



HAL
open science

Lire avec le cinéma

Marie Kondrat

► **To cite this version:**

| Marie Kondrat. Lire avec le cinéma. Nouvelles francographies, 2019. hal-03483229

HAL Id: hal-03483229

<https://hal.science/hal-03483229>

Submitted on 16 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marie Kondrat

« Lire avec le cinéma », *Nouvelles Francographies*, Société des Professeurs Français et Francophones d'Amérique, n° 7.1, 2019, p. 19-28.

Lire avec le cinéma

Dans le contexte contemporain marqué par l'essor des formes narratives visuelles, parler de l'influence du cinéma sur la littérature implique non seulement révéler des références ou des codes filmiques, mais surtout cela incite à reconsidérer notre manière de lire, de lire avec le cinéma. En effet, l'étude des formes littéraires hybrides au croisement de la littérature et du cinéma (ciné-romans, nouvelles cinéoptiques ou scénarios romancés), a déjà élargi considérablement notre boîte à outil critique. Le recours à la terminologie des études cinématographiques permet une interprétation des œuvres plus appropriée au contexte de leur production. En partant de la lecture de deux auteurs contemporains résolument cinéphiles, Florence Seyvos et Tanguy Viel, je me propose d'interroger ces nouvelles pratiques herméneutiques en tant que symptômes des mutations culturelles récentes.

Florence Seyvos et Tanguy Viel appartiennent à cette génération des écrivains qui viennent après tous ceux qui se sont déjà interrogés sur l'apport et le défis activés par le cinéma quant au *comment* de la représentation dans le récit littéraire. Ainsi, la question soulevée par leurs textes est moins celle du traitement littéraire de la cinéphilie que celle de la cinéphilie tout court. On y entrevoit une détermination dans l'ambition de l'écriture de penser le cinéma, les textes en étant des manifestes, qui stimulent à leur tour des discours théoriques sur le visuel comme facteur majeur des reconfigurations dans la culture contemporaine. Comment donc analyser cette écriture sans l'assimiler régulièrement aux formes cinématographiques, ni renoncer à ce que le prisme filmique permet d'activer dans le texte?

1. Une cinéphilie ordinaire

En guise de tentative de périodisation, il est convenable d'envisager deux étapes de l'entrée du cinéma au monde du livre. D'abord, les écrivains ont réceptionné le cinéma en tant qu'écrivains dans la mesure où le film les faisait s'interroger sur leurs propres moyens d'expression (Duras, Robbe-Grillet, Simon). Plus tard, une prise de conscience s'opère parmi les écrivains, à l'égal de tout autre spectateur, du rôle du film dans l'histoire culturelle ce qui a donné lieu à la cinéphilie des écrivains. Ce phénomène commence à s'affirmer une ou deux décennies après l' "invention d'un regard" par les jeunes critiques des *Cahiers du cinéma*, pour qui aussi l'acte d'écrire était une des pratiques centrales de leur activité.¹ Autrement dit, écrire sur le cinéma a été conçu comme une opération aussi importante que le visionnage du film, une œuvre aussi importante que le film lui-même dans la mesure où l'écriture critique a précisément mis en valeur et donné une place – encore discutable à l'époque – au cinéma dans la culture (notamment au cinéma hollywoodien des années 1950).

Le discours sur le cinéma véhiculé par les textes de Florence Seyvos et de Tanguy Viel, rejoint ce programme de légitimation de certains films, et de leur place parmi les livres, tout en esquissant de nouvelles tendances dans ladite cinéphilie des écrivains.² Face au cinéma, leur écriture ne se limite pas à l'interrogation de son propre potentiel visuel, ni à la recherche des équivalences verbales des images mouvantes. De ce point de vue, la pensée du film passe moins par l'exploration des techniques représentatives que par la problématisation – toujours sur les pages du texte – du statut du cinéma dans la bibliothèque de l'écrivain. Par conséquent, le film ne semble plus être cet *Autre* qui se prête à être considéré, admiré, égalé ou surpassé. Ce n'est plus un rapport basé sur l'imitation ou la rivalité qui résulterait en une transposition des plans filmiques en écriture. Le cinéma se mêle dans la trame fictionnelle comme tout autre déclencheur de l'écriture, comme le souvenir, comme l'imagination.

Tel est l'objet d'une mise en abyme que suivra le lecteur du *Garçon incassable* de Florence Seyvos. La ligne narrative d'une écrivaine venue à Los Angeles pour son enquête sur Buster Keaton est entrecroisée avec un autre récit ayant pour objet un certain frère Henri. Le rythme d'altération des deux histoires étant tantôt égal, tantôt irrégulier, leur point de convergence reste principalement celui thématique: parfois peu signifiant – les deux garçons jouant avec des animaux, parfois clairement associé à l'esprit d'invention scientifique propre aux débuts du cinéma – leur passion partagée pour le train.

Au vu de l'ordre des événements au fil des chapitres, le souvenir du frère Henri est réveillé par la figure de Buster Keaton, comme si ce dernier gardait la même fonction instrumentale dans le récit qu'il avait eu dans le spectacle de ses parents, à savoir celle d'un projectile, d'un "simple accessoire" (Seyvos 55) destiné à faire la promotion de la troupe. La figure du cinéaste apparaît comme un catalyseur pour une écriture autoréflexive: celle-là sert de transition pour les sauts génériques entre la biographie, que la narratrice retrace en toute objectivité d'historienne du cinéma, le conte, semblable aux anecdotes réimaginés autour des premières projections publiques, et même du compte-rendu critique d'un film, celui-ci n'étant rien d'autre qu'un résumé de l'intrigue avec quelques analyses de la psychologie des personnages, sans que la spécificité du médium y soit prise en compte. Cette dernière observation montre que le cinéma, avant d'être un moteur majeur pour la quête d'un renouvellement des formes de la représentation littéraire, est également manipulé en vue d'une construction d'un témoignage sur l'amplification du statut du film dans la culture, en l'occurrence celle livresque.

C'est ainsi que le narrateur de *La Disparition de Jim Sullivan* peut aussi aisément s'interroger sur la technique du flashback, sans qu'on sache s'il s'agit du procédé cinématographique ou de son ancêtre littéraire. Le fait est que le terme employé n'est pas celui d'analepse, terme pouvant paraître prétentieux ou déplacé dans un encrage stylistique

fort ironique, mais d'un anglicisme popularisé grâce à son ample usage au cinéma. D'autres exemples, comme la "nuit américaine", ne manqueront pas pour perpétuer l'envahissement du vocabulaire romanesque par celui filmique. Désormais, ce dernier s'assimile au récit littéraire à point qu'on puisse y *voir* plutôt que *lire* une *scène* plutôt qu'un *épisode*.

Il n'y a certainement pas de hasard dans le choix de Tanguy Viel du lieu d'origine d'une grand-mère qui vient d'Alabama, ni dans celui de Florence Seyvos quant aux quartiers de Los Angeles imbibés de la mémoire de Buster Keaton. L'imaginaire des auteurs est décidément cinématographique, puisque toute sorte d'expériences de vue, s'accordant avec l'excès contemporain des visualités, se présente comme un thème à traiter, notamment à travers les réminiscences filmiques. Ces clins d'œil du spectateur écrivant au spectateur lisant ne forment pas toutefois un temple exquis où toute référence cinématographique donnerait une clé pour la lecture du texte. Pourquoi, par exemple, le vidéoclub de *La Disparition de Jim Sullivan* n'engendrerait-il pas un descriptif précieux et exhaustif des archives qu'il abrite, mais sert d'un décor comme un autre, à l'égal d'un musée ou d'une chanson qui surviennent ultérieurement dans le récit? Tanguy Viel expérimente avec la considération du cinéma la plaçant parfois du côté de l'ordinaire, tout comme Florence Seyvos dans son semi-hommage à Buster Keaton. Dans *Le Garçon incassable*, il relève presque de la provocation que le frère Henri tienne à regarder *Titanik* au prix de refaire trois fois la queue, rapprochant ainsi son expérience d'une pure cinéphagie.

La banalisation devient donc un des discours possibles sur le cinéma. Le bagage filmique, tel qu'il est véhiculé par ces textes, n'est point composé d'analyses des images retenues mais de résumés des intrigues des films, d'anecdotes provenant du monde du cinéma, bref, de tout ce qui se prête le plus spontanément à la narration au sens large. L'écriture prend en charge ces fables cinématographiques en distribuant les instances narratives entre les univers cinématographiques et les microcosmes des personnages

romanesques. Une pareille pluralité des voix contribue aux variations diégétiques dans les textes et fait tourner la narration littéraire vers des perspectives extérieures. Comment donc qualifier ces procédés d'écriture explicitement ancrés dans l'univers cinématographique? Ayant défini ces formes narratives comme intrinsèquement intermédiaires, je voudrais maintenant les examiner dans un déplacement méthodologique entre le littéraire et le filmique, dans la production comme dans la réception du récit.

2. Les ficelles exogènes du récit

Puisque l'expérience cinéphile devient un motif fictionnel et une matière romanesque, il serait opportun de concevoir tout acte perceptif comme étant accompagné du dispositif de prises de vues, même quand la caméra est physiquement absente. Les textes de Seyvos et de Viel semblent appeler les outils d'analyse filmique dans la mesure où ceux-ci permettraient de formuler un témoignage juste et complet de leur dévotion singulière au cinéma. Quel usage devrait-on faire de ces nouveaux outils, sans s'exposer à l'approximation, ni basculer dans une vision monolithique des média? Telle est la question qui s'impose fortement, me semble-t-il, à la critique aujourd'hui, compte tenu de la présence importante des termes cinématographiques (voix-off, montage) dans le champ d'études littéraires. Il s'agit donc d'analyser ces outils dans une perspective tout aussi intermédiaire, afin de mesurer leur applicabilité aux textes ici étudiés.

D'abord, les choix formels de Florence Seyvos, comme les dialogues et les emphases typographiques similaires aux intertitres, font comme si le filmique s'emparait de l'espace textuel en donnant une représentation d'un art dans l'autre. Les débris des dialogues intégrés dans *Le Garçon incassable* rappellent le scénario, sans qu'aucun indice explicite ne les rapproche du film, si ce n'est celle typographique devenue caractéristique de l'écriture scénariste.³ Cet appel à l'art cinématographique influence la réception de l'ensemble du texte.

Ainsi, les deux lignes événementielles du *Garçon incassable* forment une structure qui se prête à être qualifiée du montage parallèle en raison de leur proximité thématique. Les transitions entre les deux lignes narratives se font sur le mode du raccord, où un élément – un objet, un décor ou un événement – de la première correspond à celui de la deuxième. C'est par exemple le cas du TGV que prend Henri et du train du long-métrage de Buster Keaton dans le chapitre suivant (Seyvos 85-89). Ce parallèle est d'autant plus significatif que le train représente un sujet majeur au cinéma, tant comme cadre de l'action que comme mécanisme du mouvement. Bien que le rythme d'altération des deux lignes narratives soit irrégulier et le respect du parallélisme très relatif, l'attente constante de l'autre chaîne événementielle impose une grille de lecture à l'ensemble du roman: celle de l'attente d'un événement imminent, bien connu du spectateur du cinéma plongé dans la temporalité filmique. C'est notamment le cas de courtes reprises résumant l'intrigue de certains films de Buster Keaton qui sont entremêlées – et présumées comme révélatrices – dans la ligne d'Henri. Le recours au terme cinématographique du montage parallèle permet ainsi d'appréhender et de concrétiser un schéma langagier déjà connu de l'histoire littéraire, sans minimiser l'attachement de l'écrivaine aux codes narratifs du cinéma.

De même, les interventions du narrateur de *La disparition de Jim Sullivan* en forme de retour réflexif sur le récit – annonce de l'intrigue, inclusion ou non d'un événement, introduction d'un personnage – font, dans un premier temps, rapprocher ce texte d'un essai critique ou d'un atelier d'écriture au côté du romancier américain comme partenaire souhaité. Le projet d'écrire un roman américain, amplement réclamé par le narrateur, résulte ensuite en une mise en abyme de ce même roman en train de s'écrire et, simultanément, en une reprise d'une œuvre imaginaire déjà achevée, la transition entre les deux étant imperceptible.⁴ Enfin, la déconstruction du récit par le narrateur fonctionne sur le modèle de la métalepse narrative, procédé littéraire exemplairement développé lui aussi par le dispositif cinématographique.⁵

Puisque le narrateur de *La disparition de Jim Sullivan* assume sa propre dissolution dans un système audio-visuel riche en motifs des prises de vues et en “bandes son” récurrentes, il serait approprié d’analyser les procédés de distanciation en termes d’imitation du dispositif filmique. Or, bien que l’appréhension des formes narratives dans ce texte intermédiaire par excellence implique une réflexion sur le renouvellement des outils critiques, elle nécessite tout autant une considération de l’irréductibilité du médium littéraire. En effet, la capacité métalectique exceptionnelle du cinéma est plus d’ordre de l’ontologique que d’ordre du structurel: l’incorporation d’un extrait enregistré du réel, considéré comme un équivalent non-fictionnel, dans la diégèse fictionnelle du film est favorisée par le principe indiciel de l’image photo- et cinématographique, principe du transfert de la réalité d’une chose à sa reproduction.

L’interaction entre le dire et le voir qui est en jeu dans ces textes ne peut donc pas être résumée à l’influence d’un médium sur l’autre, ni à l’illustration – ou l’épuisement – de leur analogie supposée. L’horizon cinématographique fait diversifier la logique de la narration verbale, autrement dit, l’écriture s’empaigne de la logique de représentation filmique. Pour revenir au roman de Seyvos, en plus de sa structure narrative parallèle, *Le Garçon incassable* se distingue par une élaboration appliquée du point de vue en tant que principe narratif. La division – ne serait-ce que typographique – du récit en deux lignes d’action fait transformer progressivement le personnage de l’écrivaine en une narratrice autodiégétique, puis cette dernière se positionne comme totalement extérieure à la biographie de Buster Keaton en cours d’écriture. Par conséquent, la focalisation dans le récit devient particulièrement instable parce que constamment recomposée en fonction de l’identité de l’instance narrative.

L’attention portée au point de vue est une préoccupation déjà remarquée chez Florence Seyvos. Par exemple, dans son récit *Gratia*, publié en 1992, les chapitres s’articulent par des glissements du regard en fonction du changement régulier des instances narratives – entre la

narratrice et les personnages –, ce qui fait naître tout un éventail de formes de focalisation, allant de la description omnisciente au monologue intérieur. Une pareille composition des points de vue, dûment cadrés et sélectionnés, se trouve exemplairement saisie dans la métaphore de la maison à fenêtres infinies de Henri James: la narration se construit à partir des points de vue qui ne sont jamais identiques, toujours partiels, bien que chaque observateur regarde le même objet depuis sa fenêtre. Pour Francesco Casetti cette “leçon de James”, consistant à dire que la perception totale du réel n’est plus possible, est aussi, et surtout, celle du cinéma (30). Là encore, il ne s’agit pas de postuler que l’écriture morcelant le réel serait une imitation des plans filmiques: différentes formes de la perspective narrative trouvent leurs origines déjà dans l’écriture littéraire et dans la peinture. Néanmoins, le point de vue comme un des axes de la mise en scène a été assurément aiguisé et formalisé par le dispositif cinématographique, bien qu’il puisse être réalisé aussi par d’autres média. Cette union de l’optique et de la narration se lit aussi dans les choix artistiques du narrateur de *La disparition de Jim Sullivan*. La solution qu’il propose, de présenter les personnages autour d’un dîner – “sur une grande scène où il ne se passe rien mais qui permet de présenter tout le monde” (Viel 47) – devient, à la lecture, inévitablement associée au cadrage filmique, d’autant plus qu’elle est suivie d’une idée de “refaire le film de leur rencontre” (57). Ici encore, pour ne pas négliger le primat du regard dominant l’écriture, il semblerait plus précis d’employer la terminologie issue de la production filmique afin de qualifier cette fusion de la dimension filmique avec le support verbal. De même que le terme de montage, mentionné auparavant, peut prendre toute une gamme de définitions, de la technique d’assemblage créatif au modèle de pensée,⁷ de même les termes de cadrage et de point de vue se trouvent de plus en plus exportées de leur champ dit visuel à point d’être appliquées comme des notions généralistes.

Cela dit, l'attention portée au renouveau méthodologique apporté par le cinéma n'empêche aucunement une considération de certains aspects dits littéraires dans leur genèse, cette racine étant le prérequis même des circulations des procédés narratifs entre l'écriture et le cinéma. Puisque le matériau demeure verbal – à noter l'absence de toute image reproduite dans les livres ici examinés – les facteurs qui rendent cette écriture intermédiaire ne sont pas liés à l'interaction effective des média. Ce sont des mécanismes narratifs habituellement associés au cinéma qui entrent en jeu pour rapprocher l'écriture de la logique du médium filmique. Entre l'imaginaire visuel de l'auteur et la réception nourrie par la culture cinématographique du lecteur, le texte se présente comme un lieu de refonte des trames propres à chaque art, où s'imbriquent une discursivité fragmentaire et une iconicité cohérente.

Conclusion

Le passage par le cinéma, sous la forme d'une dissémination de l'expérience cinéphile dans le texte, conditionne l'incorporation par l'écriture des procédés narratifs propres au récit filmique. Pensé selon son mode narratif spécifique, plus que selon son aspect visuel, le cinéma agit comme une impulsion pour l'exploration, au moyen de l'écriture, des procédés narratifs réactualisés par ce nouveau dispositif. Sur le plan de la réception, ces procédés narratifs deviennent inévitablement assimilés au cinéma, à la suite des reconfigurations culturelles déclenchées par l'avènement du film, ce qui appelle une lecture des textes fondée sur les principes formels aujourd'hui associés au cinéma. Le nouveau stade d'interaction entre les arts appelle une méthode qui soit en accord avec lui; une méthode qui ne privilégiera pas le vocabulaire critique d'un art sur l'autre. Cette quête permet de reconsidérer l'ancrage cinématographique de certaines notions aussi fondamentales qu'anciennes, dont le fondement narratif cristallise les circulations entre les champs littéraire et filmique.

Notes

1. Voir de Baecque, en particulier l'introduction "La cinéphilie, ou l'invention d'un regard".

2. A titre restrictif, la sélection proposée se limite aux derniers textes de Florence Seyvos et de Tanguy Viel, *Le Garçon incassable* et *La disparition de Jim Sullivan*. Cela dit, d'autres textes également pertinents seront brièvement mentionnés ici: *Gratia* (Seyvos) et *Cinéma* (Viel).

3. Cette remarque rejoint la réflexion d'Eric Rohmer sur le discours hyperdirect: faire précéder chaque réplique du nom du personnage, procédé propre à la dramaturgie et à l'écriture scénariste mais si rare chez les romanciers, donne lieu à un plan du discours qui "tire le personnage à nous, l'isole de l'arrière-fond du récit, confère à son expression une autonomie" (95).

4. Le mécanisme de reprise d'une fable existante, ou présentée comme telle, est par ailleurs similaire à celui développé par le narrateur de *Cinéma*, qui parle d'un film, d'un seul, *Le Limier* de Joseph L. Mankiewicz (sorti en 1972 au Royaume-Uni) et qui, depuis sa publication en 1999, a fait connaître Tanguy Viel comme un grand cinéphile.

5. Cette figure de rhétorique s'étend à partir de son champ natif pour affecter celui de l'analyse du récit ou de la théorie de la fiction. Genette analyse par ailleurs l'étymologie des termes "fiction" et "figure", qui partagent une racine commune: le verbe latin *fingere* signifie à la fois "façonner", "représenter", "feindre" et "inventer". Cette observation étymologique l'amène à considérer la fiction comme un mode élargi de la figure (16-17).

6. Comme en témoignent notamment l'ensemble de contributions d'un ouvrage collectif récent: voir Degenève et Santi.

Bibliographie

Baecque, Antoine de. *La cinéphilie: invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-*

1968. Fayard, 2003. Imprimé.

Casetti, Francesco. *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*. Columbia University

Press, 2008. Imprimé.

Degenève, Jonathan, et Sylvain Santi. *Le montage comme articulation: unité, séparation,*

mouvement. Presses Sorbonne nouvelle, 2014. Imprimé.

Genette, Gérard. *Métalepse: De la figure à la fiction*. Seuil, 2004. Imprimé.

Rohmer, Eric. *Le goût de la beauté*. Éditions de l'Étoile, 1984. Imprimé.

Seyvos, Florence. *Le garçon incassable*. Points, 2014. Imprimé.

---. *Gratia*. Éditions de l'Olivier, 1992. Imprimé.

Viel, Tanguy. *Cinéma*. Les Éditions du Minuit, 1999. Imprimé.

---. *La disparition de Jim Sullivan*. Les Éditions du Minuit, 2013. Imprimé.