

LES CINÉASTES FANTOMATIQUES DE JEAN-JACQUES SCHUHL

Jean-Jacques Schuhl est un écrivain rare et discret, auteur à ce jour de cinq livres seulement dont la parution s'est étalée sur plus de quarante années. Après deux textes, *Rose poussière*¹ et *Télex n° 1*², publiés dans les années 1970, qui se présentent sous la forme de collages convoquant tout à la fois le Surréalisme et le *cut-up*, il faut attendre l'extrême fin du XX^e siècle pour que l'auteur revienne sur les rayons des librairies avec *Ingrid Caven*³. Ce retour inespéré est un coup de maître, puisque le livre rencontre le succès et obtient le prix Goncourt 2000. Depuis, toujours aussi peu stakhanoviste, Schuhl a fait paraître un roman en 2010, *Entrée des fantômes*⁴, puis un recueil de nouvelles en 2014, *Obsessions*, qui reprend pour l'essentiel des textes écrits dans la décennie précédente pour divers journaux et revues comme *Libération*, *L'Infini* ou *Vanity Fair*⁵. Le choix d'évoquer Schuhl vient du fait que, en dépit d'une œuvre jusque-là brève, les personnages de réalisateurs y sont à tous égards importants, tant sur le plan narratif que réflexif, notamment dans les trois derniers titres en date (*Rose poussière* et *Télex n° 1* privilégiant plutôt, dans leurs assemblages et coutures textuels, les références plus évidentes aux acteurs et actrices). Il faut d'ores et déjà préciser que cette présence notable des cinéastes dans le personnel des récits tient d'abord à la cinéphilie propre de Schuhl, né en 1941 et pris dans l'effervescence cinéphilique des années 1950-1960⁶ ; mais elle est également nourrie par le petit univers sociologique dans lequel Schuhl évolue depuis le début des années 1970 : ami du producteur Jean-Pierre Rassam⁷, compagnon de l'actrice et chanteuse Ingrid Caven, l'auteur a fréquenté et fréquente les cercles de l'élite culturelle et artistique parisienne, ce qui lui a permis de connaître de l'intérieur ce « petit monde du cinéma », objet de tant de fantasmes pour le commun des mortels.

Au-delà de son travail intersémiotique avec les procédés du septième art (le montage, les références filmiques et génériques), c'est donc aussi depuis ce point de vue particulier que Schuhl aborde le cinéma. On relèvera ici les figures qui composent la galerie de cinéastes peinte par l'écrivain et l'on s'interrogera sur la cohérence et les éventuelles fonctions littéraires de ce panthéon personnel. De façon attendue, on verra que ces réalisateurs lui permettent de nourrir une réflexion métapoétique sur son propre travail : selon une logique d'affinités poétiques, l'artiste se réfléchit naturellement dans d'autres « artistes » – et cela même si Schuhl récuse franchement ce mot, en raison du statut et des connotations, trop prométhéennes et solennelles à son goût⁸, qui lui sont traditionnellement attachés. On verra surtout que les réalisateurs convoqués sont autant de passeurs qui, en eux-mêmes et par le biais de leurs films, ouvrent, au cœur du monde empiriquement vécu, une voie fantomatique chère à l'écrivain, par laquelle font retour les figures disparues. De ce point de vue, ils favorisent l'*entrée des fantômes* dans le quotidien, en accord avec le titre emblématique qui vaudrait pour l'œuvre entière, et selon une logique d'effets métaleptiques favorisés par le

¹ Jean-Jacques Schuhl, *Rose poussière*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1972 ; le livre est réédité en 2007 dans la même collection.

² Jean-Jacques Schuhl, *Télex n° 1*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1976 ; le livre est réédité dans la collection « L'Imaginaire » en 2013.

³ Jean-Jacques Schuhl, *Ingrid Caven*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [2000].

⁴ Jean-Jacques Schuhl, *Entrée des fantômes*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2010.

⁵ Jean-Jacques Schuhl, *Obsessions*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2014.

⁶ Sur ce point, voir Nicolas Azalbert « Ombres blanches. Entretien avec Jean-Jacques Schuhl », *L'Infini*, n° 123, été 2013, p. 40.

⁷ Rassam est nommé Mazar dans *Ingrid Caven*, mais il apparaît sous son vrai nom dans *Obsessions*.

⁸ Jean-Jacques Schuhl, « Absence », *Obsessions, op. cit.*, p. 131.

cinéma : ce dernier, marqué par la qualité objective et la nature indicielle de ses images, mais aussi par sa dimension spectrale et projective, s'impose comme l'art des apparitions et des disparitions ; il est ce qui permet le miroitement constant de la fiction et du réel à travers lequel Schuhl représente le monde.

Les figures de cinéastes dans l'œuvre de Schuhl

Les trois derniers livres de Jean-Jacques Schuhl relèvent globalement d'une forme hybride qui amalgame récit autobiographique et glissements fictionnels permanents, sous la poussée de l'onirisme et du fantastique. Or si certaines silhouettes croisées au fil des pages sont ainsi des (re)créations ou de pures évocations fantasmagoriques, il faut néanmoins préciser que les réalisateurs présents dans les récits ont existé ou existent bel et bien ; ils apparaissent sous leur identité véritable, renvoyant à la réalité extratextuelle et, en conséquence, aux repères culturels des lecteurs. Dans leur immense majorité, ils peuplent le versant autobiographique de l'œuvre ; en effet, qu'il s'agisse de Rainer Werner Fassbinder, Jean Eustache, Werner Schroeter, Jean-Luc Godard, Philippe Garrel, Jim Jarmusch, Raoul Ruiz⁹ ou Bertrand Bonello, ce sont toutes des personnalités que Schuhl a rencontrées ou croisées, qu'il a connues plus ou moins intimement¹⁰. Dans tous les cas, les personnages de cinéastes sont les sujets des réminiscences du narrateur. À ce titre, ils sont aussi, par métaphore comme par métonymie, des représentations obliques du temps. Telles des silhouettes arrachées au passé, ces cinéastes contribuent à ressusciter brièvement une époque et une atmosphère révolues. Même un cinéaste contemporain comme Jarmusch est significativement représenté comme « parl[ant] d'un New-York déjà ancien¹¹ ».

Leurs apparitions textuelles relèvent le plus souvent de la poétique du portrait et de l'anecdote, à la faveur des catégories génériques dans lesquelles s'inscrit Schuhl : que ce soit la forme autobiographique au sens large, quand il se souvient de Fassbinder (le premier mari d'Ingrid Caven) ou quand il narre une séance de photographies qu'il a faite avec Jim Jarmusch ; que ce soit le genre plus spécifique du tombeau quand il se remémore, à l'occasion d'un texte écrit à la mort de Werner Schroeter en 2010, sa première rencontre avec celui-ci à la Cinémathèque¹², ou quand il écrit sur Jean Eustache : ce dernier texte, dans sa version initiale¹³, s'intitulait « Jean Eustache aimait le rien », mais Schuhl le rebaptise significativement « Absence » dans *Obsessions*, laissant affleurer l'émotion personnelle, accentuant la dimension intimiste. De ce point de vue, les récits de Schuhl se rapprochent de ce genre prisé par la littérature contemporaine que sont les fictions biographiques, et

⁹ Nous adopterons la graphie française pour le prénom du cinéaste franco-chilien, bien que Schuhl fasse le choix de l'orthographe « Raul » dans *Entrée des fantômes*.

¹⁰ Marc Cerisuelo évoque une photographie réunissant Léaud, Wiazemsky, Eustache, Godard et Schuhl, au moment de la sortie de *Week-end* en 1968 (Article « Godard », Antoine de Baecque (dir.), *Le Dictionnaire Eustache*, Paris, Léo Scheer, 2011, p. 128). Néanmoins, Godard est le seul cinéaste qui n'est pas présenté comme ayant été personnellement « croisé » par Schuhl ou son narrateur-avatar. Le portrait qu'il lui consacre dans la nouvelle « Obsession » (*Obsessions*, op. cit., p. 113-124) se présente comme un texte de commande sans qu'apparaisse, étrangement, une justification autobiographique. Pour le cas de Bertrand Bonello, Schuhl confie avoir demandé à ce dernier de l'accompagner à la Cinémathèque pour voir *Les Mains d'Orlac* (Robert Wiene, 1924). Une telle demande révèle une proximité amicale, d'autant que le dialogue entre l'un et l'autre à l'issue de la projection serait bien, selon les dires de l'écrivain (« Ombres blanches », art. cit., p. 43), celui que l'on retrouve dans *Entrée des fantômes* (op. cit., p. 90-92). Ajoutons que Bonello a réalisé un film sur un concert d'Ingrid Caven, la compagne de Schuhl (*Ingrid Caven, musique et voix*, 2012).

¹¹ *Obsessions*, op. cit., p. 76.

¹² *Ibid.*, p. 141-147.

¹³ Cette version a été publiée dans le journal *Libération* daté du 13 décembre 2006.

notamment de celles qui prennent le cinéma pour objet, à cette différence que les figures représentées ne sont pas peintes à travers des enquêtes, des compilations scrupuleuses de témoignages et d'archives, mais selon la logique capricieuse du souvenir personnel. D'autre part, ces portraits ne se développent pas sur la longueur ; ils adoptent la modalité de l'éclat et de la bribe, à l'intérieur d'une galerie elle-même sinueuse et étoilée. Schuhl préfère la saynète, le détail saisi au vol – un signe physique, un geste, un tic. C'est sa façon d'affirmer sa méfiance face aux prétentions d'exhaustivité et de transparence de la biographie classique, d'avouer qu'un individu, fût-il un proche, conserve une part mystérieuse¹⁴.

La remarque est donc de l'ordre du truisme mais elle signe aussi, paradoxalement, l'originalité de Schuhl sur le sujet des représentations de cinéastes dans le récit littéraire : les réalisateurs convoqués se différencient des personnages romanesques créés de toutes pièces. Avant même de revêtir des fonctions métapoétiques ou narratives, ces évocations sont donc fondamentalement mémorielles et affectives, reposant sur des fréquentations suivies (Fassbinder, Schroeter) voire des amitiés fortes (Eustache, Jarmusch). Toutefois, bien que les portraits textuels soient d'abord fondés sur ces réalités autobiographiques, on ne peut pas ne pas chercher une cohérence réflexive dans la galerie de réalisateurs qui se dessine à travers les textes. L'activité herméneutique du lecteur, sur l'incitation de l'écrivain, construit un réseau entre l'imaginaire propre à ce dernier et ceux des cinéastes référencés.

Affinités et complicités poétiques

En effet, la présence de ces réalisateurs, par-delà l'aspect autobiographique, obéit de façon évidente à une logique profonde d'affinités. Le regroupement de cinéastes effectué au fil des textes forme une sorte de champ référentiel qui fonctionnerait sur le principe de l'isotopie : bien qu'il ne s'agisse pas de syntagmes verbaux mais de figures représentées, on perçoit un ensemble qui « renvoie par dénotation, connotation ou analogie à une certaine "totalité de signification"¹⁵ ». Les personnages de cinéastes portent à travers leur seul nom une mémoire culturelle, constituée par leurs filmographies respectives, que le lecteur idéalement perçoit. Si chaque cinéaste possède son univers propre, l'ensemble réuni par les textes fait peu à peu sens : Schuhl crée explicitement une sorte de constellation esthétique, au-delà de toute considération relative à l'histoire du cinéma. Cette étonnante congruence des imaginaires vient, en retour, nourrir celui de l'auteur ou, plutôt, lui donner, par personnages et œuvres interposés, des éclairages successifs.

Reste alors à préciser, à grands traits, l'orientation de ces imaginaires convergents. Ce qui frappe chez Schuhl est la singularité de son univers esthétique. L'écrivain, qui se peint comme une sorte d'aspirant dandy, affiche une prédilection pour un style qu'on caractériserait comme maniériste, décadent et fin-de-siècle, fasciné par le maladif et le vaporeux, l'ombré et le trouble, et qu'il qualifie lui-même de *todchic* (« morbide chic »). Sous les auspices de Baudelaire, il procède par fétichisation d'objets et de figures ; il trame des récits baroques où onirisme, fantastique, érotisme voire burlesque se mêlent ; il multiplie les personnages de femmes sculpturales et vénéneuses et d'hommes mélancoliques, que cette mélancolie s'exprime sous une forme languissante ou flamboyante. L'univers littéraire schuhlien est fragmenté, fait de passages, d'éclats, de moments qu'on ne saurait dire vécus ou rêvés, où règne une inquiétante étrangeté. Or ce tableau, brossé trop rapidement, voit sa cohérence

¹⁴ *Obsessions, op. cit.*, p. 81 et p. 130.

¹⁵ Michèle Aquien, article « Isotopie », *Lexique des termes littéraires*, Michel Jarrety (dir.), Paris, Livre de Poche, 2001, p. 234. L'expression « totalité de signification » est empruntée à la *Sémantique structurale* de Greimas.

renforcée entre autres à travers les cinéastes représentés. On peut penser à la dimension macabre et onirique du cinéma de Fassbinder, ainsi qu'aux obsessions fétichistes qu'il met en scène, notamment à travers ses personnages féminins. De même, les figures schuhliennes ont souvent le caractère potache et dandy des personnages d'Eustache, pratiquant le bavardage et l'acte gratuit, tel l'ami d'Alexandre dans *La Maman et la putain*, inspiré, selon ses propres dires, par Schuhl lui-même¹⁶. On pourrait citer l'atmosphère onirique et surréaliste des films de Raoul Ruiz¹⁷, rencontré par un providentiel *hasard* dans *Entrée des fantômes*, ou celle, nocturne et sauvage, entre « sublime » et « mauvais goût¹⁸ », des sorcelleries bricolées de Werner Schroeter dont Schuhl écrit que « ça a la fraîcheur des débuts du cinéma et une sorte de décadence perverse comme la fin de tout¹⁹. » Une place importante est aussi accordée à Jim Jarmusch. Du poète agonisant de *Dead Man* aux vampires d'*Only Lovers Left Alive*, en passant par le samouraï moderne de *Ghost Dog*, les personnages de Jarmusch traversent le monde dans les marges, presque en apesanteur, en équilibre précaire entre la vie et la mort :

[...] que les clandestins, les misfits, les gens de l'ombre, *Ghost Dog*, *Dead Man*, chien fantôme, mort-vivant, soient parfois plus près du ciel que ne l'est la terre, c'est ce que nous conte Jarmusch dans ses films, toujours en mineur, sans hausser le ton, avec ses lentilles, ses bobines et ses bouts de ficelle, un peu sorcier peut-être²⁰ ?

Enfin, du côté du cinéma français contemporain, on remarque – logiquement là encore, serait-on tenté de dire – la présence de Bertrand Bonello dans *Entrée des fantômes* : avec des films comme *Tiresia*, *L'Apollonide* ou le très huysmanien *Saint Laurent*, on connaît l'intérêt du cinéaste pour les univers à la fois érotiques et morbides, vénéux et vaporeux²¹, où les corps et leurs postures se cristallisent en des images fétiches. La représentation littéraire des cinéastes se joue donc aussi, et paradoxalement, dans un hors texte, à savoir la mémoire culturelle des lecteurs, puisqu'elle renvoie à leurs films, référencés ou alludés, reflets thématiques et esthétiques des textes schuhliens eux-mêmes.

Un élément semble particulièrement illustrer cette conjonction de goûts, d'imaginaires et de postures entre l'écrivain et la plupart des cinéastes portraiturés. Il s'agit de la fascination de Schuhl pour le vide, le neutre et l'impersonnalité, souvent réaffirmée en entretiens²² et emblématisée par la récurrence des figures de mannequins et d'automates dans l'œuvre. Or cette fascination trouve un puissant écho dans l'univers des réalisateurs cités. Les personnages de Jarmusch semblent particulièrement illustrer cet idéal, notamment par leur caractère oriental, tendu vers une sorte de réduction de la subjectivité. En rappelant son surnom donné par ses amis Cherokees, « Silent Snow Wolf²³ », Schuhl fait de Jarmusch lui-même, avec sa chevelure « de neige », une figure absente, mystérieuse, presque une surimpression qui aime

¹⁶ Voir *Entrée des fantômes*, op. cit., p. 137 ; *Obsessions*, op. cit., p. 130.

¹⁷ « Il réalisait ces films fauchés bout d'ficelle marqués par l'influence de magiciens montreurs d'ombres, Georges Méliès, Von Sternberg, illusionnisme à la Robert-Houdin, reconstitutions artificielles, trucages et fantaisies aux dehors réalistes... *L'Île au trésor*... *Les Trois couronnes du matelot*... Un amateur de mondes secrets à triples fonds, de jeux de miroirs, trompe-l'œil et illusions d'optique. » (*Entrée des fantômes*, op. cit., p. 78).

¹⁸ *Ingrid Caven*, op. cit., p. 64.

¹⁹ « Ombres blanches », art. cit., p. 40. Voir, sur l'esthétique de Schroeter, « Du fard ? Du sang ? » (*Obsessions*, op. cit., p. 141-147).

²⁰ *Obsessions*, op. cit., p. 82-83.

²¹ Bonello dit lui-même de *L'Apollonide* et de *Saint Laurent* qu'ils « fonctionnent tous deux comme des opiacés » (*Les Inrockuptibles*, 2 janvier 2015, URL : <http://www.lesinrocks.com/2015/01/02/cinema/2014-vue-par-bertrand-bonello-mon-prochain-film-suivra-des-jeunes-qui-posent-des-bombes-paris-11543506/>).

²² Voir par exemple Nelly Kapriélian, « Les fantômes de Jean-Jacques Schuhl », *Les Inrockuptibles*, 5 janvier 2010, URL : <http://www.lesinrocks.com/2010/01/05/actualite/les-fantomes-de-jean-jacques-schuhl-1134868/>.

²³ *Obsessions*, op. cit., p. 81.

à se fondre dans la nuit. Mais c'est Jean Eustache, tel qu'il est représenté dans les récits, qui se rapproche le plus de cette problématique. Dans la nouvelle intitulée « Absence » et les quelques pages d'*Entrée des fantômes* qu'il lui consacre, l'écrivain insiste sur un aspect de son ami cinéaste : sa volonté de détachement, dans sa vie comme dans ses films²⁴. Il y a chez Eustache une forme de déprise voire de désir de neutralité face au poids et à l'angoisse du réel, qui se traduira tragiquement par la dépression et le suicide – ce geste est d'ailleurs évoqué dans les deux textes comme un moment signifiant et révélateur. Ce qui est remarquable est la façon dont les souvenirs narrés jouent autant sur le plan intime et émotionnel que sur un plan poétique :

Il aimait le rien, le nul, le beaucoup de bruit et puis rien, les foirades, quoi ! Ça devait bien finir comme ça : une annulation. À force de vouloir faire des films neutres, impersonnels, de s'effacer, il a disparu pour de bon un beau matin clac²⁵ !

Paroles, comportement et esthétique se confondent, indissolublement, selon le principe schuhlien de l'indécision entre vie et cinéma, réel et image. Le suicide est mis sur le même plan que les films, le geste existentiel prolongeant le geste esthétique – ce que le choix d'Eustache d'enregistrer sur un magnétophone le moment de sa mort vient confirmer aux yeux de l'écrivain. Les réflexions esthétiques trouvent leurs fondements dans la réminiscence personnelle et mélancolique :

Ses figures de garçons, de jeunes hommes enfantins sans aucune importance sociale, à peine des individus, totalement dépourvus de valeurs, esthétiques ou morales, sans goûts, sans adhésions, juste là, même pas sociaux, même pas nihilistes, encore moins révoltés, sans étiquettes, sans qualités. Rien. « Comme le bouchon de liège au fil de l'eau », une métaphore qu'Eustache avait un jour employée pour m'expliquer son affinité avec Jean Renoir. Et lui c'était pareil que ses personnages, il a toujours filmé selon [...]²⁶.

Le caractère flottant qui définit le personnage d'Eustache est illustré autant par ses actions et son comportement, tels que relatés par Schuhl, que par ses réflexions et références poétiques : ici Jean Renoir, ailleurs les frères Lumière²⁷, soit l'idéal d'un cinéma comme enregistré en lien avec l'ontologie de l'image photographique décrite par André Bazin²⁸, fuyant la virtuosité démonstrative.

En lien avec cet exemple, on sait que, désirant fuir toute posture d'originalité créatrice, Schuhl, en tant qu'écrivain, aimerait idéalement disparaître derrière les emprunts à autrui, les mots et les images des autres. Depuis l'avant-propos de *Rose poussière*, l'auteur rêve son œuvre comme une mosaïque de pièces rapportées dont aucune ne soit de sa main propre²⁹. Les textes et leur auteur devraient ressembler à la créature de Frankenstein citée dès le

²⁴ « Les bavardages infinis alternaient avec des moments de torpeur. Les bars, les filles, le goût de la bêtise : tout ce qu'on retrouve dans ses films. » (« Ombres blanches », art. cit., p. 49). Nous renvoyons aussi aux textes critiques sur le cinéaste, qui vont dans cette direction (notamment Alain Philippon, *Jean Eustache*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 2005 [1986]).

²⁵ « Absence », *Obsessions*, op. cit., p. 130.

²⁶ *Ibid.*, p. 134.

²⁷ *Entrée des fantômes*, op. cit., p. 138.

²⁸ Voir André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, coll. « 7^e Art », 1985 [1958], p. 9-17.

²⁹ « J'aimerais un jour parvenir à la morne platitude distante des catalogues de la Manufacture française d'armes et de cycles de Saint-Étienne, du Comptoir commercial d'outillage [...]. En attendant, loin du compte, j'ai recopié des rouleaux de télex hippiques, *France-Soir* (avec toutes ses éditions), des paroles de chansons anglaises connues, des dialogues d'anciens films célèbres [...]. Le reste, hélas, est de moi ; probablement. » (*Rose Poussière*, op. cit., p. 7).

premier livre³⁰, ou bien encore au personnage du comte d'Orlac, qui est au cœur d'*Entrée des fantômes* – Raoul Ruiz proposant significativement à Schuhl de jouer le chirurgien dans un remake du film de Karl Freund avec Peter Lorre³¹. La figure du chirurgien, qui assemble et coud les morceaux de chairs, renvoie explicitement au cinéaste et à l'écrivain à travers l'opération du montage. On saisit alors un des fondements de la sinieuse cohérence des références schuhliennes : derrière Fassbinder et son goût pour le robot, l'automate, derrière les personnages en déprise de Jarmusch, derrière Eustache et son désir de captation impersonnelle des choses, il y a l'écrivain qui souhaiterait atteindre une forme de dépersonnalisation et n'être plus qu'un « ajusteur » ou un « monteur³² ».

Par des rapprochements de leur poétique respective, les personnages de cinéastes contribuent donc à dessiner obliquement celle de l'écrivain, en lui offrant des reflets diffractés de ses propres recherches et goûts. À travers cette congruence de différents univers diégétiques filmiques et de son propre univers littéraire, il y a là la reconnaissance, de la part de Schuhl, d'un fonds commun de motifs et, pour tout dire, d'« obsessions », qui tracent l'idéal d'une communauté affective comme esthétique, dans laquelle les singularités artistiques représentées convergent vers des directions semblables. Mais il n'y a pas seulement affinités poétiques : les personnages de cinéastes sont aussi souvent mis en scène, sur les plans narratif et métanarratif, comme incitant l'écrivain dilettante et peu inspiré à (re)prendre la plume.

Les cinéastes comme déclencheurs de l'écriture

Si Schuhl aime à citer Baudelaire ou Kafka, c'est sans doute vers les cinéastes qu'il se tourne majoritairement pour penser ou relancer son écriture. La récurrence des reflets et des mouvements de projections observable dans les récits et la narration (Schuhl et Fassbinder dans *Ingrid Caven*, Schuhl et Eustache, Schuhl et Jarmusch dans *Obsessions*) guide naturellement notre attention vers une porosité entre la figure du réalisateur et celle de l'écrivain, toujours mise en scène elle aussi. C'est pourquoi le cinéaste est significativement représenté comme celui qui suscite l'écriture chez l'auteur fréquemment improductif. Quatre exemples remarquables à cet égard sont à relever ; ils prennent tous place dans des moments d'impuissance créatrice vécus par le romancier.

Le premier exemple est Jean-Luc Godard. Dans la nouvelle « Obsession », Schuhl raconte qu'il est chargé d'en faire le portrait pour *Libération*, alors qu'il tente vainement d'écrire *Entrée des fantômes* ; Godard est donc davantage un sujet qu'un personnage en tant que tel. Mais cette « irruption » du cinéaste suisse pendant l'écriture du roman se révèle bénéfique : Godard suscite l'intérêt de Schuhl pour la question du montage, dont on sait à quel point elle est le « beau souci³³ » du cinéaste. Or Schuhl, depuis *Rose poussière*, manifeste le désir de monter ses livres plus que de les écrire : monter des phrases, des notations d'instant, des bouts d'images ou de rêves, afin de créer des récits-patchworks proches du *cut up* ou du

³⁰ Il s'agit plus exactement d'une variation autour de Frankenstein baptisée « Frankenstein-le-Dandy » (*Ibid.*, p. 77 ; *Entrée des fantômes*, op. cit., p. 85).

³¹ Karl Freund, *Les Mains d'Orlac* (*Mad Love*, 1935).

³² Nathalie Crom, « Jean-Jacques Schuhl : "Je me revendique ajusteur, monteur, plutôt qu'auteur" », *Télérama*, 11 janvier 2010, URL : http://www.telerama.fr/livre/jean-jacques-schuhl-je-me-revendique-ajuteur-monteur-plutot-qu-auteur_51243.php. Précisons toutefois que l'œuvre maintient sur ce point une forme de paradoxe, si ce n'est de contradiction : l'affirmation réitérée d'un désir d'impersonnalité se formule à travers une surreprésentation du narrateur et de l'expression à la première personne.

³³ Jean-Luc Godard, « Montage mon beau souci », *Cahiers du cinéma*, n° 65, décembre 1956, p. 30-31.

sampling. Dans la nouvelle, Schuhl rappelle le choc d'À *bout de souffle*, notamment dans son aisance à amalgamer les références à la culture populaire³⁴. Puis il évoque l'image de Godard dans *King Lear*, mi-comique mi-sérieuse : « [...] Jean-Luc Godard coiffé d'un bonnet de joker ou de bouffon, coud ensemble deux bouts de pellicule, comme moi j'essaie avec mes deux phrases de mon espèce de rom..., de machin là sur mon bureau [...] »³⁵. Or c'est justement par l'entremise de la figure godardienne que Schuhl va parvenir, enfin, à coudre les phrases de son roman sur lesquelles il était bloqué. Convoquer Godard et les souvenirs cinématographiques liés à celui-ci, a permis significativement cette avancée : le montage godardien s'est répercuté sur le texte schuhlien, selon une étonnante logique performative. Dans la dernière phrase de la nouvelle, l'écrivain dit à Antoine de Baecque, commanditaire de l'article, qui l'interroge sur son roman en cours : « [...] Justement, là, depuis votre coup de téléphone, j'ai un peu avancé : j'ai raccordé deux phrases³⁶. » Sur les questions d'enchaînements narratifs et de montage textuel, Bertrand Bonello, dans *Entrée des fantômes*, exerce une même influence positive sur l'écrivain. Alors que le narrateur se trouve incapable de construire une intrigue et de lier les actions, Bonello lui donne un étrange jeu de cartes inventé par Brian Eno, nommé *Oblique Strategies*. Ce sont des cartes que l'on tire au hasard et sur lesquelles sont notées des injonctions censées guider la création (« USE FILTERS, DON'T BE AFRAID OF CLICHES et DO SOMETHING BORING³⁷ »). Le cinéaste, qui dit l'utiliser pour ses scénarios et son montage³⁸, est ici l'antithèse de l'artiste démiurge, prévoyant et contrôlant tout ; il accepte le hasard et se montre ouvert aux possibles narratifs. Il incite indirectement le narrateur à en faire autant, à s'en remettre au sort. C'est une nouvelle façon de s'effacer en tant qu'auteur et de renouer avec l'esthétique surréaliste du hasard, de relancer l'écriture en la désacralisant. Le cinéaste libère l'écrivain, lui ôte ses complexes.

Le troisième exemple, toujours dans *Entrée des fantômes*, est l'intervention inopinée de Raoul Ruiz. Dans un restaurant, le cinéaste franco-chilien s'avance vers Schuhl et lui propose soudainement de jouer le rôle du chirurgien dans un remake des *Mains d'Orlac*³⁹. Bien qu'elle semble être *a priori* une boutade saugrenue lancée par un cinéaste un peu ivre, cette proposition va pourtant jouer un rôle décisif de déclencheur identitaire et artistique. Elle incite le narrateur à s'interroger sur l'image qu'il renvoie et ce qui le constitue. Alors que le livre débutait comme un roman fantastique à la troisième personne, l'intervention de Ruiz le fait bifurquer vers une étrange tentative d'autoportrait⁴⁰. Le cinéaste est alors désigné comme un voyant, doté d'un « œil sorcier de cinéaste⁴¹ » : Ruiz a la capacité de voir ce que les autres ne voient pas ou, du moins, de mettre au jour l'une des facettes enfouies d'un individu, son altérité, sa dualité :

La phrase de Ruiz ressemblait à une plaisanterie, mais justement parce que ces mots sans importance et lâchés tout à trac me paraissaient absurdes, comme adressés à un autre, et

³⁴ « Belmondo quai de Rive-Neuve, le Vieux-Port c'était le romanesque, l'aventure ; le chapeau feutre, les lunettes fumées, la cigarette, le pouce le long de la lèvre, séries B made in USA : la citation ; et puis, furtif pop collage, la dernière page de *France-Soir* masquant le visage, la pin-up encadrée par les bandes dessinées [...] » (« Obsession », *Obsessions, op. cit.*, p. 116).

³⁵ *Ibid.*, p. 121.

³⁶ *Ibid.*, p. 124.

³⁷ *Entrée des fantômes, op. cit.*, p. 73.

³⁸ *Ibid.*, p. 72.

³⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁰ La première partie, intitulée « Le mannequin », s'interrompt d'ailleurs brutalement, au beau milieu d'une phrase (« Pendant ce temps Vaughan dans la chambre 1050... » (*ibid.*, p. 35)) et laisse place à la seconde partie du texte, « La nuit des fantômes », qui débute significativement sur la marque de la première personne, absente jusque-là : « Je dinais seul un soir d'hiver pluvieux [...] » (*Ibid.*, p. 37).

⁴¹ *Ibid.*, p. 85.

pourtant faisaient résonner en moi quelque chose de lointain et intrigant, je voulais savoir et les approfondir⁴².

Le cinéaste est à l'origine d'un second livre dans le livre, étrange quête identitaire sous les auspices du fantastique noir.

Enfin, il y a le livre *Ingrid Caven* lui-même, dont on découvre que l'une des sources serait un projet de film de Fassbinder, sous la forme de quelques notes griffonnées dans l'urgence juste avant qu'il ne succombe à une overdose. Le narrateur décrit ainsi ces notes :

Numérotés de 1 à 18, c'étaient les étapes, chapitres, tableaux, scènes, synopsis, qui sait – c'était sans titre –, de la vie d'Ingrid Caven. [...] Rainer a écrit ses derniers mots : la vie de sa femme, réelle, imaginée⁴³.

Certes le narrateur note que ce projet ne correspondait pas totalement à la réalité : mu par l'amertume, la vengeance sentimentale et la tristesse, Fassbinder y prédisait une fin tragique à son ex-épouse (échecs artistiques, rupture amoureuse, maladie et mort). Néanmoins, ces mots sonnent comme une injonction pour le narrateur Charles, double autofictionnel de Schuhl⁴⁴ : cette « vie » d'Ingrid Caven, rêvée comme un film possible par le cinéaste, doit être continuée :

[...] cet abrégé d'une vie, ce vague plan trouvé par terre appelait une suite, demandait à être relayé par quelqu'un d'autre tout comme, dans la vie de cette femme, Charles avait en quelque sorte relayé Rainer, [...] tout ce qui s'écrit n'est qu'un seul grand livre dont chacun écrit un chapitre [...]⁴⁵.

On retrouve ici, exacerbée, l'expression du reflet ou de la projection entre les deux personnages – cinéaste et romancier. Bien que le narrateur juge la tâche trop grande pour lui, le lecteur tient entre ses mains la preuve tangible de son accomplissement. Si Schuhl, on y reviendra, représente peu les cinéastes en action sur des tournages, ces derniers continuent donc de *mettre en scène* en dehors des plateaux : ils dirigent le narrateur et la scène de l'écriture, investissent en pseudo-démiurges cette vacance qu'est l'écrivain dilettante et hésitant.

Métalepse du cinéaste

On a vu, jusqu'à présent, que le personnage du cinéaste chez Schuhl se situe en équilibre entre la personne (l'ami, la connaissance autobiographique), la personnalité (l'artiste reconnaissable et reconnu, partie intégrante de la culture des lecteurs, défini par une œuvre publique) et le personnage – par son intégration dans les récits et par sa nature ambiguë, proche du sorcier, entre rêve, fiction et réalité. On remarque donc que, dans presque tous les cas, le cinéaste est représenté dans un déploiement des niveaux de réalité. Il véhicule ainsi un effet qu'on qualifierait de métaleptique, à savoir une « déstabilisation du fonctionnement représentationnel comme tel⁴⁶ ». Cet effet se lit notamment à travers l'association récurrente des cinéastes à un régime fantomatique. Ce paradigme vient tout d'abord du fait que plusieurs cinéastes importants dans l'œuvre ont disparu et que leur statut de personnages se définit sous

⁴² *Ibid.*, p. 83.

⁴³ *Ingrid Caven, op. cit.*, p. 308-310.

⁴⁴ Le dédoublement, dans ce passage, est particulièrement retors, dans la mesure où le projet de Fassbinder, dont le texte est reproduit dans le livre, évoque nommément « Jean-Jaque Schul [sic] » (*Ibid.*, p. 309).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 317-318.

⁴⁶ John Pier et Jean-Marie Schaeffer, « La métalepse aujourd'hui », *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 12.

les modalités de la hantise et de la mélancolie, par le biais d'un narrateur qui, s'il se décrit comme « *ghost writer*⁴⁷ », est aussi *ghosts' writer* – écrivains des fantômes :

Ça a été Jean le premier. Après tout de suite il y a eu Fassbinder et puis très vite Rassam le producteur, que j'ai nommé Mazar dans un roman, je dis ces trois-là parce qu'il se trouve qu'ils étaient proches de moi et que pour eux la vie et le cinéma ne faisaient qu'un, autant dire le réel et le rêve... [...] et moi j'ai gardé, persistante, l'image, comme celle, décomposée, de l'Homme qui court d'Étienne Jules Marey [*sic*], de ces trois-là, à peu de distance, comme le même trois fois, mais ils ne courent plus [...]⁴⁸.

Significativement l'évocation des trois hommes de cinéma s'opère sous le schème du mouvement cinématographique et la métaphore de la persistance rétinienne. Les réalisateurs disparus interviennent sous la forme de revenants, comme s'ils devenaient eux-mêmes images projetées en surimpression du réel, épiphanies en transparence :

[...] je voyais maintenant apparaître une démarche chaloupée, mains dans les poches d'un vieux Burberry un peu trop grand, yeux [*sic*] plissés, gauloise bleue au coin des lèvres [...]... Son apparition n'était pas tout à fait une surprise : depuis le coup de revolver dans le cœur, ça faisait maintenant près d'un quart de siècle, il avait toujours été un peu présent. C'était Jean [...]⁴⁹.

Mais, ce que nous montre cette citation, c'est que, plus que le reste des personnages, les cinéastes sont aussi, par excellence, ceux qui frayent avec les fantômes, par leur art même. En effet, comme d'autres auteurs contemporains⁵⁰, Schuhl semble considérer le cinéma comme un art essentiellement spectralisant, fantastique dans son principe même⁵¹, associant l'obscurité et la projection lumineuse, fondé sur le caractère indiciel de l'image mécanique. Le film, par sa nature paradoxale, présente le passé, spectralise les corps incarnés. Par leur pratique, par leur personnalité, les cinéastes évoqués favorisent les hantises. Ils deviennent ainsi les artisans, volontaires ou non, de glissements permanents entre présent et passé, apparition et disparition, et surtout réalité et image. En cela, ils affichent une filiation avec certains traits de la figure de l'artiste fantastique dans la littérature du XIX^e siècle, telle que décrite par Max Milner⁵² – l'*hubris* satanique en moins.

Dans l'œuvre parcimonieuse de Schuhl, le réel et la fiction cinématographique se superposent, se confondent ; les œuvres et les hommes peinent à être dissociés. Les réalisateurs incarnent cette perméabilité du monde et de l'image écranique. Un fait à la fois singulier et révélateur est que les réalisateurs référencés sont rarement montrés « en actes ». Si leurs films et leur poétique sont bien sûr évoqués, les moments mêmes de la création

⁴⁷ *Ingrid Caven, op. cit.*, p. 320.

⁴⁸ « Absence », *op. cit.*, p. 138.

⁴⁹ *Entrée des fantômes, op. cit.*, p. 136. Il y a une nouvelle apparition de Jean Eustache dans la scène finale du casino (*ibid.*, p. 141).

⁵⁰ On pense à des auteurs comme Didier Blonde ou Patrick Modiano.

⁵¹ Voir notamment les analyses de Jean-Louis Leutrat dans *L'Autre Visible* (Paris, Klincksieck, 1998).

⁵² « Dans la mesure où il ne s'agit plus de reproduire le réel, ou le modèle idéal dont le réel ne donne qu'une image appauvrie, mais de participer, par l'imagination, aux forces créatrices qui donnent forme au monde, l'artiste marche, en effet, "sur un fil étroit", à la limite de ces deux mondes, réel et surnaturel, que le fantastique s'efforce de faire communiquer [...]. Dans cette mesure, la représentation que donne la littérature fantastique [de l'artiste] interroge et inquiète, bien au-delà du romantisme, tous ceux pour qui l'image est autre chose qu'une plate copie de la réalité. » (Max Milner, « L'artiste comme personnage fantastique », *L'Artiste en représentation*, René Démoris (dir), Paris, Desjonquères, 1993, p. 105).

retiennent fort peu l'écrivain⁵³ : Schuhl s'intéresse davantage à ce qui est *a priori* en marge du processus artistique en tant que tel, ce qui pourrait de prime abord paraître décevant ou insignifiant aux lecteurs cinéphiles. C'est qu'il y a chez Schuhl, me semble-t-il, l'idée que l'œuvre déborde sur son créateur, qu'un rapport personnel au monde et une manière de se comporter se retrouvent dans les créations – et inversement. Il s'agit moins d'un réflexe à la Sainte-Beuve que d'une croyance en une porosité voire une continuité entre l'art et la vie : la vie entre dans la fiction, la fiction entre dans la vie. Les réalisateurs sont des opérateurs d'indiscernabilité. Il n'y a rien d'une esthétique postmoderne ici, dans laquelle tout ne serait plus qu'illusions dérisoires. La manière dont Schuhl représente les cinéastes tient davantage à la croyance en un dialogue direct entre le cinéma et la vie, croyance qui s'est quasiment éteinte selon lui à la fin des années 1970 :

Ce qui a caractérisé le cinéma à un moment donné, et ces trois-là [Eustache, Fassbinder, Rassam] en particulier, c'était qu'il y avait une osmose entre le cinéma et la vie. Eustache et Fassbinder ont fait leur formation et leur éducation au cinéma. Ils y ont appris comment se comporter, comment embrasser une fille. [...] Ils étaient en quelque sorte transis et saisis par le cinéma. Ce n'est pas simplement qu'ils en parlaient, ils vivaient le cinéma, ils vivaient comme au cinéma⁵⁴.

Et c'est vrai, c'est de ce moment-là [la mort de Fassbinder, Rassam et Eustache], j'ai songé, que le cinéma, ça n'a plus été pareil, de l'Art, des fois, sans doute, mais plus un art de vivre, un style de vie⁵⁵.

Les cinéastes sont ainsi représentés comme des personnages voire comme leurs propres personnages, sortis de leurs propres films. L'angoisse fiévreuse de Fassbinder, le détachement d'Eustache ou le calme souverain de Jarmusch rejaillissent dans leurs films – à moins que ne soit à l'œuvre le mouvement contraire. Les livres rejouent ce dialogue incessant entre le cinéma et la vie à travers les représentations des cinéastes. Ces derniers font *du* cinéma mais font aussi *comme au* cinéma⁵⁶. L'univers schuhlien est pris dans ce mouvement projectionnel⁵⁷ permanent et réversible, volontiers baroque. À ce titre, et pour reprendre un terme cher à l'écrivain, les réalisateurs sont représentés en passeurs ou en « médiums⁵⁸ ». Figures de l'entre-deux, ils montrent au narrateur et aux lecteurs que la vie *est* en permanence métaleptique, que fiction et réel ne sont pas des « univers rigoureusement forclos, mais qu'ils se trouvent engagés dans un procès d'échanges réciproques⁵⁹ ». En cela, ils sont bien, à

⁵³ Une des rares exceptions est le bref récit du tournage d'une scène d'un film prétendument intitulé *Johanna auf dem Eis* de Werner Schroeter – qui doit être, en réalité, *Johannas Traum* (1975) (*Ingrid Caven, op. cit.*, p. 63-65).

⁵⁴ « Ombres blanches », art. cit., p. 43. C'est l'hypothèse récurrente des commentaires critiques sur Eustache ; Barthélémy Amengual parle d'une « vie recluse en cinéma » (*Jean Eustache. Études cinématographiques*, n° 153-155, Paris, Lettres Modernes Minard, 1986, p. 121), quand Alain Philippon évoque « un lien totalement existentiel avec le cinéma » (*Jean Eustache, op. cit.*, p. 81).

⁵⁵ « Absence », *Obsessions, op. cit.*, p. 138.

⁵⁶ C'est avec Fassbinder que Schuhl insiste le plus sur ce point (*Ingrid Caven, op. cit.*, p. 296-301).

⁵⁷ Le terme de « projection » est employé par le narrateur dans *Entrée des fantômes*, pour expliquer combien la confusion récurrente entre le Docteur Frankenstein et sa créature porte une part de vérité (*op. cit.*, p. 85).

⁵⁸ « [...] celui que je souhaite être : [...] [t]out sauf un auteur avec un A majuscule, mais plutôt une sorte de médium, qui capte et recueille des choses qui l'entourent et sont extérieures à lui. » (« Jean-Jacques Schuhl : "Je me revendique ajusteur, monteur, plutôt qu'auteur" », art. cit.).

⁵⁹ Frank Wagner, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, n° 130, avril 2002, p. 251.

l'image du plus célèbre carton du cinéma muet évoqué par Schuhl⁶⁰, ceux qui nous font passer de l'autre côté des ponts.

Fabien GRIS
Université Paris-Sorbonne. CELLF, UMR 8599

⁶⁰ On pense au fameux carton de la version française de *Nosferatu* de Murnau (1921) : « Quand il eut passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre », évoqué au moins deux fois dans l'œuvre : « Ne les attires-tu pas ces fantômes, ces doubles qui viennent à ta rencontre ? » (*Ingrid Caven, op. cit.*, p. 241) ; « Passé ce charmant fantôme nous allâmes de l'autre côté du pont... » (« Silver Phantom », *Obsessions, op. cit.*, p. 82).