



# Une écriture cinématographique ? Perec, Echenoz, Modiano

Matthieu Remy

## ► To cite this version:

Matthieu Remy. Une écriture cinématographique ? Perec, Echenoz, Modiano. Conversation entre les muses, Presses Universitaires de Nancy, 2006, 2-86480-728-9. <hal-04535435>

**HAL Id: hal-04535435**

**<https://hal.science/hal-04535435v1>**

Submitted on 6 Apr 2024

**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.



HAL Authorization

## UNE ÉCRITURE CINÉMATOGRAPHIQUE ? PEREC, ECHENOZ, MODIANO

**Matthieu RÉMY**

*Université de Nancy II*

Pour les écrivains de la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle, l'art cinématographique fait partie du quotidien. À ce titre, il peut se révéler une source d'inspiration, en particulier pour les auteurs que l'on pourrait qualifier de cinéphiles, ou même une sorte de deuxième vocation, pour les nombreux écrivains ayant voulu soit adapter leurs propres livres au cinéma (Georges Perec, Marguerite Duras, plus récemment Jean-Philippe Toussaint), soit mener en parallèle à leur travail d'écriture une activité de scénariste ou de cinéaste. Se poserait alors la question des relations entretenues par l'écriture elle-même avec le cinéma et, plus particulièrement, d'une possible écriture cinématographique — qui pourrait être celle du scénario — mais plus encore celle s'imprégnant des caractéristiques de l'art cinématographique pour « donner à voir » au lecteur d'une autre manière.

Nous nous limiterons à trois auteurs qui ont entretenu une certaine fascination pour le cinéma, au point qu'il a pu — thématiquement ou structurellement — s'insérer dans leur écriture. Patrick Modiano, scénariste de *Lacombe Lucien* pour Louis Malle, a publié avec Catherine Deneuve un livre d'hommage à sa sœur Françoise Dorléac, intitulé *Elle s'appelait Françoise*, et certaines de ses thématiques font appel aux motifs cinématographiques pour s'exprimer à plein. Jean Echenoz a toujours reconnu sa dette envers certaines œuvres cinématographiques qu'il met, à l'instar de Georges Perec, aussi haut que des œuvres littéraires essentielles dans sa formation d'écrivain. Scénariste d'une adaptation d'un de ses livres par le cinéaste Patrick Ortéga, *Cherokee*, il a construit l'un de ses romans, *Les Grandes Blondes*, à l'ombre d'un fameux thème hitchcockien et de plusieurs des films du cinéaste anglais. Quant à Georges Perec, il a été cinéaste, en collaboration avec Bernard Queysanne, sur l'adaptation de son troisième livre, *Un homme qui dort*, ou bien seul pour le tournage du film *Les Lieux d'une fugue* en 1976. Cinéphile — ce dont témoigne sa correspondance de jeune adulte avec son ami Jacques Lederer — Perec a par ailleurs nourri toute son œuvre de références explicites ou implicites aux films pour lesquels il éprouvait une grande fascination et qui étaient pour lui la source de

nombreuses « séquences » narratives, dans ses romans comme dans ses écrits autobiographiques.

Ces trois écrivains ont donc fait usage du cinéma et, sans en faire un simple signe de contemporanéité, en ont intégré soit le matériel diégétique, soit les modes de narration, soit certaines références pour écrire. Nous allons voir en quoi cette incorporation du cinéma s'est accomplie selon des modes différents chez ces trois écrivains, définissant trois hypothèses possibles d'« écriture cinématographique » — parmi bien d'autres — où la référence, le clin d'œil ou l'idée d'imitation, comme dans l'intertextualité, jouent un rôle fondamental.

\*

### Perc : réécrire par le cinéma

Sans nul doute, Georges Perc a fait mieux qu'adapter son livre *Un homme qui dort* dans le film qu'il a co-réalisé avec Bernard Queysanne en 1973, six années après la parution de l'ouvrage chez Denoël. Dans un entretien accordé au magazine professionnel *Unifrance Film*, il explique ainsi sa démarche :

J'ai toujours eu envie de voir un film fait d'après ce récit, parce que je pensais qu'il serait fascinant au niveau de l'image et que la possibilité d'un double récit, l'un au niveau du texte et l'autre au niveau de l'image, lui apporterait quelque chose de très nouveau.<sup>1</sup>

L'histoire que Perc voulait voir apparaître à l'écran est celle d'un étudiant qui, alors qu'il va passer une épreuve écrite de sociologie à l'université, remet en cause toutes ses activités et se plonge volontairement dans une forme d'hibernation qui bientôt ressemble à une expérience de l'indifférence au monde extérieur. Il décide de ne plus voir aucun de ses camarades, de rester seul dans sa chambre d'étudiant ou bien d'errer sans but dans les rues de Paris en se construisant une existence faite d'automatismes :

Tu ne diras pas sur quatre, huit ou douze feuillets ce que tu sais, ce que tu penses, ce que tu sais qu'il faut penser sur l'aliénation, sur les ouvriers, sur la modernité et sur les loisirs, sur les cols blancs ou sur l'automation, sur la connaissance d'autrui, sur Marx rival de Tocqueville, sur Weber ennemi de Lukacs. De toute façon, tu n'aurais rien dit car tu ne sais pas grand-chose et tu ne penses rien. Ta place reste vide. Tu ne finiras pas ta licence, tu ne commenceras jamais de diplôme. Tu ne feras pas d'études.<sup>2</sup>

Le vocatif utilisé dans *Un homme qui dort* a bien évidemment une importance considérable dans le texte perecquien. Il s'agit de mettre à distance le personnage, de n'avoir accès à ses sentiments et émotions qu'à

---

<sup>1</sup> Georges Perc, *Entretiens et conférences*, Paris, Joseph K., 2003, t. I, p. 154.

<sup>2</sup> G. Perc, *Un Homme qui dort*, [Paris, Denoël, 1967], Paris, Gallimard, « Folio », p. 20.

travers une extériorité qui agirait comme un filtre. Le film apporte à cet égard une nouvelle tonalité en confiant le texte lu en voix-off à une voix féminine, celle de l'actrice Ludmila Mikaël, accentuant le caractère étranger de cette description des faits et gestes de l'homme qui dort, mais aussi de ses révoltes contre son environnement social, dont « quelqu'un » se fait le traducteur :

Si seulement cette appartenance à l'espèce humaine ne s'accompagnait pas de cet insupportable vacarme, si seulement ces quelques pas dérisoires franchis dans le règne animal ne devaient pas se payer de cette perpétuelle indigestion de mots, de projets, de grands départs ! Mais c'est trop cher pour des pouces opposables, pour une station debout, pour l'imparfaite rotation de la tête sur les épaules : cette chaudière, cette fournaise, ce gril qu'est la vie, ces milliards de sommations, d'incitations, de mises en garde, d'exaltations, de désespoirs, ce bain de contraintes qui n'en finit jamais, cette éternelle machine à produire, à broyer, à engloutir, à triompher des embûches, à recommencer encore et sans cesse, cette douce terreur qui veut régir chaque jour, chaque heure de ta mince existence !<sup>3</sup>

La transposition du texte littéraire en texte de voix-off déclamé par une actrice apporte donc un surcroît de sens à ce vocatif en écho à *La Modification* de Michel Butor. Dans cette histoire de blocage, d'arrêt, de « désensibilisation », une voix porte le tumulte intérieur du personnage — ou du moins ce que l'on peut supposer être ses remous psychologiques — et crée une véritable disjonction entre les faits décrits (gestes automatiques, comportement erratique) et l'expression d'une vive douleur d'être au monde. Dans le film, Perec exploite plus encore cette idée de disjonction. *Un homme qui dort* est marqué par un commentaire, une élocution et une diction qui ne semblent pas correspondre exactement aux images qui nous sont proposées. Si le « personnage » incarné par Jacques Spiesser voit bien ses actions décrites, commentées, soulignées par le texte qui scande *Un homme qui dort*, une distance s'installe entre ce qui est à l'écran et ce que l'on entend. Un décalage, un écart semblent s'être insinués. Et les deux « bandes » — image et son — donnent l'impression de pouvoir acquérir leur autonomie.

Les scènes que Bernard Queysanne et Georges Perec nous proposent ont ainsi une grande puissance documentaire. Elles semblent tirées d'un inventaire filmique où s'entremêleraient rues de Paris, salles d'examen, scènes d'appartement. Le film est bien différent de la production française de l'époque : le personnage principal reste muet, scrute la caméra sans paraître appartenir complètement à l'histoire qui est racontée. On parle pour le personnage et l'insularité de son corps renvoie à l'idée d'aliénation que porte puissamment le texte. Le montage des images entre elles est à la fois saccadé et lent, et cette rythmique diffère là encore d'un commentaire fait lui aussi d'accélération et de ralentissements : les deux scansions n'obéissent pas aux mêmes éclaircissements. Dans les rares moments où la voix énumère et rejoint alors l'image, ce qu'elle décrit ne correspond presque jamais aux scènes qui nous

---

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 42-43.

sont proposées. Ce sont des endroits dont on ne retrouvera pas la trace à l'écran, ou bien des situations, des fantasmes qui ne gagneront pas de concrétisation filmique. En revanche, l'image offre quelques évocations que le texte suggère peu. Ainsi, l'idée de circularité est omniprésente. Caméras de télésurveillance, immeubles en tours creuses, escaliers en colimaçon décrivent chaque fois un œil, une instance de surveillance à laquelle rien n'échappe. Le caractère hypnotique de la musique, qui seconde le commentaire, renforce cette impression d'enlèvement, cette sensation d'errance sans fin. L'homme qui dort revient sans cesse sur ses pas, comme un rat de laboratoire enfermé dans son bocal, que scruterait un savant impassible et menaçant <sup>4</sup>. Il ne fait que regarder, scruter, et comme le livre le suggère, il devient un œil, sans conscience de soi, perdant toute connexion avec un corps et ce qui pourrait l'animer :

Tu n'es plus qu'un œil. Un œil immense et fixe, qui voit tout, aussi bien ton corps affalé, que toi, regardé regardant, comme s'il était complètement retourné dans son orbite et qu'il te contemplait sans rien dire, toi, l'intérieur de toi, l'intérieur noir, vide, glauque, effrayé, impuissant de toi. Il te regarde et il te cloue. Tu ne cesseras jamais de te voir. [...] Tu te vois, tu te vois te voir, tu te regardes te regarder. <sup>5</sup>

Dans la version filmée d'*Un homme qui sort*, Perec semble avoir voulu non pas « illustrer » un texte par ailleurs construit à partir de nombreux détournements d'autres textes, véritable mine d'intertextualité comme un hommage à ceux — Melville, Flaubert, Joyce par exemple — qui l'ont fait devenir écrivain. Il a choisi, avec l'aide de Bernard Queysanne, d'ajouter un sens par les images et leur montage.

Ce sens, nous pouvons le trouver, comme souvent chez Perec, dans sa quête autobiographique. Dans les entretiens donnés à la sortie d'*Un homme qui dort*, l'auteur évoque un « film sur Paris ». Mais c'est surtout un film sur les lieux parisiens qui portent en eux une résonance intime pour Perec.

Depuis 1969, j'écris sur une durée de douze ans un livre sur douze lieux de Paris, un texte assez compliqué. Une fois que ces lieux sont décrits, je ne relis pas, je cache l'enveloppe et je recommence l'année suivante. J'essaie un peu ainsi d'emprisonner le temps. [...] Ces lieux sont liés à mon histoire personnelle et auraient dû, en principe, figurer tous dans le film. Mais, par exemple, l'un de ces lieux, la place d'Italie, est représenté par la

---

<sup>4</sup>Cette thématique a été souvent étudiée dans les commentaires concernant *Un homme qui dort* : de nouveau la figure du labyrinthe émerge, explicitement évoquée dans le livre : « Le rat, dans son labyrinthe, est capable de véritables prouesses : en reliant judicieusement les pédales sur lesquelles il doit appuyer pour obtenir sa nourriture au clavier d'un piano ou au pupitre d'un orgue, on peut obtenir de l'animal qu'il exécute convenablement “ Jésus que ma joie demeure ” et rien n'interdit de penser qu'il n'y prenne un plaisir extrême. Mais toi, pauvre Dédalus, il n'y avait pas de labyrinthe. Faux prisonnier, ta porte était ouverte. Nul garde ne se tenait devant, nul Grand Inquisiteur à la petite porte du jardin », *ibid.*, p. 138-139.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 102-103.

main de Spiesser qui fait poinçonner un ticket d'autobus. Ce qui est important, c'est que le lieu du plan final est la rue où je suis né<sup>6</sup>.

On connaît le penchant de Perec pour les écritures à contraintes. Il n'est donc pas étonnant de s'apercevoir qu'une contrainte probable — et non respectée entièrement comme il l'explique — s'est imposée à lui de faire resurgir à l'écran les sites parisiens sur lesquels il écrit pour son projet inachevé intitulé *Lieux*. Projet autobiographique, *Lieux* a peut-être été « aidé » par le tournage d'*Un Homme qui dort*, que l'on pourrait alors considérer comme une sorte de repérage pour ce livre à venir. En ce sens, il serait alors possible de dire que l'écriture cinématographique a permis le retour à l'écriture proprement dite, comme si le cinéma n'était évidemment pas un but en soi, mais une étape nécessaire pour faire renaître l'image, qui ne pourra vivre vraiment que dans le texte.

### Echenoz : écrire avec le cinéma

Jean Echenoz, pour sa part, n'a jamais caché s'aider des films des autres pour écrire ses propres romans. Et si l'on veut parler d'écriture cinématographique, il s'agirait à son sujet d'évoquer l'idée d'écrire « avec le cinéma » et non de singer la cinématographie dans l'écriture. Dans *Les Grandes Blondes*, Jean Echenoz confectionne une sorte d'hommage au cinéaste anglais Alfred Hitchcock. Le titre est bien évidemment un clin d'œil à l'obsession dévorante du grand maître du suspense pour les actrices blondes, mais aussi un hommage à un personnage-thème hautement cinématographique.

Paru en 1997, le livre met en scène le personnage de Paul Salvador, producteur d'émissions de télévision à succès qui, pour les besoins d'une série documentaire sur les « grandes blondes », envoie plusieurs enquêteurs privés à la recherche d'une starlette éphémère du nom de Gloire Abgrall. Tout au long du livre, Salvador se livre à une rêverie à propos des blondes les plus fameuses de l'histoire cinématographique et cette réflexion donne lieu à un inventaire désordonné et intermittent de personnages pour le moins mythiques :

Déployé devant lui, chemises et sous-chemises éparpillées, s'étalait son projet principal. Les grandes blondes au cinéma, dans les beaux-arts en général et, sous un angle plus vaste, dans la vie. Leur histoire, leur nature, leurs rôles. Leurs spécificités et leur variété. Toute leur importance en cinq fois cinquante-deux minutes. S'il s'agissait, pour l'essentiel, d'un travail de montage à partir d'œuvres existantes, le cinquième volet serait consacré à un cas particulier.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Georges Perec, *Entretiens et conférences*, t. I, op. cit., p. 161.

<sup>7</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, Paris, Minuit, 1995, p. 44.

Il est amusant de constater que cette scène pourrait presque être considérée comme un autoportrait de l'écrivain tentant de réunir la matière première pour un roman intitulé *Les Grandes Blondes*. Quoi qu'il en soit, le sujet du livre est bien cinématographique et donne lieu à de nombreuses allusions aux œuvres où apparaissent des actrices blondes : *Gentlemen prefer blondes* d'Howard Hawks et Marilyn Monroe, *Et Dieu créa la femme* de Roger Vadim et Brigitte Bardot, par exemple. Sont aussi convoquées Stéphane Audran, Angie Dickinson, Jean Harlow, Doris Day, Eva Marie-Saint, Grace Kelly ou encore Monica Vitti. Et Salvador se livre même à une tentative d'inventaire raisonné, recherchant une sorte d'hypothétique point commun entre toutes ces figures de cinéma :

Les grandes blondes. Récapitulons. Procédons par auteurs. Nous avons donc les hitchcockiennes. Puis nous avons les bergmaniennes. Puis nous avons celles des films soviétiques, pays satellites inclus. Ensuite, je ne vois plus trop. Reprenons. Procédons peut-être géographiquement, plutôt. Principalement américaines, européennes, disons d'outre-Atlantique à l'Oural : les grandes blondes peuplent surtout l'hémisphère nord. Oui. Pas terrible non plus, comme angle. Nous pourrions commencer par un repère classique où tout le monde se retrouve. Disons le triangle emblématique Monroe-Dietrich-Bardot.<sup>8</sup>

C'est la première catégorie des blondes hitchcockiennes qui importe tout particulièrement dans le récit. En premier lieu parce que leur exemple influence les choix diégétiques de l'auteur.

*Les Grandes Blondes* fait écho très directement à *Vertigo*, film d'Hitchcock sorti en 1958 et réalisé à partir d'un scénario de Boileau et Narcejac, *D'entre les morts*, écrit spécialement pour le réalisateur. Dans ce film, le personnage de Ferguson, incarné par James Stewart, est victime d'acrophobie — peur panique liée au vertige — peur dont se sert un autre personnage par l'intermédiaire d'une autre grande blonde mythique, Kim Novak, pour le manipuler. La question de l'identité de cette femme est au centre du film, tout comme elle est au cœur du livre. C'est le point commun principal entre les deux œuvres et Sjef Houppermans va même jusqu'à évoquer un « effet de remake qui hante le récit »<sup>9</sup>. Ainsi, plusieurs scènes emblématiques du film d'Hitchcock vont être réécrites par Echenoz. L'angoisse de Ferguson face au vertige est ainsi reprise ironiquement au début du livre :

Des songes sans suite le traversèrent, conclus par un cauchemar coutumier. Rêve classique de vertige : Kastner s'agrippe de toutes ses forces au sommet d'un montage vertical fait de poutrelles disjointes et croisillons rouillés, surplombant un abîme. C'est un échafaudage précaire dont la peinture s'écaille et qu'un vent fort menace de mettre à bas. Kastner n'ose pas

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 65.

<sup>9</sup>Sjef Houppermans, « Les grandes blondes parmi les noirs », in *Écritures contemporaines*, Paris /Caen, Minard, « Lettres modernes », t. II, 1999.

regarder le vide au-dessous de lui, il sent que ses forces déclinent et vont l'abandonner, il voit bien qu'il va lâcher prise. C'est déjà très pénible et d'ordinaire le rêve s'arrête là, c'est là que sa frayeur généralement l'éveille. Mais cette fois, non : cette fois Kastner décroche et tombe, il tombe dans le vide interminablement. Il s'éveille juste, en nage, avant de toucher le sol.<sup>10</sup>

Vers la fin du livre, on trouve un autre jeu d'écriture avec la référence : la célèbre scène du clocher de *Vertigo* est réemployée par l'auteur lors d'un passage situé dans le phare d'Honfleur. Mais là encore, il ne s'agit pas vraiment de reprendre la scène, mais de s'appuyer sur elle pour créer un effet de surprise autant que de référence. On assiste donc à une reprise en main d'un motif cinématographique par une voix narrative qui, comme on le remarque souvent chez Echenoz, peut se permettre des interventions intempestives :

La petite porte à la base du phare — pas plus petite qu'une autre, d'ailleurs, mais elle semble écrasée par illusion d'optique —, Gloire va la pousser à cinq heures moins cinq avant de la refermer sur elle. Aux yeux de ses persécuteurs, ce phare est le piège idéal pour la coincer enfin [...]. On l'a dit, ce n'est pas un grand phare, on dirait presque un jouet, un élément de décor pour film à petit budget. Tomber de là n'est pas se tuer à coup sûr mais, si par chance on en réchappe, quand même on peut se faire très mal et rester diminué.<sup>11</sup>

Ce qui donnait lieu à un grand moment de suspense dans le film d'Hitchcock se transforme dans le roman d'Echenoz en une scène improbable, soudainement irréaliste et fantastique, où la chute attendue des personnages est interrompue surnaturellement. Le pouvoir du romancier s'exprime et incite à la métaphore cinématographique de la part du critique qui commente ainsi : « Mais ici le metteur en scène intervient et rembobine sa pellicule à toute vitesse... »<sup>12</sup>. Certes, mais c'est aussi l'expression de la primauté des pouvoirs quasi illimités du romancier sur le cinéaste, ce dernier étant obligé de recourir à des trucages quand le premier peut tout se permettre sans même avoir à se justifier.

C'est ainsi qu'Echenoz choisit d'emprunter des éléments cinématographiques qui lui conviennent sans pour autant s'astreindre à une écriture cinématographique dont les contraintes seraient lourdes. Et même ce qui semble n'appartenir qu'au cinéma et paraît impossible dans le cas d'un roman — la bande-son — trouve une réécriture étonnante dans *Les Grandes Blondes*. Echenoz l'a exprimé ainsi dans un entretien avec le mensuel *Jazz Magazine* en 1997 :

Dans la composition d'un passage, il y a souvent le souvenir insistant d'une ambiance musicale. J'aimerais qu'il y ait une musique de roman comme il y

---

<sup>10</sup>J. Echenoz, *op. cit.*, p. 14.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 222.

<sup>12</sup>S. Houppermans, article cité, p. 26.



a une musique de film, qui ne soit pas uniquement fonction de la sonorité de la phrase mais qui défile derrière. J'ai en permanence le souci d'incorporer au roman des irrptions d'images et de sons.<sup>13</sup>

Alors, s'il peut l'évoquer dans le récit, comme dans *Cherokee* où il est question de bruits qui semblent former « la bande-son d'un vieux film français », l'écrivain l'intègre aussi à la diégèse en évoquant divers morceaux écoutés par les personnages — Chostakovitch dans *Les Grandes Blondes*. Il s'autorise plus encore, imaginant une « pseudo-musique de film » qui accompagnerait le personnage de Gloire à un moment crucial de l'histoire, celui de libération et d'émancipation après le suspense du phare où la musique symphonique des films hollywoodiens est évoquée dans un élan qui tient à la fois de l'ironie et de l'hommage :

Des violons se déchaînent à la sortie de Gloire. D'abord une attaque en mineur lorsqu'elle se lève brusquement, puis un vertigineux tourbillon grave quand elle porte un dernier regard sur Donatienne et Personnetaz, enfin de brèves attaques en série staccato pendant qu'elle s'éloigne vers le tambour cylindrique de l'entrée.<sup>14</sup>

On croit reconnaître la marque de Bernard Herrmann, le compositeur attiré des musiques de films d'Alfred Hitchcock, auteur des célèbres thèmes de *La Mort aux Trousses* ou *Psychose*.

À partir de ce dénouement, dont on souligne le caractère positif par une sorte de « bande-son narrativisée », Echenoz orchestre une nouvelle scène à l'aide de motifs cinématographiques, dont l'idée d'une description obtenue à travers le cadrage et le mouvement d'un appareil de prises de vue. Comme le remarque Christine Jerusalem,

ce qui semble fasciner Jean Echenoz dans l'usage de la caméra, c'est la possibilité du mouvement. Il déclare qu'il se sert « beaucoup de la rhétorique du cinéma par la possibilité du déplacement du narrateur ». Il ne s'agit pas de multiplier les points de vue mais de faire du roman un spectacle à transformation variable, mobile et dynamique.<sup>15</sup>

L'ultime scène des *Grandes Blondes* fait donc de nouveau appel à un suspense créé par le cadrage supposé d'une caméra pour se transformer *in fine* en un moment typiquement cinématographique :

Le téléphérique se met silencieusement en mouvement. Ils s'élèvent. Ils s'éloignent. Debout près des machines, l'homme voit décroître la cabine au-dessus de laquelle, en plein ciel, des aigles ou déjà des vautours décrivent de nouveaux cercles.<sup>16</sup>

<sup>13</sup>J. Echenoz, « Les ravages du jazz dans la littérature contemporaine : Jean Echenoz », in *Jazz Magazine*, n°473, septembre 1997, p. 23.

<sup>14</sup>J. Echenoz, *op. cit.*, p. 228.

<sup>15</sup>Christine Jerusalem, *Jean Echenoz : Géographies du vide*, P. U. de Saint-Étienne, 2005, p. 95.

<sup>16</sup>J. Echenoz, *op. cit.*, p. 249-250.

C'est le moment que choisit, une fois de plus, l'auteur pour déjouer le suspense et renouer avec la tradition du *happy-end*, par l'interminable baiser entre Paul Salvador et celle qu'il a recherchée tout le roman durant :

Entre ciel et terre, Salvador et Gloire s'embrassent encore. Et recommencent et recommencent. Et n'ont pas l'air de souhaiter que ça s'arrête : à voir ainsi leurs visages, leurs corps, il semble que l'un et l'autre n'éprouvent pour l'instant nulle peine, nulle inquiétude. Il n'a plus peur du vide, elle n'a plus peur de rien.<sup>17</sup>

Entre hommage, ironie et détournement, Echenoz se sert donc du cinéma pour faire de la littérature et se permet, un peu comme Perec retrouvait dans l'image une persistance de l'écriture, de réintégrer dans son écriture non pas seulement des techniques importées du cinéma, mais aussi leur remaniement littéraire afin qu'elles agissent autant comme un clin d'œil que comme de nouvelles potentialités dans l'écriture.

### **Modiano : le cinéma en mémoire / l'écriture super-8**

Chez Patrick Modiano comme chez Jean Echenoz, l'écriture se sert de la référence cinématographique comme point d'appui. Le lecteur, à qui l'on prête une connaissance minimale d'un univers peuplé de ses propres figures et thèmes, doit pouvoir s'y retrouver lorsqu'une comparaison le guide vers le cinéma. C'est le cas dans de nombreux livres de l'auteur d'*Accident nocturne*, mais en particulier dans *Un pedigree*, dernier livre en date de Modiano, paru en 2005, où le cinéma apparaît non seulement comme univers de référence, mais aussi comme l'un des décors nécessaires à cette autobiographie construite autour des figures paternelle et maternelle. Ainsi, pour décrire sa belle-mère dans ce qui se révèle aussi un autoportrait détourné — on suit l'enfant Modiano jusqu'à la sortie de son premier roman *La Place de l'Étoile* en 1968 — l'auteur-narrateur évoque tout au long du livre une actrice de second plan, censée fournir le modèle d'un personnage qui l'éloigne de son père :

Noël 1960, à Rome avec mon père et son amie, une Italienne très nerveuse, de vingt ans plus jeune que lui, les cheveux jaune paille et l'allure d'une fausse Mylène Demongeot. [...] La fausse Mylène Demongeot veut obtenir l'annulation religieuse d'un premier mariage.<sup>18</sup>

La séquence « fausse Mylène Demongeot » interviendra jusqu'à la fin du livre, sans que l'auteur donne d'autres éléments pour une description physique ou aidant plus généralement à la définition d'une identité du personnage. Le repère cinématographique est le seul référent susceptible de

---

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 250.

<sup>18</sup>Patrick Modiano, *Un pedigree*, Paris, Gallimard, 2005, p. 72.

rendre compte de ce qu'est cette jeune femme, dont l'attitude sera nuisible à la relation entre le fils et son père.

Plus généralement, *Un pedigree* se présente comme une succession de souvenirs liés à un père et une mère dont l'identité est incertaine. Comme Patrick Modiano l'écrit dans ce passage magnifique,

Que l'on me pardonne tous ces noms et d'autres qui suivront. Je suis un chien qui fait semblant d'avoir un pedigree. Ma mère et mon père ne se rattachent à aucun milieu bien défini. Si ballottés, si incertains que je dois bien m'efforcer de trouver quelques empreintes et quelques balises dans ce sable mouvant comme on s'efforce de remplir avec des lettres à moitié effacées une fiche d'état civil ou un questionnaire administratif.<sup>19</sup>

Mais la métaphore cinématographique est utilisée plus loin pour redéfinir ce parcours autobiographique dans lequel l'auteur recherche les repères perdus d'une existence vécue comme à travers un filtre :

J'écris ces pages comme on rédige un constat ou un curriculum vitae, à titre documentaire et sans doute pour en finir avec une vie qui n'était pas la mienne. Il ne s'agit que d'une simple pellicule de faits et gestes. Je n'ai rien à confesser ni à élucider et je n'éprouve aucun goût pour l'introspection et les examens de conscience. Au contraire, plus les choses demeuraient obscures et mystérieuses, plus je leur portais de l'intérêt. Et même, j'essayais de trouver du mystère à ce qui n'en avait aucun. Les événements que j'évoquerai jusqu'à ma vingt et unième année, je les ai vécus en transparence — ce procédé qui consiste à faire défiler en arrière-plan des paysages, alors que les acteurs restent immobiles sur un plateau de studio. Je voudrais traduire cette impression que beaucoup d'autres ont ressentie avant moi : tout défilait en transparence et je ne pouvais pas encore vivre ma vie.<sup>20</sup>

L'autobiographie n'est plus la reconstruction des éléments d'une histoire personnelle dans le but, par exemple, d'y trouver un ordre, mais la reconstitution par l'écriture des décors — au sens cinématographique, c'est-à-dire avec connotation de falsification ou une idée de carton-pâte — qui auront enserré la vie d'un enfant, puis d'un adolescent, sans lui permettre de s'échapper vers le réel.

Les parents eux-mêmes apparaissent comme des figurants ou des acteurs de second plan, partie intégrante du décor. Et si la métaphore cinématographique vient aussi aisément sous la plume de Modiano, c'est parce que l'univers dans lequel baignent ses parents est proprement cinématographique. Ce que peut dire l'auteur des activités de son père, c'est qu'elles mettent en scène des individus souvent louches, au sujet desquels la référence cinématographique fournit de très bons éléments de description. La mère, elle, est une actrice qui fait entrer le monde du cinéma — coulisses

---

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 13.

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 44-45.

comprises — dans l'existence de son enfant. Modiano fait donc assez abondamment référence tout au long du récit — toujours dans le style minimal du *curriculum vitae* — aux différents engagements artistiques de sa mère, assez peu souvent auréolés de succès :

Adolescente, ma mère est inscrite aux Faucons Rouges. Elle travaille à la Compagnie du gaz. Le soir, elle suit des cours d'art dramatique. En 1938, elle est recrutée par le cinéaste et producteur Jan Vanderheyden pour tourner dans ses « comédies » flamandes. Quatre films de 1938 à 1941.<sup>21</sup>

Il signale qu'elle a travaillé au service de doublage de la *Continental* pendant l'Occupation, « écrivant les sous-titres néerlandais pour les films français produits par cette compagnie ». Par ailleurs, plusieurs figures d'acteurs traversent ainsi le livre, l'auteur signalant qu'« Arletty prend ma mère sous sa protection » ou évoquant une rencontre avec Suzanne Flon lors d'un épisode humiliant d'enfance où l'auteur est ballotté entre son père et sa mère, séparés :

Un après-midi, nous n'avons plus un sou, ma mère et moi. Nous nous promenons dans les jardins des Tuileries. En dernier recours, elle décide de demander une aide à son amie Suzanne Flon. Nous allons à pied chez Suzanne Flon, sans même la menue monnaie pour deux tickets de métro. Elle nous reçoit dans son appartement de l'avenue George V aux terrasses superposées. On se croirait à bord d'un navire. Nous restons dîner chez elle. Ma mère, sur un ton de mélodrame, lui expose « nos malheurs », bien campée sur ses jambes, le geste théâtral et péremptoire. Suzanne Flon écoute avec bienveillance, navrée de cette situation. Elle se propose d'écrire une lettre à mon père. Elle donne de l'argent à ma mère.<sup>22</sup>

Les références aux actrices, aux coulisses de tournage, aux engagements souvent hasardeux de sa mère dans le cinéma tissent la toile de fond sur laquelle le jeune Modiano vit une enfance et une adolescence perçues comme déphasées par rapport à la réalité. Le monde du cinéma participe à cette impression de décalage, devenant l'univers qui se place entre le jeune garçon et sa mère, lorsqu'elle le néglige pour se rendre à des premières ou semble courir le cachet.

En revanche, le cinéma comme lieu de projection joue un rôle important dans les écrits de Modiano. Lorsqu'il s'interroge sur l'existence d'une jeune fille déportée dans *Dora Bruder* parce qu'elle habitait le quartier du boulevard Ornano à Paris, les cinémas et les brasseries disparus viennent immédiatement sous sa plume pour évoquer la transformation de Paris et les lointains souvenirs d'une adolescence également présente dans *Un pedigree*. Les noms des cinémas, mentionnés avec précision, semblent participer à une poétique toute modianienne :

---

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 10.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 87.

Je suis allé quelquefois au cinéma, boulevard Ornano. Au Clignancourt Palace, à la fin du boulevard, à côté de « Verse Toujours ». Et à l'Ornano 43.

J'ai appris plus tard que l'Ornano 43 était un très ancien cinéma. On l'avait construit au cours des années trente, en lui donnant une allure de paquebot. Je suis retourné dans ces parages au mois de mai 1996. Un magasin a remplacé le cinéma. On traverse la rue Hermel et l'on arrive devant l'immeuble du 41 boulevard Ornano, l'adresse indiquée dans l'avis de recherche de Dora Bruder.<sup>23</sup>

La poésie mélancolique du quotidien passe par cette attention architecturale à des lieux dont les noms résonnent comme des emblèmes d'une époque dont l'auteur avoue ne rien savoir, sinon les émotions que lui ont laissées quelques grands événements politiques et quelques chocs moraux. Comme Perec reprenant dans *Je me souviens* les éléments d'une autobiographie collective passant par la réminiscence des acteurs de cinéma et des stars du cyclisme, Modiano retrouve à travers les cinémas de son enfance certains de ses moments d'amour filial et paternel :

Souvent nous sommes seuls, les samedis soir, mon père et moi. Nous fréquentons les cinémas des Champs-Élysées et le Gaumont-Palace. Un après-midi de juin, il faisait très chaud et nous marchions — je ne sais plus pourquoi — boulevard Rochechouart. Là, nous étions entrés, à l'abri du soleil, dans l'obscurité d'une petite salle : le Delta. Un documentaire, *Le procès de Nuremberg*, au cinéma George V. Je découvre à treize ans les images des camps d'extermination. Quelque chose a changé, pour moi, ce jour-là. Et mon père, que pensait-il ? Nous n'en avons jamais parlé ensemble, même à la sortie du cinéma<sup>24</sup>.

Dans *Un pedigree*, Modiano tente un montage « à la gâchette » des souvenirs liés à ses parents. C'est le sens des références éparpillées et des instants de révélation rapidement développés : comme s'il tenait une caméra super-8, ces caméras portatives du souvenir familial, il enchaîne les séquences sans pouvoir vraiment les ordonner. On pourrait presque dire que l'auteur s'interdit la table de montage, comme s'il voulait conserver le continuum, l'authenticité de cette remémoration faite comme dans un souffle, avec seulement quelques points de repères, dont le cinéma comme prisme ou toile de fond.

\*

Ces trois auteurs français ont donc en commun d'utiliser le cinéma dans leur pratique de l'écriture, que ce soit par référence, par effet d'imitation technique ou par construction thématique. L'art cinématographique, par les mythes qu'il a su créer, par les figures qu'il a lancées et par son caractère

<sup>23</sup> P. Modiano, *Dora Bruder*, Gallimard, « Folio », 1999, p. 11.

<sup>24</sup> P. Modiano, *Un pedigree*, op. cit., pp. 56-57.

spectaculaire, marque fortement trois imaginaires auxquels il a fourni à la fois un divertissement de cinéphile et un enseignement des narrations, récits et personnages possibles. Pour eux comme pour de nombreux écrivains de leur génération, le cinéma est une évidence, peut-être plus encore que le théâtre, considéré par Modiano comme moins fluide, quand le cinéma est « plus proche de la vie et du roman », dont « les émotions sont très proches de celles du roman ». Quelque chose de leur œuvre se sert du cinéma comme d'une pratique d'enfance et d'adolescence qui les a tous trois accompagnés dans la découverte de l'univers romanesque, mais aussi comme d'un univers à part entière auquel on peut se référer pour créer des personnages, des décors et des situations. Par ailleurs, leurs livres semblent, malgré cette connivence, irréductibles à une « adaptation » autre que celle que l'auteur pourrait réaliser lui-même. L'échec du film *Cherokee* le montre, même si Jean Echenoz a participé au *script* et Pierre Lepape déclare même dans son article du *Monde* : « Revanche de l'écriture, il n'y a pas un chapitre, pas un paragraphe, pas une phrase dans *Les Grandes Blondes* qui puisse servir au cinéma ». Ce qui, d'une certaine manière, attesterait l'idée de Sjef Houppermans à propos du même livre, selon laquelle Echenoz se sert de cette connivence avec le cinéma pour en déconstruire les outils propres :

Toutes les techniques cinématographiques s'y retrouvent (et les hitchcockiennes avant tout) mais attention, en décalage, dans l'altérité essentielle de leur caractère écrit, permettant justement d'exhiber les pièges et illusions de l'image, de la démonter et de l'articuler doublement.<sup>25</sup>

Rien de l'image ne vient donc concurrencer le pouvoir propre du roman et se substituer à lui. Le roman reste le roman et impose sa loi au cinéma lorsqu'il fait irruption dans le domaine des mots, où il fait partie du paysage et ne sert qu'à un renouvellement potentiel d'une écriture qui a besoin de nouveaux points de vue, d'évocations neuves, de connivences innovantes avec le lecteur.

Écrire pour le cinéma est encore une autre affaire, puisque Georges Perec, Jean Echenoz et Patrick Modiano ont aussi en commun d'avoir participé à des projets cinématographiques à part entière, un peu comme William Faulkner, Francis Scott Fitzgerald ou Nathanaël West ont travaillé pour les studios hollywoodiens sans pour autant adapter leurs propres œuvres. Modiano dit à ce sujet : « Il faut dépenser plus d'énergie pour un scénario que pour un roman parce que c'est comme un mécano... il faut assembler des pièces. C'est assez ingrat ». Certes, mais le caractère ingrat de cette tâche a aussi toujours fasciné les écrivains, amenant Perec à s'occuper des dialogues de *Série noire* d'Alain Corneau, d'après un livre de Jim Thompson, alors qu'il vient de publier *La Vie mode d'emploi*, livre ultime sur les pouvoirs du romanesque. Pour le cinéphile écrivain, le film reste à bien des égards une forme proche de la sienne dont il ne sait comment percer le

---

<sup>25</sup>S. Houppermans, article cité, p. 33.

secret. Les rapports entre écriture et cinéma n'ont donc pas fini de se nouer et de se modifier.