



HAL
open science

Amenuisement de la parole et métaphore de la chasse dans *Affliction*, du roman au film (Russell Banks, Paul Schrader)

Céline Rolland

► To cite this version:

Céline Rolland. Amenuisement de la parole et métaphore de la chasse dans *Affliction*, du roman au film (Russell Banks, Paul Schrader). Christine Chollier; Marie-Madeleine Gladieu; Jean-Michel Pottier; Alain Trouvé. *Paroles de lecteurs*, 12, Éditions et Presses Universitaires de Reims, pp.221-249, 2018, *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, 978-2-37496-200-9. 10.4000/books.epure.2038 . hal-04541276

HAL Id: hal-04541276

<https://hal.science/hal-04541276>

Submitted on 10 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.



Christine Chollier, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.)

Paroles de lecteurs

Éditions et Presses universitaires de Reims

Amenuisement de la parole et métaphore de la chasse dans *Affliction*, du roman au film (Russell Banks, Paul Schrader)

Céline Rolland

DOI : 10.4000/books.epure.2038
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2018
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 978-2-37496-200-9



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2018

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



Référence électronique

ROLLAND, Céline. *Amenuisement de la parole et métaphore de la chasse dans Affliction, du roman au film (Russell Banks, Paul Schrader)* In : *Paroles de lecteurs* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2018 (généré le 10 avril 2024). Disponible sur Internet : <<https://books.openedition.org/epure/2038>>. ISBN : 978-2-37496-200-9. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.2038>.

Ce document a été généré automatiquement le 20 septembre 2023.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont sous Licence OpenEdition Books, sauf mention contraire.

Amenuisement de la parole et métaphore de la chasse dans *Affliction*, du roman au film (Russell Banks, Paul Schrader)

Céline Rolland

- 1 Dans cet article, nous proposons de rapprocher un texte littéraire et un film « tiré » de ce texte, c'est-à-dire ce que l'on nomme une adaptation. Il s'agit d'un roman de l'auteur américain Russell Banks, publié en 1989 et intitulé *Affliction*¹, et du film du même titre réalisé par le cinéaste américain Paul Schrader, sorti en salles aux États-Unis en 1997. L'adaptation filmique de Paul Schrader est très respectueuse du texte source, le roman, ce qui transparaît d'emblée dans le titre partagé. Pour mettre en œuvre sa lecture de Banks, Schrader utilise divers procédés de translation, portés par une mise en scène sobre, et la performance retenue de ses acteurs. À travers cette stratégie générale orientée vers un effet de simplicité et de fidélité, Schrader paraît chercher seulement à reproduire et représenter le texte original dans un autre médium ; cette version seconde est cependant une œuvre propre et divergente car elle déplace, condense et transforme certains éléments dramatiques pour transposer l'esprit du texte.
- 2 Nous avons pris le procédé de la métaphore comme angle d'étude du texte de Banks ainsi que pour analyser le transport vers l'adaptation filmique. Il nous semble que le déplacement, constitutif du transport métaphorique, permet de bien cerner les enjeux principaux du roman de Banks. En effet, dans ce roman, la chasse semble occuper une place secondaire dans l'intrigue alors qu'elle joue en réalité un rôle essentiel comme figure : ce qui se trame sur le terrain de chasse reflète et catalyse la vérité des rapports humains à la ville et dans la famille. D'autre part, et c'est ce qui retient plus particulièrement notre attention ici, la situation de narration a partie liée avec la métaphore et le déplacement. En fait, au fil de la lecture, on se rend compte que les discours qui sont tenus par le narrateur et les personnages servent souvent à déplacer le discours impossible, la parole taboue, celle qui ne peut avoir lieu pour des raisons

mystérieuses alors que c'est elle qui importe vraiment. De même, l'enquête policière qui apparaît d'abord comme le sujet premier du texte s'avère être finalement un leurre ou une réfraction nécessaire du vrai sujet, lequel ne peut pas être abordé frontalement².

- 3 Nous considérons donc l'adaptation filmique et le jeu de rôle / le jeu d'acteur comme des prises de paroles intéressantes à partir d'un texte littéraire. Lecteurs de l'œuvre première, le texte romanesque, et à travers leur prise de parole aussi critiques et traducteurs, le réalisateur et les acteurs deviennent des locuteurs qui nous intéressent particulièrement parce qu'ils rendent possible une parole plurielle, en harmonie ou en dissonance : l'écrivain, le narrateur, le réalisateur, son équipe et surtout ses acteurs collaborent et entrent en concurrence. Cela donne lieu à une situation d'énonciation complexe et intéressante. Pourquoi choisir ce texte et ce film parmi toutes les adaptations filmiques disponibles ? Parce que ce texte nous paraît refléter et comprendre déjà en lui-même les enjeux d'une parole plurielle et menacée d'extinction, et parce que dans le roman, l'amenuisement de la parole participe du thème central : la culture de la violence masculine, transmise par des pères à la fois autoritaires et défaillants. Le père reflète en partie la figure auctoriale, qui fait référence et s'impose forcément de façon violente car elle est autoritaire, mais qui fait défaut au lecteur parce qu'elle ne permet pas une lecture verticale, simple, stable et univoque. De plus, dans le livre de Banks, le procédé métaphorique qui préside à tout geste adaptatif se retrouve à plusieurs niveaux : la chasse, comme dans de nombreux textes et films dans la tradition américaine, sert de leurre en déplaçant la question ou les enjeux dans un autre espace, celui de la forêt, espace à la fois obscur, lointain et familier. D'autre part, le protagoniste est présenté comme un rêveur (*a dreamer*) dont la parole instable est sujette à caution, or le rêve figure le déplacement et la translation inhérents à l'adaptation. Le narrateur participe aussi de ce mouvement de déplacement puisqu'il semble chercher à nous parler de lui à travers l'histoire dont il fait le récit comme par projection sur son frère, figure spectrale tant dans le roman que dans le film.
- 4 Enfin, le narrateur, frère du protagoniste, nous explique au tout début du roman et du film que tout a commencé pour lui par un changement dans la voix de son frère lors d'une conversation téléphonique. Le narrateur perçoit une intonation nouvelle et selon lui, rétrospectivement, son frère n'avait « jamais parlé comme ça ». Le récit, la parole énoncée par Rolfe Whitehouse, est déclenché par une prise de parole qui sonne étrangement et qui diffère insensiblement de la parole habituelle.

Niveaux de lecture et enchâssements

- 5 Le texte offre deux lectures possibles, ainsi que Russell Banks l'explicite dans un entretien qu'il a réservé à la *Paris Review* en 1998 : « *The mystery in the book, the literal mystery that might exist in the plot of the book, is really a metaphor for the other, deeper quest that the author is engaged in*³ ». Il serait donc possible de voir ou de lire une intrigue policière dans le roman. Notons cependant le choix du modal *might* pour souligner que cette grille de lecture n'est qu'une possibilité, qu'il n'est pas sûr que le roman soit véritablement une histoire policière. L'apparence policière masque une quête plus « profonde » dont elle est l'image, la métaphore.

Une lecture métaphorique

- 6 Dans le roman comme dans le film, le point de vue narratif est celui de Rolfe Whitehouse, qui témoigne au sujet de son frère aîné Wade Whitehouse, porté disparu. Dès le début, ce narrateur nous informe que son frère Wade est parti et que nul ne veut se souvenir de lui, parce qu'il aurait commis un crime moralement inqualifiable. Ce crime impossible à dire reste d'ailleurs non expliqué dans le texte, jusqu'à la toute fin du récit. Nous ne comprenons qu'à la fin qu'il a tué son père au cours d'une dispute. Le coup n'est pas porté directement ; le vieillard se blesse en tombant après avoir empoigné son fils. La culpabilité de Wade est d'autant moins évidente pour le lecteur que la rixe est provoquée par le père, d'une manière particulièrement détestable et violente. Ainsi, lors d'une seconde lecture, la honte et la réprobation dont Wade fait l'objet apparaissent comme injustifiées, ce qui renforce le sentiment selon lequel le frère maudit fait office de bouc-émissaire et que sa personne concentre dans le récit l'ensemble des rancœurs d'une société machiste et patriarcale, alors même qu'il en est le représentant officiel, en sa qualité de *town officer*, avatar moderne et amoindri du shérif. Cette contradiction révèle le conflit qui travaille le personnage de Wade, mais aussi et peut-être au premier chef, son frère Rolfe, narrateur du récit.
- 7 Rolfe est le seul membre de la fratrie Whitehouse à avoir réussi, du moins en apparence, à prendre quelque distance avec la petite bourgade de Lawford, dépeinte comme une ville mortifère. Il est le seul, du moins c'est ce qu'il prétend au début du récit, à avoir accompli une rupture géographique autant qu'émotionnelle, avec sa famille et avec son enfance, passée sous l'emprise d'un père violent : « *And I despised Wade's life. Let me say it again. I despised Wade's life. I fled the family and the town of Lawford when I was little more than a boy to avoid having to live that life⁴* ».
- 8 Le lecteur prend conscience par paliers pour ainsi dire que tous les discours sous-entendent un autre récit, parallèle et fragmentaire. Le narrateur nous parle en effet de lui-même tout en s'en défendant, comme le laissent deviner plusieurs formules sibyllines et quelque peu tautologiques : « *suddenly I was no longer distantly monitoring my brother's confused painful life but was instead practically living it⁵* ». L'histoire qu'il raconte est tout autant reconstruite qu'imaginée, rêvée. Le rêve apparaît d'ailleurs comme une clé, au sens freudien théorisé dans *L'Interprétation des rêves*⁶. Le protagoniste, Wade, est souvent présenté comme un rêveur, le rêveur par excellence. Cependant, Wade n'incarne pas un individu qui aime se projeter dans un monde fantasmagorique et léger, il vit plutôt le rêve comme un suspens lui offrant sa seule chance de se retirer d'un réel oppressant, insupportable. Dans le paysage désolé du roman, même le rêve est une forme vide qui ne permet pas de créer une alternative, de se recréer soi-même pour se sauver, seulement de se soustraire un temps à la violence du réel, comme une perte de conscience ou un symptôme post-traumatique.
- 9 Le narrateur tente de se comprendre et de s'expliquer en racontant la vie de son frère, selon un procédé bien connu, un peu comme Nick racontant Gatsby dans le roman de Fitzgerald⁷, et c'est le même processus qui est à l'œuvre lorsque Wade rappelle au narrateur un épisode de leur enfance : il déplace sur son frère un événement dont il a lui-même été la victime : la « vérité » ne peut alors être déterminée de façon sûre puisque les deux récits sont mutuellement exclusifs : soit l'un dit vrai, soit c'est l'autre.

Chasse, chasse à l'homme et chasse herméneutique

- 10 Dans le récit, Rolfe explique comment son frère aîné, Wade, mène une enquête policière qui devient une chasse à l'homme obsessionnelle. Il cherche à montrer que le syndicaliste de Boston qui a été retrouvé mort dans les bois n'a pas été victime d'un accident de chasse mais d'un meurtre. Le narrateur laisse entendre que cette obsession pour un crime que personne ne veut reconnaître n'est qu'une manière, pour Wade – représentant de l'ordre – de trouver la culpabilité de son père, tout cela de façon oblique, comme en écho.
- 11 Ainsi, à travers l'emboîtement de plusieurs intrigues, et par le biais d'une histoire de chasse apparemment anecdotique, l'auteur nous donne à voir, si l'on veut bien déplacer les cadres, une réflexion sur la culture de la violence aux États-Unis, et quelque chose de sa propre histoire.
- 12 Par la situation de narration qui présente un homme parlant de son frère disparu, exilé de la communauté, et par le trope de la chasse utilisé comme biais métaphorique, ce roman entre en résonance avec celui de Jim Harrison intitulé *Farmer* (1976), et avec *The Good Brother* de Chris Offutt (1997). Cette rémanence souligne l'inscription de *Affliction* dans une tradition littéraire américaine qui dramatise les rapports spéculaires entre deux frères rivaux. Le terme *frenemies* désigne en anglais cette relation contradictoire entre deux personnages à la fois semblables et opposés.
- 13 D'autre part, il est intéressant de remarquer que dans le livre, sur la page, tous les chapitres s'ouvrent sous l'égide d'un signe d'apparence cabalistique, une lettre A, comme l'initiale du mot-titre *Affliction*, mais présentant comme un revers symétrique ou, peut-être, la ramure d'un cerf. Ce signe figure la proie traquée dans toutes les chasses au gibier qui font office de décor dans l'intrigue. Ce A évoque la lettre écarlate de Hester Prynne chez Nathaniel Hawthorne⁸, et suggère ainsi la réversibilité des sens d'un même signe, et la réversibilité du schéma actantiel paradigmatique : celui de la partie de chasse. Ainsi, chasseur et chassé occupent des positions susceptibles de s'inverser selon la lumière ou le discours qui est porté sur la lettre. En effet, le titre à consonance biblique renvoie, comme l'épigraphe de Simone Weil, à la passion mystique et aux souffrances de Job, celui qui cherche à persister dans l'amour du Père malgré la malédiction à laquelle le condamne son père : Wade aime son père contre toute raison et toute apparence, et cet amour insensé et incompréhensible le montre aussi, dans le discours du frère, comme une figure de saint – alors même que le récit débute par une déclaration abrupte de rejet : Wade apparaît d'abord comme le mouton noir.
- 14 Le titre, par ses connotations bibliques, rappelle celui de *Deliverance* de James Dickey, roman paru en 1970 dans lequel le cycle de la violence masculine est également illustré de façon métaphorique, au prisme de la chasse.

L'effet-miroir et la confession cachée du narrateur

- 15 Dans *Affliction*, la voix narrative est éminemment impliquée puisqu'elle est prononcée par un personnage qui nous parle de son frère, en focalisation interne, et parce que la subjectivité inhérente à cette position du témoin-locuteur est renforcée et compliquée par le rapport ambivalent entre les deux frères Whitehouse, du moins du point de vue du narrateur, Rolfe. En effet, ce dernier entretient avec son frère un lien contradictoire et apparemment pathologique, qui se noue autour d'un axe identification/rejet, propre

au phénomène du double bien connu en littérature, lorsqu'un personnage refuse d'assumer sa part maudite et qu'il opère inconsciemment une césure par dissociation et projection sur un personnage fantasmé. Citons les mots de Rolfe à propos de Wade : « *In my dreams of Wade, in my memories and thoughts of him, we are interchangeable* » (p. 201) : « nous sommes interchangeables ». Ainsi, l'énonciation donne à entendre une parole singulière, qui se présente pourtant au contraire comme une voix objective, apaisée et distanciée : le narrateur est professeur d'histoire, il prétend ne s'intéresser qu'à la vérité et il assure ne pas être « affligé » par son histoire familiale de violence.

- 16 Cependant, l'enjeu pour l'auteur est de faire entendre aux lecteurs l'implication personnelle de cette parole autoritaire du narrateur. La parole de Banks intègre vers la fin du roman d'autres voix, celles d'autres personnages qui délivrent chacun une lecture particulière de l'intrigue et de la trajectoire du protagoniste, lequel parle lui-même à travers le récit de son frère, ne serait-ce qu'en discours rapporté. Sous la voix unique de Rolfe, le lecteur décèle les traces d'autres voix concurrentes.
- 17 En outre, l'orchestration de ces voix sous-jacentes, de la part de l'auteur, est fonction des lecteurs en tant que sujets dont la performance dynamique de lecture est à la fois autonome, individuelle et en partie prévisible et collective : l'auteur construit l'entrelacs de paroles à partir de l'hypothèse selon laquelle ses lecteurs partagent une certaine vision du monde, à partir d'un substrat collectif, à savoir l'expérience de la violence bien particulière dont il parle, une sensibilité à l'imaginaire et à la symbolique de la chasse en Amérique, et la familiarité avec certains intertextes.

Adaptation du cinéaste et performance de l'acteur

- 18 S'il s'agit de s'intéresser à « la mise en œuvre de la langue à travers une énonciation ou performance, qu'on nommera tout simplement parole, et plus particulièrement parole du lecteur⁹ », il convient d'examiner la parole ou les paroles de celui qui lit un texte littéraire. Par exemple de considérer le réalisateur et le scénariste/dialoguiste qui s'emparent d'un texte littéraire pour en faire une adaptation en leur nom propre même si au cinéma il s'agit d'une prise de parole au pluriel dès lors qu'on ne peut résumer le travail créatif à un seul sujet, à un seul lecteur. Il y a en effet le réalisateur mais aussi tous les acteurs de la mise en œuvre du film, dont les acteurs au premier chef, une fonction qui nous importe d'autant plus que l'idée de parole comporte la notion de performance : l'acteur donne à voir et à entendre par son jeu particulier, une lecture-performance. Citons Laurent Jenny à ce propos, lorsqu'il évoque l'utopie de l'origine unique et bien déterminée de la parole, et les utopies de la totalité, auxquelles il préfère les idées de transitivité, de participation et de partage¹⁰ :

À vouloir saisir l'utopie de l'origine, elle peut s'enfermer dans les infinis jeux de miroir de la réflexivité sans apercevoir que son mouvement l'écarte d'elle-même, qu'en son essence elle est déjà depuis toujours l'écartement qu'ont creusé la défaillance ou l'appel d'un réel [...] Sollicitant par un jeu de différences la participation interprétative d'un autre, elle postule naturellement un partage des procédures d'inférence et des représentations. Et, à poser ce partage comme absolu, elle en vient à nier toute distance interlocutoire. Elle perd alors sa puissance d'appel et sa force de redescription [...] et elle se réduit finalement à un soliloque infini. [...] La parole est hantée par les utopies de la totalité, mais ce qui la sauve d'elle-même, c'est la transitivité qui l'emporte.

- 19 Nous avons voulu étudier comment Banks-lecteur du *Livre de Job*, de l'essai *Attente de Dieu* de Simone Weil (la partie « *The Love of God and Affliction* ») et de *The Scarlet Letter* prend la parole dans *Affliction* : en quelque sorte, le roman est la lecture de Banks prononcée par son narrateur. Ensuite, il y a le réalisateur Paul Schrader qui peut être pris comme lecteur de Banks, d'autant qu'il souligne ce rapport dans un entretien où il donne sa première lecture du roman, une lecture « saisissante » qui est plus qu'un prétexte, et qui entre en résonance avec les œuvres précédentes de Schrader, (notamment *Taxi Driver*¹¹) :

I saw it in a book shop when it came out in trade paperback, and it just caught me. The first line of the novel is actually the first line of the film: "This is the story of my brother's criminal behavior and his strange disappearance." I was just grabbed by it, so I bought it. Besides the language, the depth of theme and the depth of the characters, I think what I liked most about [the book] was the gimmick: half or two-thirds of the waythrough, it's like, boom! You realize that this small-time cop who thinks he is going to redeem himself by solving a murder is really going crazy, because there is no murder. The real drama is about his father, not about this "hunting accident".¹²

- 20 Ensuite, le troisième lecteur est l'acteur principal, Nick Nolte, qui offre sa propre lecture à travers sa performance cinématographique. Lisons ce qu'a écrit Schrader à propos de la lecture-performance de son acteur Nick Nolte :

By the time he got into rehearsals, he knew his character cold. He had reams of notes. He had notes for every other actor. I remember once we were shooting and I was suggesting a different line reading. Nick said to me, "Oh, I don't think he would say it that way," and I realized that his decision had been made months ago, maybe even years ago.¹³

- 21 L'acteur Nolte apparaît d'ailleurs bien comme un lecteur attentif, scrupuleux mais aussi créatif, à travers ce que dit le réalisateur à propos de la manière dont l'acteur s'est approprié le rôle : Paul Schrader utilise des termes propres à la lecture critique, par exemple il dit que Nolte avait pris beaucoup de notes à partir du roman. De plus, le terme « *line reading* » révèle dans ce contexte combien l'interprétation d'un rôle est aussi une lecture, opérée par un lecteur que l'on identifie aisément dans son époque et par sa filmographie.
- 22 Notons d'abord, dans le film, comment la musique du générique de début, composée par Michael Brook, semble véhiculer un sens double. Cette musique est intéressante car elle a quelque chose de spectral : lente, elle répète les mêmes accords de façon lancinante ; ces accords sont posés en même temps que les images-vignettes, qui se ressemblent toutes. Ainsi, la bande-son et les images concordent pour renforcer le sentiment de retour perpétuel du même qui entre en résonance avec le thème central, celui du cycle de la violence transmise par les pères. La musique débute par un effet électronique vibré qui souligne le flou visuel à l'image : la neige s'élève en volutes soufflées par le vent, ce qui donne lieu à des images dont la netteté s'estompe comme dans un rêve, malgré une lumière crue. Sorte de langage complémentaire, la musique semble fonctionner dans le film comme un langage sans parole.
- 23 L'association de la série de ces vignettes avec la musique étrange et lancinante suggère également le vide et l'absence de toute forme humaine : les lieux d'habitation qui composent la petite bourgade de Lawford connotent la solitude. C'est une ville-fantôme, comme si les habitants avaient fui après quelque catastrophe. Ces premières vignettes dépeignent en effet un univers post-apocalyptique. Un panneau signale le

nom de la ville fictionnelle, Lawford, un toponyme qui caractérise bien le protagoniste, Wade, lequel y représente la loi en tant que policier mandaté par le collège électoral. Dans une scène marquante, Wade apparaît comme la personnification du justicier tandis que son frère Rolfe ne s'intéresse qu'à la vérité, d'une façon intellectuelle et abstraite, et pas à ses implications directes ni à ses conséquences morales ; contrairement à Wade, Rolfe ne s'intéresse pas à l'application de la loi. Pour lui, c'est comme si vérité et justice n'avaient rien à voir l'une avec l'autre. Wade, en revanche, apparaît en justicier qui se heurte à l'impossibilité de faire marcher ensemble vérité théorique et justice effective.

- 24 Ainsi, d'une part, cette musique annonce le caractère spectral du récit, par les notes vibrées, le crescendo et la distance du rendu électronique, elle suggère une source d'angoisse, source qui demeure invisible donc d'autant plus inquiétante. D'autre part, après quelques secondes, les accords de guitare sèche donnent à entendre l'autre versant du récit, par une coloration folklorique traditionnelle : la musique convoque le thème de la nostalgie, d'autant mieux que les accords se répètent en boucle sans qu'il y ait de réelle progression mélodique. Ainsi, couplée à la série des vignettes qui montrent des lieux de vie déserts, la musique instaure une atmosphère d'inquiétante étrangeté qui rappelle le film de Kubrick, *Shining*, dans lequel le grand hôtel dans la neige tient lieu d'espace mortifère. Comme la musique, l'image complète encore la parole de son langage muet, selon des modalités complexes. En même temps, et presque au contraire, ce générique situe l'action à venir dans un cadre familier, hyperréaliste et bien américain, et l'idée de malédiction est véhiculée par la répétition d'une mélodie avortée. Remarquons enfin que le premier plan séquence qui suit le générique montre un camion, de nuit, descendant de la montagne vers la ville, exactement comme au début du film de Michael Cimino, *The Deer Hunter*, qui prend la chasse comme métaphore structurante, dix ans avant le roman de Banks et vingt ans avant le film de Schrader.
- 25 En effet, dans *Affliction* comme dans *Deer Hunter*, la chasse permet de représenter « de côté » le thème de la violence infligée dans le cercle familial et plus largement à la ville, en l'exportant en terrain ritualisé, porteur des valeurs américaines fondatrices, comme la bravoure dans la conquête. Dans *Affliction*, la fonction métaphorique de la chasse est annoncée dès les paroles du narrateur en voix off dans le générique de début : pour situer l'action, il explique en effet que l'histoire se noue pendant une seule et unique saison de chasse.

Rivalités et violence : mise en péril du sujet et de sa parole

Des lectures plurielles, des paroles concurrentes

- 26 De prime abord, le roman nous confronte au genre du roman de détection, le « *mystery* », tandis que l'adaptation semble s'orienter vers le film noir : il s'agit de chercher si Evan Twombly, le syndicaliste bostonien qui a trouvé la mort pendant une partie de chasse près de Lawford, a été victime d'un accident ou s'il a été assassiné, et si tel est le cas, par qui ? Serait-ce par la mafia de Boston, par l'entremise du gendre de Twombly, lui-même aidé par l'employeur de Wade ? Cette suspicion est nourrie par les deux frères Whitehouse et par eux seuls, et elle est abandonnée à la fin par le frère qui

prend la parole, le narrateur, Rolfe, qui la discrédite sans donner toutefois d'argument clair. Cette suspicion infondée irrigue la paranoïa grandissante de Wade et son isolement dans la communauté.

- 27 Ensuite, il y a la piste du mélodrame familial et du drame existentiel : Wade cherche à obtenir la garde de sa fille Jill ; il s'oppose à son ex-femme, ce qui engendre une rancœur et une solitude de plus en plus marquées. Puis vient une troisième grille de lecture, qui n'a rien d'une grille puisqu'elle reste indéterminée : autre chose, *something else*, selon Rolfe : « *There was the detective story and the ongoing family melodrama about Wade and Lillian fighting for custody. But there was something else. He was telling a different story*¹⁴ ». Peut-être une tragédie, la chute aux enfers du personnage principal, emblématique de l'américain moyen, ou une hagiographie paradoxale, celle de Wade, d'autant que le protagoniste est rapproché de, sinon assimilé à, la figure christique, dans le livre et surtout à l'écran, et parce qu'il est associé à celle de Job, notamment à travers le titre et la référence assumée au texte de Simone Weil.
- 28 Entre le roman et le film, il est possible de distinguer plusieurs prises de parole. D'abord, si l'on cherche l'« origine utopique » de la parole, il faut bien sûr situer les préoccupations de l'auteur, Russell Banks : il semble bien prendre la parole sur le sujet de sa propre vie, son père et son propre parcours dans un texte en partie autobiographique. Il y a ensuite son double ou *alter ego* intradiégétique, le narrateur Rolfe, qui prend la parole et insiste sur cet acte : Rolfe vient d'ailleurs témoigner à partir de la parole de son frère, le personnage principal Wade, puisque, comme il l'explique, il n'a pas lui-même été le témoin direct de l'intrigue, il l'a vécue par procuration, par conversation téléphonique. Vient encore bien sûr le réalisateur-scénariste Schrader, dont nous savons qu'il est connu comme « le scénariste de Scorsese » : il a en effet écrit *Taxi Driver*, *Raging Bull* et *The Last Temptation of Christ*.
- 29 Schrader est aussi un auteur à part entière dont une des caractéristiques est de chercher à renouveler les formes. C'est le sujet qui dicte la forme : il n'y a pas un style qu'on retrouverait film après film. Schrader explique que cette idée lui vient de Kubrick qu'il prend pour modèle. En dépit de cette variété formelle, il est aisé de retrouver dans son œuvre une certaine unité thématique : l'obsession entretenue par une figure récurrente de *loner*, le repli paranoïaque et le mythe américain de la rédemption par la violence. D'autre part, sa filmographie nous indique qu'en 1997, Schrader sort du tournage d'un polar, *Touch*, adapté du roman éponyme de l'écrivain américain spécialiste du roman noir, Elmore Leonard. Ainsi, la parole du réalisateur est empreinte d'échos plus ou moins identifiables par les spectateurs d'*Affliction*, à sa sortie en 1997. Ces échos s'entremêlent pour figurer un horizon d'attente du public américain.
- 30 Le cinéma étant un art pluriel, le film est en partie l'œuvre des acteurs, et de l'équipe dans son ensemble. Ainsi, parce qu'ils choisissent les films dans lesquels ils souhaitent tourner et parce qu'ils sont connus du public à travers leur filmographie, il peut être pertinent d'observer la carrière des acteurs, dont celle de Nick Nolte, qui a tourné dans *The Prince of Tides* en 1991 : il y incarne un homme hanté par un passé qu'il refoule, et dont le père était violent. James Coburn qui interprète le père violent dans *Affliction* est surtout connu pour ses rôles dans les films de Sam Peckinpah, dont *Pat Garrett and Billy the Kid* en 1973. Sissy Spacek a tourné dans *Badlands (La Balade Sauvage)* de Terrence Malick, en 1973 et dans *Carrie* de Brian de Palma en 1976.
- 31 Pour l'interprète du narrateur Rolfe, Willem Dafoe, retenons deux films : sous la direction de Paul Schrader et Martin Scorsese : *The Last Temptation of Christ*, en 1988, et

pour Alan Parker, dans *Mississippi Burning*, également en 1988. Le film porte également la signature du directeur de la photographie, Paul Sarossy, celle du compositeur Michael Brook, etc. Tous ont travaillé à partir de leur propre lecture du roman de Banks ou au moins à partir de leur lecture du scénario de Schrader mais en recourant à un langage non verbal. Ce sont tous des lecteurs, des critiques et des traducteurs. Le spectateur « lit » aussi leur performance d'acteur au prisme des personnages qu'ils ont précédemment interprétés. La connaissance des films précédents de tel ou tel acteur colore la lecture du film, pour le spectateur. Dans les bonus du DVD, chaque acteur donne quelques clés nous permettant de comprendre sa propre lecture du scénario. D'abord, pour le réalisateur Schrader, le roman de Banks est une tragédie : « *the story of someone trying to run faster than fate*¹⁵ », une phrase qui convoque les grandes figures de la tragédie grecque, comme chez les Atrides. Pour Willem Dafoe, la loi implacable du destin préside au cycle de la violence : « *To me, it's a character portrait and the portrait of a family that's caught in this cycle of violence*¹⁶ ». La même lecture est celle de l'actrice, Sissy Spacek, qui rapporte l'idée de malédiction à un contexte chrétien et américain, à travers le terme de péché : « *Sins of the fathers going from one generation to the next*¹⁷ ». Pour Nick Nolte, le film s'empare du thème d'une violence permanente qu'il est impossible de réduire à une seule cause ou un seul coupable, donc une violence à la fois naturelle et culturelle :

It's a murder mystery with all these clues here and there. This violence keeps coming up. It's not directed towards specific individuals. It's about the violence in our lives. All violence, war, murder, the natural negative feelings; it's all within us.¹⁸

- 32 Ainsi, le film met en œuvre des lectures plurielles, des paroles concurrentes.
- 33 Si les voix des acteurs semblent s'harmoniser pour donner corps à une parole commune, partagée, comme on le voit lorsqu'on rapproche les phrases qui résument leurs lectures du scénario, il n'en reste pas moins que la thématique de la violence se lit aussi au niveau de la lutte pour la prise de parole, dans le récit et au plan métatextuel, dans le partage entre l'autorité auctoriale (Banks), celle du réalisateur et de tous les acteurs du film, musicien, cadreur et monteur compris.

Violence irrépressible, effacement du personnage

- 34 Selon le narrateur, le dernier effet de la violence subie par les fils est la prise de distance entre soi et le monde, lorsque la victime n'a d'autre choix que d'instaurer et de maintenir un espace infranchissable entre soi et les autres, d'un point de vue affectif. Afin de ne pas reproduire la faute des pères, une solution est de s'abstraire volontairement du cercle social, et cette option est celle qu'a choisie le narrateur, célibataire, qui a construit une vie solitaire en retrait, loin de la bourgade corrompue des origines. Ainsi, lorsque Rolfe affirme à son frère qu'il n'a lui, « jamais été affligé par la violence de leur père », le protagoniste lui répond dans un rire ironique : même s'il s'est rangé du côté du savoir livresque et de la vérité, au détriment de la Justice que Wade persévère à chercher, Rolfe témoigne aussi, par sa vie effacée, de la violence qu'il a subie. Rolfe utilise le déplacement comme mode de survie :

For a time, it lived inside me, displacing all other stories until finally I could stand the displacement no longer and determined to open my mouth and speak, to let the secrets emerge, regardless of the cost to me or anyone else.¹⁹
[...]

It makes me feel permanently and universally displaced [...] We struggle to change our place in society, and all we manage to do is displace ourselves.²⁰

- 35 L'effacement du personnage, d'abord le protagoniste Wade, c'est aussi le symptôme de sa faillite personnelle, dans son rôle de parent responsable et admirable, auprès de sa fille Jill, pour commencer : les premiers mots du personnage sont des mots de défaite : « *I'm sorry I screwed up ; I couldn't help it.* » Il n'y peut rien, il est dépassé, ce à quoi la fillette lui répond par un reproche : « *you're the one in charge* », formule qui peut se traduire de plusieurs manières : « c'est toi qui conduis, c'est toi le responsable, c'est à toi que je suis en droit de demander des comptes ». Or, ce n'est pas lui qui a la parole et même si sa fonction officielle de policier le désigne comme une figure d'autorité, il n'est en réalité que le témoin impuissant des événements qu'il subit, et le spectateur de lui-même car il subit en partie l'héritage et le reflet que lui renvoie son père, d'où des effets miroir, des images jouant sur la spécularité, à plusieurs reprises dans le film : Wade s'efface derrière l'image de son père. Dans le roman comme dans le film, les deux hommes ont les mêmes tics et les mêmes vices, l'alcool au premier chef ; ils aiment aussi à manger du sel qu'ils se versent sur le dos de la main. Remarquons au passage que le seul véhicule dont Wade soit nommément responsable (« *in charge* ») est la niveleuse de son employeur, qui le charge, lui entre tous ses employés, de la tâche la plus ingrate, celle de déblayer la neige par tous les temps. La niveleuse, *grader* en anglais, symbolise donc l'effort infructueux et pénible qui n'aboutit qu'au nivellement par le bas, d'autant que la neige, on l'a dit, fonctionne comme agent d'effacement : plus il lutte et plus il s'efface lui-même pour ainsi dire, ce qui renforce le thème de la malédiction. On assiste à un glissement, à partir de l'image de l'effacement par la neige, vers la disparition, à la fin, par le feu. La dernière image de Wade, dans le film, nous semble rendre un hommage oblique à *Sacrifice* (1986) du réalisateur soviétique Andreï Tarkovski, à travers l'image du feu rédempteur. Dans *Sacrifice*, le protagoniste fait le vœu de ne plus parler si Dieu lui accorde de retrouver son fils sain et sauf.
- 36 Pour reprendre le trope de la chasse comme métaphore structurante du récit, les images des cadavres de cerfs fonctionnent comme des emblèmes de la défaite de Wade : deux plans se succèdent, sur fond de musique légère et entraînante en complet décalage, ce qui accentue la cruauté des chasseurs.

Version contre-romantique du chasseur et du mythe de la rédemption par la violence

- 37 Au tout début du roman, puis après cinquante pages au cours de deux longs paragraphes, dans une pause du récit, Banks propose un portrait au vitriol du *Great White American Hunter*, ce mythe machiste (et raciste) qui véhicule une image idéalisée du chasseur tout-puissant. Banks dépeint une horde de brutes imbéciles qui maltraitent la forêt et ses habitants, sans pour autant arriver à leurs fins, ou alors par hasard, malgré leur maladresse :

Almost all of the deer hunters are men from lower New Hampshire and eastern Massachusetts, who every November come north brandishing high-powered rifles with scopes and normally spend no more than a weekend in the area. They drink all night in motels and roadhouses on Route 29 and tramp from sunup to sundown through the woods, firing at anything that moves, sometimes even killing it and hauling it back to Haverhill or Revere on the fender of a car. More often than not, they return home empty-handed, hung over and frustrated – but nonetheless sated

from having participated, even if only marginally and ineptly, in an ancient male rite.²¹

- 38 Banks souligne ici le décalage choquant entre le choix des armes et l'usage qui en est fait : les fusils disposent de viseurs ultrasophistiqués permettant un tir précis même lorsque la cible est loin alors que les chasseurs tirent « sur tout ce qui bouge » sans aucun discernement. Banks cherche ainsi à tourner en ridicule les chasseurs « ineptes » qui font de la partie de chasse une saoulerie et se repaissent de leur propre brutalité. Dans le texte, il est difficile de dire si c'est le rite ancestral (« *ancien* » est répété deux fois comme pour suggérer le caractère anthropologique, universel, de cette attitude brutale) en lui-même qui est disqualifié une fois pour toutes ou si ce sont les chasseurs de cette région qui abîment un rite dont ils ne participent pourtant guère. En tous cas, l'épisode de chasse dans le roman donne lieu à un déchaînement de violence. Dans l'extrait suivant, Banks oppose la délicatesse et la fragilité du cerf au déferlement obscène de brutalité provoqué par les chasseurs. La horde humaine est déshumanisée par une métonymie qui présente en gros plan un doigt sur la gâchette, désolidarisé du corps et surtout de l'intelligence du chasseur :

He saw it walk delicately, warily, through the curtain of falling snow.
[...] Then, all across the hills and valleys, up and down the gullies and over the boulder-strewn ridges and cliffs, from up in trees, hillsides, overlooks, bridges, even from the backs of pickup trucks, out of brush piles, over stone walls, behind ancient elms – throughout the hundreds of square miles of New Hampshire hill country woods – trigger fingers contract one eighth of an inch and squeeze. There is a roar of gunfire, a second, a third, then wave after wave of killing noise, over and over, sweeping across the valleys and up the hills.²²

- 39 L'allure gracile de l'animal offre un contraste saisissant avec le pas lourd des hommes lorsqu'ils se précipitent vers le cadavre du cerf, dans l'image qui clôt l'épisode. Embourbés dans une neige grasse, ils apparaissent ainsi comme des êtres balourds et mal adaptés à leur milieu naturel, et donc naturellement inférieurs à leur proie. L'effet accumulatif transmet au lecteur l'impression d'un déferlement de balles sur un corps dont la blancheur de neige accentue la vulnérabilité. Le blanc vire au rouge puis au noir tandis que le corps violé s'ouvre pour révéler une vision d'horreur ; tout s'inverse et même le cerf paraît dans la mort ouvrir une gueule de loup :

Slugs, pellets, balls made of aluminum, lead, steel, rip into the body of the deer, crash through bone, penetrate and smash organs, rend muscle and sinew. Blood splashes into the air, across tree bark, stone, onto smooth white blankets of snow, where scarlet fades swiftly to pink. Black tongue lolls over blooded teeth, as if the mouth were a carnivore's; huge brown eyes roll back, glassed over, opaque and dry; blood trickles from carbon-black nostrils, shit spits steaming into the snow; urine, entrails, blood, mucus spill from the animal's body: as heavy-booted hunters rush across the frozen snow-covered ground to claim the kill.²³

- 40 L'effet de ralenti cinématographique s'assimile à une hypotypose visant à donner une impression choquante au lecteur. Loin de l'hallali traditionnel dont les codes ritualisés expriment le respect de la bête, la scène de mise à mort évoque un viol monstrueux qui bouscule l'ordre naturel. En même temps que la balle fait implorer l'agencement organique du corps animal, elle vient aussi pulvériser l'ordre du monde par réverbération. Les hommes souillent la pureté virginale de la neige et le sang vient entacher d'une marque contre-nature l'écrin de la forêt. La fin du paragraphe met l'accent sur la culpabilité des chasseurs car l'expression *to claim the kill* peut à la fois signifier : revendiquer le corps comme un trophée pour celui qui affirme être l'auteur

du tir ajusté, mais aussi pour revendiquer le meurtre ; *kill* revêt les deux sens ici dans ce contexte.

- 41 Dans le film, les corps-trophées renvoient une image de soumission à la tradition puis, de côté, la tête en gros plan du cerf mort précise le parallèle entre l'homme et la bête qui partagent un destin christique. Nous avons évoqué la répétition de l'image de l'homme en croix, lors de l'épisode du bus scolaire et lors de l'affrontement final entre Wade et son père. Notons aussi la dernière image, après le feu qui consume et fait disparaître la ferme, métonymie de la prison mentale qui enferme les fils maltraités : il ne reste plus qu'une ossature en cendres de la bâtisse et, du vieux patriarche, plus rien. La neige a commencé le travail d'effacement au début à travers la série de vignettes cartes-postales, puis le feu vient à bout de la ferme, mais pas de la demeure familiale qui perdure et que le narrateur, dernier légataire, ne peut se résoudre à céder.
- 42 De plus, au fil de l'intrigue, le personnage qui porte la tragédie s'efface progressivement, du moins dans la parole : sa fille Jill lui apprend que sa mère ne parle plus jamais de lui et ce commentaire qui passe d'abord pour un élément ordinaire dans la dramaturgie du divorce prend une autre coloration lorsque le frère de Wade encadre le récit, au début et à la fin, par une parole contre-performative qui prétend paradoxalement annuler la présence du personnage : au début du film, la voix off annonce que désormais, c'est comme s'il n'avait jamais existé : au tout début, il pose la disparition de Wade comme acquise : « *We who loved him no longer speak of Wade. It's as if he never existed*²⁴ » : le personnage est devenu tabou, son souvenir est refoulé, il n'est plus qu'une forme reléguée dans les limbes de la conscience. À la fin du film, le narrateur reprend la parole pour répéter la disparition du frère, comme s'il la promettait, ainsi que le suggère l'usage modalisateur de *will* : « *There will be no more mention of him. The story will be over except that I continue*²⁵ ».
- 43 Par contre, parler du frère disparu que tous souhaitent oublier, c'est, pour Rolfe, une façon détournée de parler de lui-même, et peut-être de vivre par procuration :
- It was as if the story he was telling were enlarging and clarifying my story : the chronic toothache he had complained of earlier in the conversation, though worse and significantly different from my periodic headaches, suddenly became a troublesome echo, and his financial difficulties, though described practically in another language than mine, rhymed anxiously with mine, and his on going troubles with women, parents, friends and enemies, grotesquely reversed versions of my troubles, gave mine painful articulation.²⁶
- 44 Plus loin, Rolfe avoue pour ainsi dire à mots couverts qu'il nous raconte aussi sa propre histoire : « *By telling his story like this, by breaking the silence about him, I tell my own story as well*²⁷ ». Ainsi, la voix off insiste sur l'action de parler, de dire, et oppose *speaking* et *telling* pour suggérer que la seule parole valable ou la seule encore possible est une parole décentrée et/ou métaphorique. Cette parole préliminaire du narrateur oriente d'évidence vers une autre lecture, celle de la confession de soi : peut-être que, finalement, Wade n'existe que dans la prise de parole de Rolfe qui ne le crée que pour parler de lui-même. Une hypothèse qui prend du crédit si l'on considère l'amorce du récit : « *Let us imagine* ».
- 45 Remarquons enfin comment l'effacement visuel, à l'écran (la neige) va de pair avec l'effacement des marqueurs de la prise de parole. C'est d'abord la neige qui participe de l'impression que le personnage est en train de s'effacer. Dans les diapositives du générique, le vent soufflant sur la neige soulève un voile vaporeux et cette image apparaît comme un filtre qui informe l'ensemble du film. Le récit de Rolfe prend un

aspect onirique que prolonge la disparition du narrateur qui s'efface derrière son histoire, même s'il prétend que ce n'est pas la sienne et qu'il n'en a pas été le témoin direct.

Le déplacement et le rêve comme principes de l'adaptation et du jeu de rôle

- 46 Comme dans les mécanismes du rêve tels que Freud les a dépeints, l'adaptation d'un film sur grand écran procède par déplacement, condensation et métaphore : dans le rêve comme dans l'adaptation, le travail s'apparente à une traduction, une transposition, une transmogrification qui déforme pour mieux figurer. Le réalisateur se fait lecteur, critique et traducteur dont la parole²⁸ est contextualisée. D'autres acteurs prennent la parole lors de la création du film, dont les acteurs : à ce moment-là, on peut se demander si la pluralité des voix renforce la parole du réalisateur ou bien, au contraire, si cela ne produit pas une cacophonie.
- 47 Or, cela entre en résonance avec les thèmes et la structure narrative du texte romanesque de Banks qui se prête à une lecture psychanalytique. Par exemple, le réalisateur reprend le motif des masques, présent dans le roman, et le met au premier plan : le masque de tigre de Jill qu'elle porte dans la voiture lorsqu'elle a une conversation avec son père au début du film, alors qu'elle est en costume pour fêter Halloween et qu'elle s'apprête à monter sur scène pour participer au concours du masque le plus effrayant. Selon l'animateur, c'est le visage et non le masque qui est le plus effrayant.
- 48 L'animateur porte un costume d'ours dont il soulève le masque dans un geste théâtral. Tous ces masques semblent figurer celui que porte le narrateur, et réfracter le thème du double et le principe du déplacement : entre les lignes, le narrateur semble nous dire que c'est de lui-même dont il s'agit : « *The others want through the telling, to regain him. I want only to be rid of him. His story is my ghost life and I want to exorcise it*²⁹ » ; les maux dont souffre Wade sont une image de ceux de Rolfe, des maux physiques qui sont des transferts psychosomatiques. Ces symptômes transparaissent dans une sorte de double discours, lorsqu'il met en regard ses maux et ceux de son frère.
- 49 Certains effets visuels permettent à Paul Schrader de transposer, à travers un autre medium, sa lecture du texte de Banks : ainsi, il utilise des effets de flou lorsque l'image représente le rêve, la projection ou une tentative de reconstitution imaginaire : le grain de la photo n'est alors pas aussi net.

Conclusion : intertextes et contextes de production de la parole

- 50 Dans le roman précédent, *Continental Drift*, le personnage principal, Bob Dubois, présente de nombreux points communs avec celui de Wade Whitehouse : tous deux sont les porte-voix du travailleur, ouvrier ou employé qui se sent déclassé et empêché dans ses aspirations sociales autant que spirituelles. Les deux personnages affrontent une crise existentielle fort analogue. De même, les deux hommes se voient d'abord dégradés dans le regard que leur renvoie leur fille, à laquelle ils font défaut.

- 51 D'autre part, le titre renvoie à un texte de la philosophe Simone Weil, « *The Love of God and Affliction*³⁰ », dont une phrase est citée à l'épigraphe du roman : « The great enigma of human life is not suffering but affliction³¹ ». Revenons sur cette référence affichée, par le biais d'un entretien dans lequel Banks explicite cette affiliation : il décrit ce que recouvre le terme, dans le récit : comme une maladie qui serait à la fois physique et morale, un sort ou un fléau à l'instar de ceux qui affligèrent le Job des Écritures. Banks affirme que le choix d'un terme métaphorique lui importait afin de renvoyer à un spectre imaginaire le plus large possible :

How did the title *Affliction* come to you?

It came from Simone Weil. I felt that every other name for it, like domestic violence or male violence, if you want, or child abuse—those terms were too reductive and simplistic and weren't descriptive, finally. They didn't describe the condition the way the word affliction did, which implies something greater than a disease but still a disease. It has a moral dimension too. An affliction is a blood curse in a way, a blood disease. I wanted all of those associations. I couldn't get at the condition without a metaphor that was large enough and suggestive enough to handle it. I needed a religious term almost.³²

- 52 Dans cet entretien, l'écrivain évoque un épisode de sa vie personnelle et raconte son rapport compliqué à un père autoritaire, comme dans le roman. Il développe son idée d'un cycle tragique et d'une malédiction de la violence masculine :

The two brothers, Wade and Rolfe, can be seen as equal and opposite reactions to the same conditions. Rolfe manages not to inflict on others the same violence that was inflicted on him—but he does it by withdrawal and an absence of connection. Whereas Wade doesn't keep other people safe from him; he has relationships, an ex-wife, a lover, a child—he puts himself into the fray of life. But the story isn't meant to be a twelve-chapter recovery manual. It just allows you to imagine your life differently than you might have otherwise. There is a kind of obsessive return in some of my work, as in *Hamilton Stark*, *Affliction*, and *Rule of the Bone*, to an abusive, patriarchal figure. Certain stories, too, return to it. Put simply, because I was able to write these novels and stories, I think I have managed to live a different story than the one I was given by my childhood.³³

- 53 Rappelons que dans le roman, les thèmes et les procédés narratifs traitent du problème de la parole instable, dont l'autorité est invérifiable, une parole qui est mise en concurrence avec d'autres et qui est en proie à l'amenuisement, ce qui a dû particulièrement interpeler le lecteur-réalisateur Schrader, car cela entraine en accord avec ses propres préoccupations dans son rôle de critique et de traducteur. Dans sa mise en scène toute en retenue, Schrader semble jouer une partition classique. Il utilise souvent une caméra statique et réserve les effets « spéciaux » aux épisodes de rêve, de vision subjective, ce qui transcrit efficacement la part métaphorique essentielle dans le roman.

- 54 Le langage du cinéaste, partiellement de l'ordre de la parole, joue aussi sur de la non-parole, par le biais de l'image et de la musique notamment. La convocation du langage cinématographique met en jeu des dimensions non verbales. La parole s'amenuise donc nécessairement dans le passage du texte au film mais cet amenuisement n'est pas synonyme d'amointrissement, au contraire, il permet de faire advenir du sens. La parole de Schrader, c'est-à-dire ce qu'il exprime par le biais du film, permet d'opérer un déplacement du propos de Banks, au sens freudien : le réalisateur fonctionne ainsi en quelque sorte comme le tiers nécessaire à toute libération psychanalytique. Il faut un tiers pour interpréter les rêves, comme le narrateur nous le rappelle. C'est aussi la fonction de Schrader. De même, il faut un tiers pour faire advenir plus complètement le

langage filmique dans le monde de la parole, et c'est le travail du commentateur critique. Ainsi, la parole aménagée peut toujours être retrouvée ; en outre, son aménagement au cours de l'adaptation filmique s'accompagne non pas d'un amoindrissement du sens mais bien au contraire d'une libération : la parole aménagée n'en est pas moins amplifiée finalement.

NOTES

1. C'est le même titre dans les versions française et américaine. Russell Banks, *Affliction*, [Harper Collins, 1989], New York, HarperPerennial, 1998 ; *Affliction*, traduction Pierre Furlan, Actes Sud, 2000. Édition de référence : l'édition en anglais de 1998.
2. Comme dans le texte de Norman Mailer, *Why are we in Vietnam ?* qui décrit une partie de chasse en Alaska pour traiter de la guerre menée par les États-Unis au Vietnam à la fin des années 1960.
3. « Le mystère dans le livre, le côté "mystère à élucider" qui se trouve peut-être dans l'intrigue du livre, en fait c'est une métaphore de l'autre quête, plus profonde, qui occupe l'auteur » [je traduis, comme pour l'ensemble des citations qui suivent].
4. *Affliction*, p. 4 : « Et je méprisais la vie de Wade. Je tiens à le redire : Je méprisais la vie de Wade. J'ai fui la famille et la ville de Lawford tout jeune homme pour ne pas avoir à vivre cette vie-là. »
5. *Affliction*, p. 4 : « Tout à coup, je n'étais plus seulement aux manettes à distance, à orienter le cours inquiet de la vie douloureuse de mon frère, au lieu de cela je me retrouvais tout bonnement en train de la vivre ».
6. Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, [1899], Paris, PUF, 1926, rééd. 1967, trad. I. Meyerson.
7. Francis Ford Fitzgerald, *The Great Gatsby*, [1925], New York, Penguin Modern Classics, 2000 ; *Gatsby le Magnifique*, Paris, Kra, 1926, trad. Victor Llonca.
8. Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*, Boston, Ticknor, Reed & Fields, 1850 ; *La Lettre écarlate*, Paris, La Nouvelle Édition, 1945, trad. Marie Canavaggia.
9. Selon le texte de cadrage de ce séminaire.
10. Laurent Jenny, « Pour une parole taciturne », *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 161-162.
11. Paul Schrader, *Taxi Driver*, 1976.
12. <https://diaryofascreenwriter.blogspot.com/search?q=paul+schrader> « Je l'ai vu dans une librairie à sa sortie en volume poche, et il m'a réellement saisi. La première phrase du roman est en fait la première parole du film : "C'est l'histoire du comportement criminel de mon frère et de sa disparition étrange". Ça m'a tout simplement accroché alors je l'ai acheté. En plus de la langue, de la profondeur thématique et de la profondeur des personnages, je pense que ce que j'ai le plus aimé dans ce livre, c'est le côté subterfuge : à mi-parcours ou peut-être aux deux-tiers de la lecture, ça fait tilt ! Et vous comprenez que ce petit flic qui pense qu'il va se racheter en trouvant le coupable d'un meurtre est en réalité en train de devenir fou parce qu'il n'y a pas de meurtre. La véritable intrigue tourne autour de son père et pas autour de ce pseudo accident de chasse ».
13. « Une fois arrivé aux répétitions, il connaissait son personnage sur le bout des doigts. Il avait des tonnes de notes. Il avait pris des notes pour chacun des autres acteurs. Je me souviens qu'à un moment, on était en train de tourner et j'ai suggéré une autre façon de lire une réplique. Nick m'a dit : "Oh, je ne crois pas qu'il le dirait comme ça", et je me suis rendu compte que sa décision avait été prise plusieurs mois avant, peut-être même des années avant ».

14. P. 53 : « Il y avait l'histoire policière et l'éternel mélodrame familial sur la lutte entre Wade et Lillian pour la garde de Jill. Mais il y avait autre chose. Il racontait une autre histoire ».
15. « l'histoire de quelqu'un qui essaie de courir plus vite que son destin ».
16. « Pour moi, c'est le portrait d'un personnage et celui d'une famille prise dans ce cycle de la violence ».
17. « Les péchés du père qui passent d'une génération à la suivante ».
18. « c'est un film policier avec tous ces indices disséminés par-ci par là. Cette violence ne cesse de resurgir. Elle n'est pas dirigée vers des individus en particulier. Ça a à voir avec la violence de nos vies. Toutes les formes de violence, la guerre, les meurtres, les sentiments négatifs qu'on éprouve naturellement. Tout ça, c'est dans nos âmes ».
19. *Affliction*, p. 5 : « Pendant un temps, c'était là à l'intérieur de moi, déplaçant et remplaçant toutes les autres histoires jusqu'à ce que finalement je ne puisse plus supporter ce déplacement et que je me décide à ouvrir ma bouche pour parler, pour faire émerger les secrets quel qu'en soit le prix pour moi ou tous les autres ».
20. *Affliction*, p. 202 : « À cause de tout ça, je me sens déplacé toujours et en tous lieux. [...] On s'efforce de changer notre place dans la société et tout ce qu'on parvient à faire, c'est se déplacer soi-même ».
21. *Affliction*, p. 68 : « Presque tous les chasseurs de daims sont des hommes du sud du New Hampshire et de l'est du Massachussets qui viennent chaque année en novembre en brandissant des fusils super puissants avec lunette de visée et en principe ils ne passent pas plus d'un week-end dans la région. Ils boivent toute la nuit dans des motels et des relais routiers le long de la Route 29 puis ils arpentent bruyamment les bois du lever du soleil à la nuit, tirant sur tout ce qui bouge, parvenant parfois même à faire mouche et à rapporter leur trophée sur le pare-chocs de leur voiture jusqu'à Haverhill ou Revere. Le plus souvent, ils reviennent bredouilles, avec la gueule de bois et une bonne dose de frustration, mais quand même rassérénés d'avoir participé, même si c'est seulement à la marge et avec ineptie, à un rite viril ancestral. »
22. *Affliction*, p. 69 : « Il le vit qui marchait avec délicatesse et précaution, à travers le rideau des flocons de neige. [...] Puis, depuis l'autre versant des collines, de l'autre côté des vallées, retentissant dans les goulées et par-dessus les crêtes et les falaises ponctuées de rochers, d'en haut des arbres, du haut des collines, des promontoires et des ponts, même depuis l'arrière des camions, sortant des buissons de broussailles, au-dessus des murailles, derrière de grands ormes anciens, en tous points sur les dizaines d'hectares de la partie pré-montagneuse boisée du New Hampshire, des doigts se contractent d'un millimètre sur la gâchette et appuient. Il y a une détonation tonitruante, une autre, une troisième, puis, vague après vague, le bruit qui tue, encore et encore, balayant les vallées, remontant les collines. »
23. *Affliction*, p. 69 : « Des mottes, des copeaux, des boules en aluminium, en plomb, en fer, percent le corps du daim, font exploser les os, pénètrent dans les organes et les écrasent, déchirent muscles et tendons. Du sang gicle dans l'air, sur l'écorce des arbres, les pierres, le manteau blanc et lisse de la neige où le rouge écarlate tourne vite au rosé. Une langue noire pend sur des dents ensanglantées, comme si la gueule était celle d'un carnivore. De grands yeux bruns se révulsent sur un globe vitreux, opaque et sec. Du sang goutte des naseaux d'un noir carbone, de la merde crache en fumant dans la neige ; l'urine, les entrailles, le sang, le mucus se déversent du corps de l'animal tandis que des chasseurs en cuissardes se précipitent sur le sol gelé couvert de neige pour prendre possession de la bête. »
24. « Nous qui l'avons aimé ne parlons plus de Wade. C'est comme s'il n'avait jamais existé ».
25. « Il ne sera plus fait mention de lui. L'histoire sera terminée sauf que je continue ». Deux traductions sont possibles : « sauf si je continue » ou « sauf moi qui continue / sauf que je continue ». L'ambiguïté montre bien la proximité troublante entre l'histoire de Rolfe et celle de Wade.

26. *Affliction*, p. 5 : « C'était comme si l'histoire qu'il racontait apportait un éclairage à mon histoire : la rage de dents chronique dont il s'était plaint plus tôt dans la conversation, même si c'était pire et vraiment différent de mes maux de tête périodiques, vint brusquement faire écho à ma vie de façon dérangement. Ses soucis financiers, même s'il les décrivait dans un langage qui n'était pas le mien, mis à côté des miens, résonnaient avec une rime angoissante, tandis que ses problèmes récurrents avec les femmes, la famille, amis et ennemis, apparaissaient comme le versant contraire de mes problèmes et cette inversion grotesque sous mes yeux me faisait voir les nœuds douloureux de ma propre vie. »

27. « En racontant son histoire de cette façon, en brisant le silence qui l'entoure, c'est aussi ma propre histoire que je raconte. »

28. « Parole », appliqué à la réalisation d'un film, relève d'une extension du sens, puisque le langage filmique se sert de mots et de compléments non verbaux.

29. *Affliction*, p. 2 : « Les autres, le fait de dire, ils espèrent que ça le leur rendra. Moi, je veux seulement me débarrasser de lui. Son histoire, c'est la vie que j'aurais pu avoir (le double spectral de ma vie) et je veux l'exorciser. »

30. « *The Love of God and Affliction* », from *Collected Essays 1934-1943*.

31. « La grande énigme de toute vie humaine n'est pas la souffrance mais l'affliction. »

32. « Comment est-ce que le titre *Affliction* vous est-il venu ? Ça vient de Simone Weil. Je pensais que tout autre terme, comme violence domestique ou violence masculine, si vous voulez, ou maltraitance des enfants, ces termes étaient trop réducteurs et simplistes et ne décrivaient rien, en fait. Ils ne rendaient pas compte de cette condition comme le mot affliction le fait : ce terme implique quelque chose de plus qu'une simple maladie mais qui reste une maladie. Il a aussi une dimension morale. Une affliction est une malédiction héréditaire en un sens, une maladie congénitale. Je voulais toutes ces associations. Je ne pouvais pas approcher cette condition sans une métaphore qui soit assez large et suggestive. J'avais presque besoin d'un terme religieux. »

33. « Les deux frères, Wade et Rolfe, peuvent être compris comme deux réactions opposées et symétriques face aux mêmes conditions. Rolfe parvient à ne pas infliger aux autres la même violence qui lui a été infligée, mais il y parvient en se retirant de la vie et en refusant les relations aux autres. Alors que Wade ne préserve pas les autres en les maintenant éloignés ; il a des liens avec une ex-femme, une maîtresse, un enfant, il se met au milieu du courant, au cœur de la vie. Mais l'histoire n'a pas pour but de devenir un manuel de psychologie en douze chapitres. Elle vous permet simplement d'imaginer votre vie sous un jour différent que vous n'auriez peut-être pas imaginé sinon. Dans certaines de mes œuvres, il y a une sorte de retour obsédant, comme dans *Hamilton Stark*, *Affliction*, et *Rule of the Bone*, vers une figure patriarcale abusive. Certaines histoires, aussi. Pour dire ça simplement, parce que j'ai été en mesure d'écrire ces romans et ces histoires, je pense que j'ai réussi à vivre une histoire différente de celle que m'a léguée mon enfance. »

AUTEUR

CÉLINE ROLLAND

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP