

La Représentation du cinéaste dans le récit littéraire

AVANT-PROPOS

L'histoire des déplacements du cinéma vers la littérature, de la naissance du septième art jusqu'à aujourd'hui, permet de souligner à la fois sa présence continue au sein des textes littéraires en même temps que la variété de ses manifestations. Si l'on prend en compte les citations et les références cinéphiliques, les reprises thématiques, le détournement et l'appropriation des techniques cinématographiques par l'écriture, ou encore, la pratique de la novellisation ou l'émergence de genres nouveaux comme le ciné-roman, – la liste n'est pas exhaustive – force est de constater que le cinéma n'a pas attendu d'être reconnu comme un art pleinement autonome et légitime pour marquer de son empreinte la littérature¹. Cette présence du cinéma au sein du texte littéraire peut être interprétée de manières très différentes selon les œuvres. On peut y voir d'un côté le refus d'un irrédentisme de l'écriture, qui renvoie aussi, si l'on s'en tient au roman, à la tendance du genre à l'absorption, thématique et formelle, d'autres modes d'expression artistique ; d'un autre côté, on y verra un désir de confrontation, dans le cadre plus vaste d'un conflit d'autorité entre les arts, dans lequel la littérature chercherait à réaffirmer sa spécificité et son autonomie – ce qui n'exclut pas bien sûr un geste de reconnaissance et d'hommage adressé au septième art, continent extraordinairement fertile pour l'imaginaire et l'expression littéraires.

Entre ces deux pôles – et toutes les déclinaisons intermédiaires –, il s'avère parfois délicat de trancher, notamment lorsque la présence du cinéma au sein du texte littéraire se passe de référence explicite qui viendrait accréditer l'existence et la volonté d'un dialogue avec le septième art. C'est majoritairement le cas dans la période moderniste, quand les nouvelles orientations esthétiques du récit semblent faire écho aux bouleversements d'ordre phénoménologique induits par le nouveau médium. Ces changements, sensibles même chez des auteurs hostiles à un art longtemps déconsidéré, apparaissent notamment par le biais d'agencements textuels évoquant les techniques cinématographiques ou semblant modéliser une forme de perception filmique. C'est ainsi que Claude-Edmonde Magny, dans l'une des premières études du genre (*L'Âge du roman américain*, 1948), pouvait postuler la dette du roman américain des années vingt et trente à l'égard du cinéma (chez Dos Passos, Faulkner ou Hemingway), mais aussi et plus étonnamment celle du roman français, à partir d'exemples tirés des œuvres de Proust et Gide. Si on analyse ce qui, dans les récits de cette période, était ressenti par les contemporains comme cinématographique, ce sont en fait quelques traits d'écriture qui apparaissent saillants, et qui sont liés aux nouvelles techniques de représentation de la vie intérieure, dont le *stream of consciousness* constitue la forme la plus novatrice. Dans « Modern Fiction », Virginia Woolf évoquait le roman moderne comme n'ayant d'autre objet qu'un esprit perpétuellement mobile, libre de toute contrainte : or c'est justement ce mouvement perpétuel qui a favorisé la comparaison avec le déroulement des images cinématographiques, et, plus précisément, avec l'impression de continuité créée par la discontinuité même, c'est-à-dire la succession des photogrammes. La composition du texte,

¹ Parmi les ouvrages récents concernant l'histoire de ces « trafics » et de ces rivalités, on pourra consulter notamment l'ouvrage de Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives. Échanges, conversions, hybridations*, Paris, Armand Colin, coll. « cinéma/arts visuels », 2012.

qui feint bien souvent de fonctionner sous le régime de l'association libre, tire ainsi le plus grand profit des procédés d'analogie et de juxtaposition entre les fragments. Autant de procédés qui semblent faire signe vers le fondu-enchaîné, le *cut* et la pratique de l'insert, et plus largement vers les techniques de raccord et de montage, même si ces rapprochements doivent être convoqués avec prudence. Car, si certains écrivains de cette période ont souligné ce qu'ils devaient au cinéma, l'idée d'une porosité de la littérature au cinéma qui expliquerait l'émergence de formes littéraires nouvelles demeure le plus souvent, quand il n'y a pas de référence explicite au septième art, une hypothèse parmi d'autres. Il convient alors de prendre aussi en compte le rôle joué par les autres arts dans l'émergence de ces nouvelles formes littéraires – ainsi Hermann Broch soulignait-il l'importance de la musique pour la composition de ses récits –, ainsi que l'influence des nouvelles conceptions du mouvement et du temps propres au siècle naissant. Leonid Heller proposait ainsi de faire une distinction entre le « cinématomorphisme », assez généralisé, de la littérature moderniste, qui ne serait pas lié exclusivement au cinéma, et le « cinématographisme » de la littérature contemporaine du cinéma qui « renvoie directement à celui-ci ou en transpose explicitement, en imite, les procédés²».

L'œuvre de Faulkner s'inscrirait par exemple plutôt dans la première catégorie ; celle de Dos Passos, qui invoquait Griffith et Eisenstein pour commenter la composition de *USA*, dans la seconde catégorie. C'est du « cinématographisme » que relèverait aussi la littérature expérimentale des années 1950-1970, deuxième grande période où se manifeste de manière frappante une forme d'aspectualité filmique dans le champ littéraire. La présence du septième art s'y enrichit considérablement, confirmant la place désormais essentielle du cinéma dans le dialogue entre les arts et dans un imaginaire collectif qu'il a contribué à reconfigurer. Les formes de l'écriture cinématographique marquent alors le pas en se renouvelant de manière radicale. Car le nouveau paradigme cinématographique ne se limite plus à des rapprochements possibles entre procédés littéraires et procédés filmiques, entre d'une part techniques du montage et du raccord au cinéma et, d'autre part, agencements du texte modélisant le flux des images mentales au sein de la conscience : l'écriture cherche désormais à modéliser la perception filmique en s'attachant à l'expérience phénoménologique du spectateur : effets de ralentissement ou d'accélération, limitation du champ de vision, synchronisation/désynchronisation des sons et des images etc. Si l'on songe, dans le domaine français, à des œuvres comme celles d'Alain Robbe-Grillet ou de Claude Simon – plus tard celles de Jean Echenoz ou Tanguy Viel –, il est manifeste que leur écriture témoigne d'une nouvelle forme de visualité, en s'approchant de ce mixage entre objectivité et subjectivité propre à l'image filmique – car, comme l'a rappelé Jeanne-Marie Clerc, la vision cinématographique n'est ni totalement objective ni totalement subjective, permettant au spectateur de vivre de l'intérieur ce qui, pourtant, peut lui devenir une pure extériorité³. Dans ces œuvres littéraires, la place essentielle dévolue à la description et le travail presque anamorphique de l'hypotypose permettent d'associer à l'impression d'acuité sensorielle celle d'une dépersonnalisation du regard, tout entier absorbé dans l'objet décrit. L'empreinte du cinéma contribue ainsi à fonder une visualité originale, radicalement différente de celle qui fondait l'esthétique du roman réaliste.

Le cinéma, qui apparaît de plus en plus dans les œuvres en tant que motif diégétique, avec l'apparition de termes appartenant explicitement à l'univers filmique (« pellicule », « bande son » etc.), manifeste en fait essentiellement sa présence en tant que modèle de perception –

² Leonid Heller, « Cinématismes et avant-gardes. Le cas russe », in Jacqueline Nacache et Jean-Loup Bourget (éd.), *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma*, Bern, Berlin, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 61-72, p. 62.

³ Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots, adaptations et cinéromans*, Paris, Klincksieck, 1985.

mais un modèle, il convient de le rappeler, qui dénature et met à distance la représentation et pose à nouveau frais la question d'une ontologie des images. Le cinéma est donc convoqué de manière contradictoire, l'écriture semblant refuser la dimension immersive des images en même temps qu'elle témoigne de leur pouvoir de fascination. Ces exemples invitent donc à interroger le statut du référent filmique au sein des œuvres de cette période : il manifeste sans doute que, dans nos perceptions toujours déjà culturalisées, le cinéma occupe désormais une place essentielle – place qui était avant plutôt dévolue à la peinture. Mais il sert en même temps à étayer la très forte spécularité de l'écriture et semble reconduire peut-être, pour cette raison, l'ancienne hiérarchie entre cinéma et littérature. Si le cinéma y apparaît comme un modèle pour l'écriture, c'est surtout dans le sens où il en permet la modélisation : il devient une métaphore du texte, de sa construction et de ses agencements. Cette hypothèse paraîtra peut-être contestable, et peut-être décevante, dans la mesure où elle remet en cause en même temps une certaine téléologie de la place du cinéma dans la littérature, et semble nous ramener à la lanterne magique de Proust où les jeux d'ombre et de lumière suscitaient le malaise du narrateur tandis que c'était bien le *nom* de Geneviève de Brabant qui évoquait poétiquement la couleur des lieux imaginaires. Elle vise surtout à interroger la manière dont nous pouvons ou ne pouvons pas évaluer la place (axiologique) qu'a pu accorder le texte littéraire au cinéma, perçu comme un réservoir de formes nouvelles et comme ferment de l'imaginaire, mais aussi jusqu'à la Nouvelle Vague comme un art placé sous la tutelle du texte littéraire, par le biais du scénario et de l'adaptation⁴, et dont l'émancipation devait affecter un peu plus le magistère de la littérature. Car le dialogue, si fructueux, de la littérature et du cinéma, s'inscrit aussi dans le mouvement plus vaste d'une crise de l'autorité en littérature qui prend naissance bien avant la naissance du cinéma⁵. Au XXe siècle, elle se décline sous plusieurs formes : crise du personnage, de la logique actancielle, du point de vue, de la téléologie du récit. Crise enfin de l'autorité de l'énonciation littéraire, qui réduit parfois l'autorité du texte à celle d'un enregistrement factuel, un montage documentaire qui n'est pas étranger là encore au paradigme cinématographique.

Dans ce contexte, la représentation du cinéaste au sein du récit littéraire témoigne de manière particulièrement sensible de l'ambivalence du rapport que l'auteur écrivain entretient avec le cinéaste, dont témoignent les multiples jeux de tensions et de projections qui s'instituent entre eux. Ce que la littérature interroge en premier lieu, en mettant en scène des personnages de cinéastes, qu'ils soient réels ou fictifs, c'est leur statut d'auteur. Ainsi se trouve réactivé le débat qui a traversé toute l'histoire du cinéma, sur la question d'une concurrence de l'auctorialité entre réalisateur, producteur, scénariste, monteur, etc. A la suite de François Truffaut, qui a le premier évoqué une « politique des auteurs » dans les *Cahiers du cinéma*, les réalisateurs et critiques de la Nouvelle Vague ont assimilé réalisateur et auteur, faisant ainsi du cinéaste l'auteur d'une œuvre à part entière. Il est d'autant plus intéressant de voir comment les écrivains se positionnent dans ce débat que la notion d'auctorialité est inséparable de la notion d'autorité, qui apparaît au cœur de la représentation du cinéaste dans la littérature. Qui dit auteur dit autorité, effectivité d'un pouvoir, comme l'indique déjà l'étymologie commune. Et c'est bien cette question de l'autorité que les articles ici présentés posent comme l'enjeu majeur de la convocation de la figure du cinéaste dans les récits littéraires, cette figure étant l'occasion pour l'écrivain, bien souvent, de modéliser sa propre autorité, mais aussi de mettre en question celle-ci, ou au contraire de la réaffirmer aux dépens des magiciens de l'illusion.

⁴ Voir notamment l'introduction à l'ouvrage collectif publié par Jean Cléder et Frank Wagner (éd.), *Le Cinéma de la littérature*, Paris, Cécile Defaut, 2017.

⁵ À ce sujet, voir Emmanuel Bouju (éd.) *L'Autorité en littérature*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.

La première section de notre recueil sera ainsi consacrée à une autorité perçue comme problématique par les écrivains, du fait de l'atomisation des compétences que suppose la création au cinéma. Audrey Vermetten montre notamment comment, dans le roman de l'entre-deux-guerres, le parallèle entre littérature et cinéma achoppe sur cette question de l'auteur, dont l'autorité est soumise, au cinéma, à la technique, à l'économie, et à un ensemble de contraintes auxquelles ne serait pas soumis l'écrivain. C'est également cette problématique de l'auteur qu'illustre remarquablement l'exemple du *Mépris* d'Alberto Moravia, que Marc Cerisuelo met en regard du métafilm de Jean-Luc Godard. Là où le film est l'occasion de célébrer un auteur – Fritz Lang – et l'ensemble de son œuvre, le roman empêcherait l'émergence d'une auctorialité, en plaçant entre le producteur Battista et le scénariste Molteni un metteur en scène « has been », dont la fonction se limiterait à celle de faire-valoir abstrait. Enfin, c'est encore à cette autorité problématique pensée par la littérature que s'intéresse Henri Garric : à travers deux romans contemporains, *La Dernière Danse de Charlot* de Fabio Stassi (2012) et *Le Garçon incassable* de Florence Seyvos (2013), il dresse un bilan de la question, en montrant que le romancier est pris entre deux postulations contradictoires, l'une consistant à projeter sur l'auctorialité filmique un paradigme littéraire, l'autre jouant de l'opposition entre écrivain et cinéaste pour faire apparaître la spécificité de ce dernier, dont l'autorité est fragile, multiforme, à construire et conquérir.

La deuxième section sera ensuite dédiée à une autorité du cinéaste cette fois consacrée par la littérature. Il ne s'agit pas seulement ici d'évoquer l'hommage rendu par des écrivains à certains cinéastes, mais plus généralement de prêter attention à la fascination exercée par des réalisateurs, non seulement sur le public, sur les acteurs, mais aussi sur les auteurs et les narrateurs. Fabien Gris montre ainsi comme Jean-Jacques Schuhl, dont l'écriture utilise par ailleurs bien souvent des procédés cinématographiques, convoque dans son œuvre de multiples figures – entre autres Rainer Werner Fassbinder, Jean Eustache, Werner Schroeter, Jean-Luc Godard, Philippe Garrel, Jim Jarmusch, Raoul Ruiz – toutes dotées d'un pouvoir décrit en termes presque magiques, ou fantomatiques : cette autorité tiendrait non seulement à l'effet métonymique dont est porteur le simple nom du cinéaste, faisant lever chez le lecteur et le narrateur tout un réseau d'images et de références cinéphiliques, mais aussi à un effet « métaleptique », certains cinéastes ayant le pouvoir de brouiller les seuils entre vie et fiction, réalité et image. Simon Bréan montre également, cette fois en analysant *Dreamerica*, un récit de science-fiction de Fabrice Colin (2002), comment celui-ci érige Stanley Kubrick en « muse uchronique », et comment cette fiction d'autorité, puisqu'il s'agit de prolonger dans l'imaginaire la vie de Kubrick, de consolider sa stature d'auteur, ouvre sur un questionnement sur les modalités de la création, en mettant ici en valeur l'extraordinaire fécondité du partage de l'autorité entre un cinéaste ressuscité dans la fiction et un narrateur qui retrouve son pouvoir de création. Enfin, c'est encore cette autorité magistrale qu'illustre le vaste corpus, français et américain, des romans de l'actrice analysés par Thibaut Casagrande, de *Play It as It Lays* (Joan Didion, 1970), à *Supplément à la vie de Barbara Loden* (Nathalie Léger, 2012), en passant par *Blonde* (Joyce Carol Oates, 2000) : ces récits dramatisent la dualité de l'autorité du cinéaste en montrant comment l'affirmation d'une auctorialité va de pair avec une exacerbation de la domination masculine.

Pour finir, une dernière section permettra de montrer comment la fiction peut contribuer aussi à modeler l'autorité du cinéaste, ou à la mettre à l'épreuve. L'*auctoritas*, dans bien des cas, n'est effectivement pas une donnée de départ, aussi problématique soit-elle, mais bien plutôt le fruit d'un processus narratif, la visée d'un récit, dont l'intention peut varier, allant du simple geste herméneutique à la rédemption pure et simple. Marie Martin montre ainsi comme Nathalie Léger, en autopsiant le seul film réalisé par Barbara Loden, la femme de l'imposant Elia Kazan, par un jeu de projections subtiles entre narratrice, personnages,

cinéaste, parvient à tisser, à partir d'une figure vacillante d'artiste autiste, une figure d'autorité, dans un récit très symboliquement intitulé *Supplément à la vie de Barbara Loden*. Dans le même ordre d'idées, Charline Pluvinet analyse la manière dont Paul Auster, à travers l'enquête menée par son narrateur David Zimmer dans *The Book of illusions* (2002), invente un véritable auteur de cinéma, Hector Mann, alors même que celui-ci est paradoxalement privé de quelque forme d'autorité que ce soit, du fait que ses films sont au mieux assez inaccessibles, au pire totalement invisibles. L'écriture vient alors rendre visible ce cinéma invisible et conférer l'autorité à ce qui n'en avait pas, loin d'Hollywood, rendant hommage à un artiste qui fait du cinéma comme on écrit un livre, seul. Enfin, dans cette réflexion sur l'autorité, le dernier exemple proposé par Nancy Murzilli permet de déplacer le point de vue, puisque dans le récit de François Emmanuel, *Cheyenn*, le narrateur n'est plus celui qui regarde le cinéaste, mais le cinéaste lui-même, réfléchissant sur son travail et sur l'éthique de la création. Vaste réflexion sur le pouvoir du cinéaste, qui non seulement essaye « d'imposer à autrui sa vision des choses » selon les mots de Truffaut, mais aussi de prendre pouvoir sur l'autre quand il le filme, ce récit permet de repenser la notion d'autorité en lien avec celle de responsabilité éthique et esthétique de l'auteur : la fiction met à l'épreuve l'autorité du cinéaste, en déplaçant les enjeux du côté de la responsabilité du créateur.

Dans ce parcours, c'est donc bien l'autorité du cinéaste qui se trouve au cœur des représentations, sa stature à la fois auctoriale et autoritaire, comme cela apparaît déjà dans le terme latin d'*auctoritas*. Cette autorité semble tour à tour problématique, fascinante, vacillante, permettant bien souvent aux auteurs-écrivains de penser leur propre autorité à travers le prisme du cinéma. Dans ce jeu des regards, l'autorité du cinéaste apparaît souvent d'une étonnante fécondité pour l'écrivain, de même que celui-ci peut apporter par son récit un *supplément* à la vie du cinéaste. Plus encore qu'à un conflit d'autorités, c'est à un partage de l'autorité qu'invite cette mise en récit du cinéaste, pour penser le pouvoir occulte de la création et l'éthique du créateur.

Judith SARFATI LANTER et Marthe SEGRESTIN

Université Paris-Sorbonne
CRLC (EA 4510), Labex OBVIL