicott) investi d'un sentiment de jalousie (l'œuvre adaptée doit être précieuse aux yeux d'un tiers arbitre) et d'un sentiment de culpabilité (vol du bien d'autrui, abus de ce bien et, du coup, mensonge probable sur cet usage, indignité du forfait). Pour le spectateur, le jeu est celui de la dénonciation : voyeurisme, irresponsabilité, onanisme (Vanoye 2011). Les gendarmes ont besoin des voleurs. Rien dans ce jeu ne concerne en propre le cinéma ni la littérature. On ferait bien d'ailleurs de se rappeler que ce n'est pas le film qui opère à proprement parler l'adaptation de l'œuvre littéraire mais son scénario. Le film, lui, *s'inspire* de la littérature, c'est-à-dire, qu'il l'anime par son souffle. C'est

en tout cas la proposition que je vais soutenir ici, mais dans des termes plus séculiers.

Qu'est-ce qui, dans l'art de la littérature, attire les cinéastes ? Et que font-ils de ce désir ? Cela dépend des cinéastes, sans doute. Les questions générales sont en effet souvent les plus vagues, partant celles où transparait facilement la subjectivité par laquelle on les saisit. Elles invitent à ce que Barthes appelle un « butinage », lors duquel sans cesse est impliquée la *valeur* – celle du cinéma et de la littérature, mais aussi la valeur de qui prend le risque d'en parler (Barthes 180).

Qu'il soit donc permis d'aborder une question générale, puisque c'est elle qui m'intéresse, en le faisant par l'évocation de quelques cas exemplaires. J'ai en tête trois cinéastes qui ont des dispositions contrastées par rapport à la littérature mais dont le travail, on pourra s'en rendre compte, présente beaucoup d'affinités. Il y a celui dont la culture est profondément nourrie d'œuvres littéraires : François Truffaut. Il y a l'auteur de films qui n'est pas « aussi » auteur de livres mais *avant tout* écrivain : Marguerite Duras. Enfin, il y a un réalisateur qui n'a pas de disposition particulière à l'égard de la littérature, du moins pas qu'il l'ait fait savoir : Gus Van Sant. Ces trois cinéastes vont guider ma réflexion, chacun à partir d'une déclaration très courte qu'ils ont faite se rapportant à la question posée : Truffaut, à propos de « lecture filmée » ; Duras, au sujet d'un plan fixe de mer où « tout est écrit » ; Gus Van Sant, quand il prétend rendre un de ses films « plus romanesque » que le roman dont il est parti.

« *Une espèce de lecture filmée* »

La première déclaration, celle de François Truffaut, se trouve dans l'émission de *Cinéastes de notre temps* qui lui a été dédiée en 1965¹. Alors qu'il est en train de commenter *Jules et Jim* (sorti en salles en 1963), Truffaut s'en prend aux adaptations de Jean Aurenche et Pierre Bost, comme il l'avait déjà fait du temps où il était critique aux *Cahiers du cinéma* (Truffaut 1954). Dans cet entretien, il évoque nommément le cas du *Diable au corps*, film de Claude Autant-Lara sorti en 1947 d'après le roman de Raymond Radiguet. L'adaptation des deux célèbres scénaristes ne rend pas justice au livre, car elle découpe le roman en scènes de théâtre alors que ce sont les *images*, selon lui, qu'il aurait mieux valu saisir. Il revient alors à *Jules et Jim* : « La formule qui me semblait bonne, et qui avait déjà été expérimentée par Melville et Cocteau avec *Les Enfants terribles*, consistait plutôt en une sorte de... » – Truffaut change soudainement de ton, marquant d'un geste la cadence des mots prononcés – « ... lecture filmée ». S'il met ainsi des guillemets à cette

expression, ce n'est pas, à mon avis, pour indiquer un emprunt, mais plutôt pour préciser qu'il y a là un concept, donc une théorie esthétique. Avant d'en venir au concept, je voudrais que l'on se penche sur cette expression, « lecture filmée », dont Truffaut donne à penser qu'elle n'est pas sûre : « une sorte de lecture filmée ». Elle doit certainement faire pendant à « film littéraire » et autre « adaptation cinématographique de roman ». En permutant le nom et l'adjectif, l'expression choisie par Truffaut donne à entendre un autre rapport, quasi inverse, entre le cinéma et la littérature. Ce n'est plus le film qui se drape de littérature, c'est le roman qui se sert du cinéma. L'expression n'en est pas moins curieuse parce qu'elle met au centre de ce rapport le lecteur. Elle aurait été carrément paradoxale si, au lieu de « lecture filmée », on avait employé le mot de « roman ». Parler de « roman filmé », ce serait nier les contraintes médiatiques selon lesquelles un roman et un film sont tout de même, en principe, deux choses distinctes. Mais le mot de « lecture » atténue ce paradoxe sans le dissiper tout à fait. Lorsque Sophie Calle ou Alain Fleischer ont proposé bien plus tard des lectures filmées, on pouvait voir à l'écran des lecteurs un livre à la main. Le film est alors passé du statut d'objet d'œuvre d'art au statut de médium permettant la documentation d'une performance. Dans *Jules et Jim*, et davantage encore dans les *Deux Anglaises et le Continent*, il s'agit de bien autre chose. Ce n'est pas le film qui change de statut mais la lecture, comme elle s'impose au film. Loin de supposer un déni du médium, l'expression détachée par Truffaut montre que la littérature n'est pas nécessairement un corps abstrait qu'on coupe et colle dans un album de scènes de théâtre ; elle peut demander au cinéma de reconnaître son âme vivante.

Je voudrais ouvrir ici un excursus philosophique, sans lequel je risque de ne pas me faire bien comprendre et d'avoir à me résigner à user de termes métaphysiques comme ceux de « corps abstrait » et d' « âme vivante ». On n'en finira sans doute jamais avec le dualisme cartésien. L'hydre métaphysique aussitôt coupée a resurgi sous deux nouvelles doubles têtes : tête ontologique de la lettre et de l'esprit, et tête épistémologique de la forme et de la matière. Les pensées du langage, en linguistique comme en philosophie du langage, se sont élaborées à partir de ces deux têtes de Janus, du signifiant et du signifié, d'abord, du type et de l'occurrence, ensuite, en imaginant tous les renversements et combinaisons possibles entre les quatre concepts. Hans Belting en a fait une application à l'image qui me paraît se prêter au sérieux de son objet. D'une part, Belting distingue l'image de son médium, non pour les séparer (en fait, l'image a toujours un médium, elle est dans un médium), mais pour permettre d'en construire distinctement les savoirs. C'est donc une distinction épistémologique qu'il propose. Le médium appartient à la catégorie des objets artéfactuels et est susceptible d'être connu selon le registre des arts,

métiers et techniques, toutes choses que le sujet peut mettre à distance de soi, bien que ce soit lui qui les crée. L'image, en revanche, relève directement de l'étude du comportement humain et sa définition demande à être interrogée dans le cadre des pratiques sociales et culturelles, en particulier en relation avec la présentation de soi et les rites funéraires. L'image est chevillée au corps, lequel peut, de fait, lui servir de médium, mais c'est une réflexion ontologique qui est alors, en une autre part, engagée. Il est important en effet de distinguer les deux approches, l'épistémologique et l'ontologique, sinon on trouverait plutôt à dire que c'est l'image qui est un médium pour le corps. Or, du point de vue de l'être, on sait bien qu'un corps ne peut se suffire à lui-même ; il lui faut un supplément. Si bien que l'image se rapporte au corps, pourrait-on dire, à titre d' « âme »², quoique Belting préfère employer le mot latin d'*effigies* (image, portrait, représentation, mais aussi ombre, fantôme), lequel lui permet de souligner l'incidence sociale et culturelle de l'âme-image (effigies royales ou mortuaires). L'image témoigne d'un fonctionnement, celui de la présence corporelle même en absence de ce corps puisqu'un autre médium peut le remplacer, prendre la place du corps pour faire advenir son image.

Ainsi, pour en revenir aux lectures filmées, le cinéma peut faire office de médium en remplacement de celui que connaît ordinairement le fonctionnement littéraire. Dans l'entretien, Truffaut s'expliquait ainsi sur la formule : « . . . une sorte de lecture filmée, en faisant alterner les scènes qu'on peut effectivement construire comme des scènes – pas des scènes de théâtre, m'enfin des scènes jouées et dialoguées – et puis les choses carrément. . . euh. . . narratives, enfin, le narratif, le. . . le. . . véhiculer la narration, le commentaire ». Si j'ai tenu à restituer les hésitations de l'oral, c'est pour qu'on ne se méprenne pas sur les termes importants : non pas « scène » et « narration », tous deux incertains et sujets à des rectifications mais, d'une part, « jouées et dialoguées », d'autre part, « véhiculer ». Ce n'est pas la littérature qui est adaptée ; c'est le cinéma qui s'adapte pour véhiculer la littérature. Puisque la lecture est le véhicule ordinaire des textes littéraires, le cinéma proposera, lorsque le cinéaste est attiré par le fonctionnement littéraire, des lectures filmées, non pas à titre de représentation d'une chose refroidie mais bien comme présentation, comme une manière de rendre la littérature présente par le corps du cinéma. Ou plutôt, par sa *voix*. La voix est en effet le médium usuel de l'âme – ce n'est pas Derrida qui nous démentira. En retenant des termes moins métaphysiques, disons qu'une *énonciation* est ce qui est capable de montrer un fonctionnement. La question n'est plus située à un niveau technique (comment adapter et représenter ?) mais relève de l'esthétique (comment s'adapter et présenter ?)

Or il y a une différence entre le médium corporel et le médium vocal. Au corps est donné, à tout le moins, un semblant d'existence objective en dehors

de soi ; c'est le corps mort et inerte des anatomistes. La voix, au contraire, ne peut être que vivante, c'est-à-dire animée par un sujet. Songeons à la manière dont les écrivains lisaient leurs textes jusque dans les années 1950 – je pense à Gide, à Malraux, à ceux dont l'enregistrement radiophonique nous a permis de conserver une trace de leur voix. Ce n'est pas du tout d'une voix ordinaire qu'ils lisaient leurs textes, encore moins de cette voix blanche qui fera l'originalité d'un Camus, même si c'est ce type de voix qui est devenu l'ordinaire des lectures littéraires. Il y a bien une sorte d'interprétation du texte, au sens musical du terme, qui passe par le médium vocal, un jeu et, sinon un dialogue, en tout cas une polyphonie d'affects. Le véhicule cinématographique énonce la littérature ; cette capacité lui est conférée parce qu'il a en partage avec les lecteurs la capacité de lui donner voix. Le théâtre aussi, certes ; ce n'est pas que nous pensions à le réfuter. Seulement, la voix du cinéma n'est pas celle du théâtre. Pour le comprendre, il faut admettre que le cinéma n'est pas seulement un médium ; il a son propre fonctionnement, et c'est en tant que fonctionnement que le cinéma s'adapte à la littérature. Comme la citation de Truffaut ne nous aide pas à préciser ce fonctionnement, mais seulement à le pointer du doigt, passons à la suite.

« *La mer est complètement écrite* »

Dans l'entretien capté dans le film de Michelle Porte *Les lieux de Marguerite Duras*, l'écrivain déclare :

C'est comme si tout était écrit, tout *La femme du Gange* faisait un texte mais qu'il fallait décrypter. Tandis qu'ils marchent au bord de la mer, c'est écrit. J'en ai pris qu'un peu. Dans le film c'est totalement écrit, même les moments de déambulation silencieuse, c'est écrit. Peut-être pas lisible. On ne peut écrire complètement qu'en dépassant le langage ou l'écriture... l'écriture proprement dite. La mer est complètement écrite, c'est comme des pages. Des pages pleines, vides à force d'être pleines d'écriture, illisibles à force d'être écrites, pleines d'écriture. En somme... oui, ça pose la question du cinéma, de l'image. On est débordé par l'écrit, par le langage quand on traduit, n'est-ce pas. C'est pas possible de tout rendre, de rendre compte du tout. Dans l'image vous écrivez tout à fait. Ça décuple, c'est au centuple de l'espace du livre. Je n'ai découvert ça qu'avec *La femme du Gange*. Pas avant, même pas avec *Hiroshima*, qui est apparemment écrit, parce que bavard, c'est un peu bavard, voyez-vous, *Hiroshima*. L'écrit n'est pas bavard. Ce qui est bavard, c'est la parole parlée ; la parole écrite ne l'est jamais. Il y a 90% des livres qui sont de la parole parlée. On sent bien d'ailleurs ce seuil qu'on passe, de certains livres à d'autres, de certains films à d'autres.

« Tout » est dit, sans doute ! Il y a pour Marguerite Duras, bien davantage que pour François Truffaut, une assurance à se trouver devant une

distinction radicale, de proposer un art distinct de celui que font les autres parce que radical. Cet art, elle le conçoit autant pour la littérature que pour le cinéma. Il y a un « seuil », dit-elle en appuyant sur ce mot. La radicalité consiste dans ce franchissement. C'est encore de l'écriture qui se produit dans cet art, mais non plus selon le même concept d'écriture. Quelle est la distinction conceptuelle qui est vraisemblablement évoquée ici ? Certainement, il est question d'une écriture médium, laquelle correspond à l'usage ordinaire du mot (« l'écriture proprement dite ») : celle de pages « pleines d'écriture » et de livres remplis de « parole parlée ». Mais, à côté de cette écriture ordinaire, ou plutôt *au-delà*, car cette écriture-ci n'est qu'« apparente » (encore un mot que l'intonation de Duras souligne : « *Hiroshima*, qui est *apparemment* écrit, parce que bavard »), il y a place pour une autre conception : celle d'une écriture « illisible », capable de vider une page (« des pages vides à force d'être pleines ») et néanmoins encore portée par une « parole », forcément différente de la parole ordinaire.

Ceci me paraît très similaire à ce que nous expliquait Truffaut. L'écriture dans son concept radical désigne un fonctionnement, et on ne risque pas grand-chose à qualifier ce fonctionnement de « littéraire » puisque son médium ordinaire est le livre écrit. Or, il y a une énonciation à cette écriture ; c'est la parole, la parole écrite d'un corps, d'un sujet qui peut s'en trouver traversé, et même *débordé* (« On est débordé par l'écrit »). La chose singulière qui nous emmène très loin des films de Truffaut, c'est la manière dont le cinéma peut à son tour donner voix à cette écriture. Plus besoin de jeu, de dialogues, de narration ou de commentaire. Un simple plan de mer étale suffit à donner voix à la littérature. La parole écrite qui traverse le film, c'est celle qu'énoncent des moments de déambulation silencieuse et des plans fixes où, en somme, rien ne se passe. Avec Truffaut, on était conduit à supposer que le cinéma avait à s'adapter à la littérature, à trouver des manières de ressemblance avec le médium ordinaire de la littérature, à la manière des effigies qui sont modelées sur le corps absent de l'empereur ou du défunt. N'est-il pas étonnant que n'importe quelle image puisse faire l'affaire de la littérature ? Ou, à tout le moins, que l'énonciation de la littérature dans un film, « ça pose la question du cinéma, de l'image », *en général* ?

Je n'aurais pas été forcément enclin à suivre Duras dans de telles extravagances, ses films paraissant si peu conformes à l'idée habituelle qu'on a du cinéma. Cependant, deux expériences, l'une plutôt de littérature (dans un contexte de film), l'autre plutôt de cinéma (dans un contexte de lecture), m'ont convaincu du sérieux de telles affirmations. Je rapporte brièvement ces expériences.

La première est relative à la préparation d'un film sur *L'Amant* par Claude Berri. Celui-ci avait invité Marguerite Duras à discuter du film et, comme ils en avaient convenu, à lire devant lui et quelques autres personnes des passages du roman ainsi qu'elle pourrait le faire pour le film à venir, à la manière d'une narratrice truffaldienne. Il se fait que cette rencontre préparatoire a été filmée de sorte que nous pouvons apprendre comment elle s'est déroulée³. Nous entendons donc Duras lire des passages de *L'Amant*. Lentement, d'une voix atone et un peu mécanique. Plus elle lit, plus on la sent émue. À la lecture d'un passage relatif à la mort du « petit frère », elle verse des larmes et ne souhaite pas continuer. Elle semble exténuée. Or, pendant cette lecture, une chose assez incroyable a fini par apparaître à mes yeux – à mes yeux, dis-je, parce que j'étais allé chercher un exemplaire du roman et que j'avais retrouvé les passages qu'elle était en train de lire. D'abord, j'ai constaté des coupes, des phrases omises lors de cette lecture à voix haute ; quelquefois il s'agissait seulement d'un mot, adjectif ou adverbe. Puis, des ajouts, notamment des répétitions, sont venues modifier le livre. Enfin, pour ce passage particulièrement bouleversant de la mort du petit frère, Duras a *recréé*, purement et simplement, l'écriture. La page que nous la voyions fixer du regard serait devenue comme blanche, saturée des mots qui résonnent en elle et qui la débordent avec émotion.

La seconde expérience que je voudrais relater, c'est celle de la vision d'un film, *Le Camion*. Dans le film de Dominique Auvray *Duras et le cinéma* (2014), Benoît Jacquot rapporte cette anecdote : il était question initialement de filmer cette histoire d'amour dans la cabine d'un camion. Mais, pour cela, il aurait fallu fixer la caméra, ce qui a paru insupportable à Duras. En fin de compte, ce qui a été filmé, c'est principalement une « lecture » du scénario (et nous savons désormais pourquoi nous y mettons des guillemets) que Duras, installée confortablement chez elle, soumet à Gérard Depardieu, les plans de la lecture alternant avec les plans d'un camion roulant dans la campagne française sans que le dialogue en soit nécessairement interrompu. À un moment donné, au début du film que nous voyons, Depardieu demande : « C'est un film ? ». Et Duras répond : « Ça aurait été un film. C'est un film, oui ». Pour le spectateur, cela deviendra une évidence. Le conditionnel passé utilisé tout le long ne rendra pas le film irréel ; il le « virtualise », absenté par la pensée mais réellement présent, énoncé par la voix de Duras *et* par l'image du camion. Ce n'est pas que le spectateur se mette à énoncer à son tour mais il est supposé savoir que l'histoire, même inaudible, demeure présente, vibrant de toutes ses virtualités. La question est donc de savoir si cette expérience de l'écriture est transférable au lecteur et au spectateur. Duras fait le pari que c'est possible ; que, lorsqu'on lit un roman, on peut être traversé, voire débordé par quelque

chose « d'autre », disons une « fiction » pourvu qu'elle « fictionne » en soi, qu'elle y établisse un fonctionnement littéraire ; et que, semblablement, lorsqu'on voit un film, la vision d'un plan muet peut nous donner accès à cette même « écriture » fictionnelle. Il suffit qu'on invite le spectateur à y participer un peu plus qu'à l'accoutumée⁴. La question que pose Duras au cinéma, à l'image, c'est celle-là.

« *More novel-like* »

Gus Van Sant est bien loin de camper des positions aussi radicales que Duras. Pourtant les attirances qu'il manifeste à l'égard de la littérature paraissent similaires. *Paranoid Park* est un film sorti en 2007 adapté d'un roman éponyme de Blake Nelson, « a young adult novel written for junior high school kids »⁵. Comme le roman exploite largement les émotions qui habitent le personnage principal – un adolescent qui a involontairement commis un homicide –, une narration en voix off aurait pu commenter son monde intérieur. Pourtant, cette narration doit venir des spectateurs, nous dit Van Sant (« a rumination over the incident and his life »). Les plans sont des témoins muets des mouvements du corps et de l'âme, et la photographie de Christopher Doyle, en particulier lors d'une séquence remarquée de douche après meurtre, leur octroie un caractère extatique, l'adolescent ayant l'air de s'abandonner à quelque volonté transcendante⁶.

Les soi-disant « libertés » prises à l'égard du roman de Blake sont dès lors données en vue d'une fidélité plus grande à la littérature. La plus visible de ces libertés concerne le montage des séquences narratives :

I told the story more out of order. In the original novel, it was very... hum... linear. And then... hum... I thought, out of order, probably it resembled more like a novel. The novel was able to do things that I couldn't do, as a filmmaker. So telling the story in less... with less an order was more novel-like idea, I think – and something the film could handle.

Je pense qu'on entend bien ici les principaux paramètres de la question qu'on a cherché à soulever : d'une part, les capacités médiatiques respectives du roman et du film, d'autre part, l'« idée » de littérature, déliée des médiums, et la recherche d'une manière de la manifester, indépendante elle aussi d'une imitation des techniques littéraires, telle la narration en voix off. Et s'il est besoin de préciser en quoi une narration non linéaire peut constituer un moyen de rendre le film plus littéraire, je dirais simplement qu'elle participe à la virtualisation de l'histoire et sollicite de ce fait les pouvoirs d'imagination des spectateurs.

D'un monde parfait à un monde imparfait

Il faut, pour finir, faire retour sur le cinéma. Nous avons montré jusqu'ici, à partir de trois cas remarquables, comment des films peuvent manifester une attirance pour la littérature et faire quelque chose de ce désir, d'une part en prêtant voix à la littérature, par une narration ou par l'image elle-même, d'autre part, en accueillant un fonctionnement qui tend à rendre la fiction plus virtuelle. Énonciation et virtualisation sont ainsi ce que les cinéastes que nous avons suivis recherchent dans la littérature. Ce ne sont là pour eux ni des moyens techniques ni des effets rhétoriques mais des enjeux propres au fonctionnement littéraire. Il reste que le cinéma connaît lui aussi un fonctionnement. Seule Marguerite Duras a pu envisager que ce fonctionnement soit, somme toute, celui de la littérature, que l'écriture remplisse les images de fiction exactement comme elle remplit les pages du livre. Mais, pour Truffaut et Van Sant, comme pour tous les cinéastes dont le désir n'est pas nécessairement tourné vers la littérature, il est vraisemblable qu'il en soit autrement. Comment rendre compte alors de ce que la littérature « fait » au cinéma, entendu que la transformation ne saurait résider directement dans des transpositions de moyens et d'effets, toutes repérables qu'elles soient ? Il me semble que le changement doit être conçu sur un plan ontologique, car c'est un peu de l'âme du cinéma que l'énonciation et la virtualisation transforment.

Dans *The World Viewed* qui a pour sous-titre « Reflections on the Ontology of Film », Stanley Cavell a énoncé une thèse remarquable. Le film étant projeté, ce que l'on voit est tout bonnement un *monde*, à la manière dont nous concevons celui dans lequel chacun de nous vit. Mais *voir* ce monde lui fait quelque chose : cela le rejette dans le passé. Pour Cavell, le monde vu par le moyen du cinéma ou, plus exactement, par le moyen de l'enregistrement photographique du film, est un monde passé. La littérature peut-elle modifier quelque chose au statut ontologique de ce monde ? Je pense que oui. Mais, pour le comprendre, il faut d'abord discuter la thèse de Cavell et lui apporter une précision. Cavell a prévenu, naturellement, l'objection que le monde montré au cinéma n'était pas nécessairement *situé* dans le passé, ni ne devait correspondre exactement à celui dont nous faisons l'expérience en dehors des salles obscures. Ce n'est pas selon ce caractère factuel et historique qu'il faut comprendre que le monde vu est un monde passé. « Passé » signifie que le spectateur n'y est pas présent, et même qu'il est absent à cette présence. « Passé » est donc synonyme de « révolu » : « The reality in a photograph is present to me while I am not present to it ; and a world I know, and see, but to which I am nevertheless not present (through no fault of my subjectivity), is a world past » (Cavell 23). Le monde vu est passé selon l'*aspect* du temps,

le lien aspectuel particulier établi entre le temps du monde vu et celui de la vision. Cet aspect est qualifié par les grammairiens de « perfectif » : lorsque telle phrase est prononcée, le procès qu'elle énonce est déjà arrivé à son terme. Les pouvoirs du fonctionnement littéraire, comme ceux de la peinture d'ailleurs, consistent au contraire à nous rendre présents au monde qui se prête à notre regard. L'énonciation et le virtualisation font partie de ces pouvoirs ; peut-être en sont-ils les principaux ou les plus forts. Aussi la littérature a-t-elle bien, me semble-t-il, cette capacité à transformer ontologiquement le monde que nous montre le cinéma : elle le rend moins parfait, ou plus imparfait car nous n'y sommes plus tout à fait absents lorsque c'est en nous et par nous, spectateurs ou narrateurs (lesquels sont une sorte de spectateurs délégués), que la fiction s'accomplit. On ne manquera pas de m'objecter, comme Cavell le fait à lui-même, que la modernité a été l'avènement généralisé de cette imperfection du cinéma. Je n'en disconviens pas. Je suppose qu'une rencontre entre deux formes d'expression artistique ne peut avoir véritablement lieu qu'à partir d'un certain niveau de conscience. Mais je n'irais pas jusqu'à dire qu'une expression cinématographique moderne n'est possible qu'à la condition de cette rencontre avec le dispositif littéraire (Ropars-Wuilleumier).

La modification qu'apporte la littérature au cinéma me paraît devoir se trouver ailleurs que dans l'exploration des pouvoirs de l'art cinématographique : il concerne le rapport entre la réalité et le rêve. Cavell suggère que le cinéma « provient de la magie, des régions souterraines du monde » (39). C'est en ce sens que le rêve du spectateur l'absente du monde projeté. La littérature ne réveille pas le rêveur, mais elle le fait apparaître dans ce monde projeté et lui donne tout de même ainsi une certaine présence, soit sous une forme énoncée (« débrayée », dans le jargon des sémioticiens), soit par la stimulation d'une pensée en acte (la « rumination » de Van Sant), de sorte qu'il se sache rêver. À propos de *Jules et Jim*, Truffaut disait ainsi qu'« il ne fallait pas trop que les gens y croient [mais qu'] il fallait le filmer exactement comme un album de souvenirs »⁷ – souvenirs auxquels le spectateur ne saurait prétendre mais qu'on lui laisse cependant avoir, imparfaitement, comme s'il rêvait la vie de quelqu'un d'autre.

Notes

1 Jean-Pierre Chartier, *François Truffaut ou l'esprit critique*, Ina, 1965.

2 « L'image d'un mort n'est donc pas une anomalie mais précisément le sens originel de ce qu'est en règle générale toute image. [...] Personne ne peut se ressembler, sinon en image ou en tant que cadavre. Ceux qui assistent en spectateurs vivants à cette expérience bouleversante y ont toujours réagi en pensant qu'en même temps que la vie, c'est aussi l'âme qui a quitté le corps. Mais un corps dont la vie s'est enfuie est-il encore

un corps ? Répondre oui équivaudrait à le réduire à une matière morte qui serait le contraire de la vie. Tout autant que le corps appartient à la vie, l'image qui le représente appartient à la mort, sans qu'il importe de savoir si l'image anticipe la mort comme destin ou si elle en pré suppose l'événement » (Belting 185–186).

- 3 Archives de l'IMEC, 2007.
- 4 « On a l'habitude d'employer les spectateurs à 20%. Et j'essaie de les employer à 80% d'eux-mêmes », déclare-t-elle à Henri Chapier dans un entretien réalisé à l'occasion de la présentation du *Camion* à Cannes et dont un extrait est repris dans le film documentaire d'Auvray, *Duras et le cinéma*. Duras développera cette idée dans « Les yeux verts », *Cahiers du Cinéma* n°312–313, juin 1980.
- 5 Cette citation comme les suivantes sont tirées d'un entretien avec Chris Craps inclus dans l'édition belge du DVD de *Paranoid Park* (Cinéart, 2008).
- 6 Les séquences de douche sont un *topos* du thriller. Gus Van Sant, qui a réalisé en 1998 un remake presque exact de *Psycho*, film d'Alfred Hitchcock où a été initiée cette figure de rédemption, substitue ici l'adolescent à la femme. Dans *Paranoid Park*, l'adolescent, cadré en gros plan de profil, prend la pose du Christ de la *Pietà avec trois anges* d'Antonello de Messine (c. 1475). Monté au ralenti, avec une bande-son peuplée de cris d'oiseaux, le plan montre l'eau s'écouler de ses mèches de cheveux en filets continus puis s'enfonce dans l'obscurité avant qu'un autre plan prenne la relève et vienne nimer la tête de l'adolescent d'une auréole de lumière. Cette description suffit à montrer combien le plan peut évoquer au spectateur « ruminant » des narrations canoniques.
- 7 Dans l'entretien réalisé par Jean-Pierre Chartier, *François Truffaut ou l'esprit critique*, Ina, 1965.

Références citées

- Barthes, Roland (2002). *Comment vivre ensemble*. Paris : IMEC/Éditions du Seuil.
- Belting, Hans (2004). *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard.
- Bourget, Jean-Loup et Nacache, Jacqueline (2012). *Cinématismes*. New York : Peter Lang.
- Cavell, Stanley (1971). *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. New York: Viking Press.
- Derrida, Jacques (1967). *La Voix et le phénomène*. Paris : Presses universitaires de France.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claude. « Pour un cinéma littéraire : Réflexions sur les possibilités actuelles de l'expression cinématographique » (1968). *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°20 (221–237).
- Truffaut, François (1954). « Une certaine tendance du cinéma français ». *Cahiers du cinéma* n°31.
- Vanoye, Francis (2011). *L'Adaptation littéraire au cinéma*. Paris : Armand Colin.