



HAL
open science

**Ce que les genres du cinéma font au roman
contemporain. Formes et représentations du western et
du film noir chez les romanciers des domaines français et
anglo-saxon depuis 1980**

Laurence Riu-comut

► **To cite this version:**

Laurence Riu-comut. Ce que les genres du cinéma font au roman contemporain. Formes et représentations du western et du film noir chez les romanciers des domaines français et anglo-saxon depuis 1980. Littératures. Université de Pau et des Pays de l'Adour; ALTER Arts/Langages : Transitions & Relations UR 7504, 2022. Français. NNT: . tel-04171814

HAL Id: tel-04171814

<https://hal.science/tel-04171814>

Submitted on 26 Jul 2023

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.

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

École Doctorale 481 – Sciences Sociales et Humanités

UR 7504 – ALTER – Arts/Langages : Transitions & Relations

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PAU
ET DES PAYS DE L'ADOUR

Discipline : **Littérature générale et comparée**

Présentée et soutenue par
Laurence RIU-COMUT

le 16 décembre 2022

CE QUE LES GENRES DU CINÉMA FONT AU ROMAN CONTEMPORAIN

**FORMES ET REPRÉSENTATIONS DU FILM NOIR ET DU WESTERN
CHEZ LES ROMANCIERS DES DOMAINES FRANÇAIS
ET ANGLO-SAXON DEPUIS 1980**

Sous la direction de :

M. Yves LANDEROUIN

Professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

Membres du jury :

Mme Caroline FISCHER

Professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

M. Henri GARRIC

Professeur à l'Université de Bourgogne

M. Fabien GRIS

Maître de conférences à l'Université Paris-Sorbonne

Mme Claude MURCIA

Professeur émérite à l'Université Paris Cité

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

École Doctorale 481 – Sciences Sociales et Humanités

UR 7504 – ALTER – Arts/Langages : Transitions & Relations

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PAU
ET DES PAYS DE L'ADOUR

Discipline : **Littérature générale et comparée**

Présentée et soutenue par
Laurence RIU-COMUT

le 16 décembre 2022

CE QUE LES GENRES DU CINÉMA FONT AU ROMAN CONTEMPORAIN

**FORMES ET REPRÉSENTATIONS DU FILM NOIR ET DU WESTERN
CHEZ LES ROMANCIERS DES DOMAINES FRANÇAIS
ET ANGLO-SAXON DEPUIS 1980**

Sous la direction de :

M. Yves LANDEROUIN

Professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

Membres du jury :

Mme Caroline FISCHER

Professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

M. Henri GARRIC

Professeur à l'Université de Bourgogne

M. Fabien GRIS

Maître de conférences à l'Université Paris-Sorbonne

Mme Claude MURCIA

Professeur émérite à l'Université Paris Cité

Remerciements

Tous mes remerciements vont d'abord à mon directeur de thèse, M. le Professeur Yves Landerouin, qui m'a guidée avec une immense bienveillance sur le chemin du doctorat. Ses nombreux conseils et ses relectures minutieuses m'ont été d'une grande aide tout au long de la thèse, sa disponibilité et sa confiance m'ont permis de mener à bien ce projet.

Je tiens également à remercier l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, et plus particulièrement les membres du laboratoire ALTER, enseignants-chercheurs et doctorants, avec lesquels j'ai pu avoir des échanges fructueux qui ont enrichi ma réflexion.

J'adresse toute ma reconnaissance à mes collègues de l'I.U.T. de Bayonne et du département de Lettres du campus de la Nive, qui m'ont encouragée durant ces années de doctorat, et en particulier à Fabrice Darrigues, à l'origine de la rencontre qui a initié ce projet de recherche.

Je souhaite remercier très chaleureusement mes amis et correcteurs pour leurs patientes et scrupuleuses relectures : Bénédicte Berbessou, Silvia Cazeaux, Fabrice Darrigues, Laura Legros, Anne-Sophie Le Ray, Anna Perraudin, Caroline Rabier, Guy Randell, Marie-Pierre Riu, Katixa Semerena.

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à mes parents, à mon frère, à ma famille, à ma belle-famille ainsi qu'à mes amis, pour leur appui au quotidien et leurs encouragements répétés, qui m'ont été précieux.

À Daphné et à Gaspard, qui ont éclairé ces années de travail de leurs facéties et de leur formidable énergie, à Philippe enfin, dont l'indéfectible soutien a rendu cette thèse possible, merci.

Introduction

Le cinéma tient aujourd'hui une place prépondérante dans nos pratiques culturelles, façonne nos représentations et notre rapport au monde. À la fréquentation des salles obscures, il faut ajouter l'inflation des plateformes télévisuelles telles que Netflix et HBO, par l'entremise desquelles séries et films affluent dans les foyers. Chacun peut faire l'expérience du « déjà-vu » au cinéma : nous avons déjà vu une ville avant de l'avoir visitée, un paysage avant de l'avoir contemplé, nous pouvons appréhender une situation avoir de l'avoir vécue, en grande partie parce que les films que nous avons visionnés informent notre connaissance du monde. Le cinéma est devenu la nouvelle encyclopédie, au sens sémiotique du terme. Dès lors, il convient de s'interroger sur l'empreinte du médium cinématographique sur le médium littéraire, et plus particulièrement sur le roman contemporain qui est l'objet de notre étude : dans quelle mesure les représentations filmiques préexistantes influencent-elles les œuvres littéraires, et comment les romanciers composent-ils avec un matériau filmique « déjà-vu » ?

L'imaginaire des écrivains est en effet fortement marqué par le cinéma, en particulier celui des romanciers contemporains qui font partie de « ces générations postérieures d'écrivains pour lesquelles le cinéma n'a pas été une invention contemporaine, mais un fait acquis¹ », comme l'écrit Serge Chauvin au sujet de Robert Pynchon, Robert Coover et Don DeLillo. Le cinéma est envisagé « comme un réservoir de mythes, de récits, de figures où il leur est loisible de puiser, et qu'il leur [revient] de retravailler (et de faire travailler) pour enrichir et étayer une expérience littéraire² ». Les propos de Tanguy Viel sont représentatifs du rapport de ces générations d'écrivains avec le cinéma :

En premier lieu, [le cinéma constitue,] je crois, un capital d'images disponibles [...]. C'est donc une mémoire et donc un matériau pour moi, au même titre que l'enfance ou la réalité perçue. Mais bien sûr le cinéma est aussi une forme, et en tant que telle, elle « préfigure » ou « configure » notre cerveau³.

¹ Serge Chauvin, *L'Écran de la conscience : le film, modèle et matrice de la fiction chez Pynchon, Coover, DeLillo*, Thèse de doctorat, Université Paris IV, 1996, p. 7.

² *Ibid.*

³ « Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier contemporain », entretien avec Roger-Michel Allemand, *Revue @nalyses*, vol. 3, 10 novembre 2008, [En ligne] URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1217>.

Non seulement le cinéma est un réservoir fictionnel de personnages, de lieux et de situations narratives – une banque de données, si l'on veut – mais il façonne également l'écriture, qui s'inspire des techniques et des procédés du septième art.

La volonté d'écrire avec le cinéma n'est cependant pas récente¹ : la littérature porte la trace du cinéma dès les débuts de ce dernier. Lorsque dans les années 1920 le cinéma se développe, la littérature tout de suite s'intéresse à ce nouveau médium et lui emprunte des éléments d'invention. Si l'on cite souvent *Manhattan Transfer* de John Dos Passos (1925) comme modèle de cette influence naissante – le découpage du récit rappelle le montage filmique, et le déplacement du regard des personnages évoque les mouvements des caméras –, il convient de rappeler que d'autres écrivains ont eu pour volonté de composer avec les codes du cinéma. Jacqueline Sessa évoque à ce titre le texte précurseur de Charles Ferdinand Ramuz, *L'Amour du monde* (1925) – même s'il a connu une fortune littéraire moindre². L'on peut également citer *L'Autre aile* de Ricciotto Canudo (1924) ou *Le Maître du monde* d'Henri Poulaille (1926) pour le domaine français, deux « romans-films³ », selon l'expression de Mireille Brangé, qui portent la trace du cinéma de l'époque.

Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, les représentations du monde sont profondément modifiées par le cinéma, comme le note Jeanne-Marie Clerc : « [...] les technologies iconiques, en un demi-siècle, ont imprégné les mentalités au point que la réalité ne se livre plus à elles que sous l'aspect ambigu d'images, et par le truchement d'un univers généralisé du double⁴ ». Le monde est livré à notre connaissance par le biais des images : ce phénomène est concomitant avec la perte du sens, provoquée notamment par les conflits mondiaux⁵. Par la suite, au début des années 1960, le développement des médias de masse accompagne le constat de la toute-puissance des images. À mesure que le médium filmique se développe, les textes littéraires sont de plus en plus nombreux à être marqués par le septième

¹ La relation entre littérature et arts visuels n'est pas un phénomène nouveau : songeons à *l'Ut pictura poesis* ou à la place qu'occupe la photographie dans le roman depuis le XIX^e siècle.

² Jacqueline Sessa étudie de manière détaillée « les techniques de narration empruntées au cinéma » en prêtant attention à l'originalité d'un récit où « les éléments cinématographiques s'imbriquent entre eux et avec le reste du récit, [et où] on a du mal à distinguer référent premier et images projetées. » (Jacqueline Sessa, « Le cinéma au village : *L'Amour du monde* de C.F. Ramuz, in Jean-Bernard Vray (dir.), *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999, p. 81-90.)

³ Mireille Brangé, « Trois romans-films : *L'Autre aile* de Ricciotto Canudo (1924), *Le Maître du monde* d'Henri Poulaille (1926) et *Scenario (A Film with Sound)* d'Henry Miller (1937) », colloque « Littérature comparée et cinéma » organisé par Michèle Finck et Patrick Werly, Université de Strasbourg, mai 2016 [actes à paraître].

⁴ Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, Berne, Francfort-sur-le-main, Nancy, Peter Lang, 1984, p. 350.

⁵ Le cinéma est d'ailleurs en accord avec la nouvelle psychologie, celle qui nous fait voir « dans l'homme, non pas un entendement qui construit le monde, mais un être qui y est jeté », pour reprendre les propos de Maurice Merleau-Ponty (in *Sens et non-sens*, Lausanne, Nagel, 1948, p. 85-106, cité par Jeanne-Marie Clerc, *ibid.*, p. 47.)

art. La production romanesque des années 1960 et 1970 qui problématise la représentation du monde lui accorde l'importance que l'on sait – l'on songe notamment à l'œuvre des Nouveaux Romanciers tels que Claude Simon, Claude Ollier ou Alain Robbe-Grillet. À partir des années 1980, l'on constate un infléchissement des pratiques littéraires : les écrivains n'ont plus pour ambition de reproduire les procédés du cinéma de manière mimétique, en traduisant par exemple un cadrage ou un montage alterné grâce à l'écriture comme cela avait été le cas du Nouveau Roman, mais entendent composer avec le cinéma à partir de moyens spécifiquement littéraires : les propriétés du cinéma, et non plus seulement ses procédés, sont transposées dans le médium textuel. Le terme de « cinéματο-graphie » forgé par Jean Cléder permet de rendre compte de ces nouvelles pratiques : il désigne « l'accentuation de données visuelles mais aussi la volonté d'inscrire le mouvement dans l'écriture-même [...] pour lui donner une dimension proprement cinéματο-graphique¹ ». Nous verrons en quoi consiste la « cinéματο-graphie » des écritures contemporaines en nous intéressant aux relations que le roman contemporain français et anglo-saxon entretient avec le cinéma, et plus particulièrement avec les films de genre. En somme, il s'agira d'étudier comment le roman contemporain pratique le cinéma sans caméra, pour parodier le titre de Gérard Macé, *La Photographie sans appareil*, et qui nous semble désigner les pratiques intersémiotiques du roman contemporain qui compose avec les codes du cinéma.

Nous examinerons en effet l'empreinte de deux genres cinématographiques populaires, le film noir et le western, sur le roman français et anglo-saxon à partir du début des années 1980. Notre corpus réunit des écrivains contemporains français (Patrick Chatelier, Jean Echenoz, Christine Montalbetti, Tanguy Viel), anglais (Martin Amis, Angela Carter) et américains (Paul Auster, Robert Coover). Leur production romanesque porte l'empreinte du cinéma : l'on observe entre le code cinématographique et le code littéraire un jeu d'échanges, de transactions et d'influences, complexifié par la présence de marqueurs génériques et de situations topiques du film noir ou du western. Il s'agira d'envisager les effets produits par la reprise générique sur le dialogue intersémiotique entre roman et cinéma. Le film noir et le western ont en effet particulièrement marqué le roman contemporain : légendaires, fortement codifiés et tournés vers l'action, ces genres séduisent des romanciers soucieux de renouer avec le plaisir du récit, tout en jouant avec ses codes, après une période d'essoufflement du roman sous l'effet des avant-gardes formalistes des années 1960 et 1970. C'est ce qu'Aron Kibédi-Varga appelle la

¹ In Frank Wagner, « Entretien avec Jean Cléder à propos de son ouvrage *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives (échanges, conversions, hybridations)* », *Vox Poetica*, 25 mars 2013, [En ligne] URL : <http://vox-poetica.org/entretiens/intCleder.html>.

« renarrativisation » ou « l'effort de construire de nouveau des récits¹ ». Les romanciers affichent leurs affinités avec les genres filmiques qui fonctionnent comme des appâts pour le lecteur rompu aux plaisirs du cinéma. Néanmoins, le renouvellement du roman au contact du cinéma au tournant des années 1980 n'est pas synonyme d'un retour naïf aux plaisirs du récit. Le roman recycle les codes filmiques pour se « renarrativiser » sur un mode critique en engageant une réflexion sur les effets de la reprise des formes et des représentations des genres du cinéma sur le roman contemporain, et, par ricochet, sur les genres filmiques en eux-mêmes, en invitant à reconsidérer leurs stéréotypes sous un éclairage critique ou parodique.

Avant de présenter les fondements théoriques de notre étude, nous exposerons le cheminement qui a conduit au choix du sujet de cette thèse ainsi que les critères qui ont permis de déterminer le corpus.

Roman contemporain et films de genre

L'attrait des romanciers contemporains pour les genres du cinéma est significatif. La diversité des genres offre un vaste terrain de jeu pour les écrivains, si bien que certains se sont donné pour projet de passer les genres du cinéma en revue, à l'instar de Robert Coover qui relit et corrige les classiques du cinéma américain dans son recueil de nouvelles *A Night at the Movies* (1987), du *cartoon* (« For the Kiddies ») au *scary movie* (« The Phantom of the Movie Palace »), sans oublier la comédie (« Charlie in the House of Rue ») et la romance (« Romance! You Must Remember This »), le western (« Shootout at Gentry's Junction ») et le film noir (« Gilda's Dream » et « Intermission² »). Le recyclage de ces deux genres sera exploité par Coover à l'échelle du roman : le western fournit la matière de *Ghost Town* (1998) et le film noir, du roman intitulé *Noir* (2008). Dans le domaine français, l'œuvre de Jean Echenoz est également emblématique du jeu sur les genres cinématographiques, qui s'accompagne ici de la reprise de genres littéraires. Echenoz rapproche sa pratique d'écrivain de celle des variations du musicien de jazz :

Le travail que j'ai pu effectuer à un certain moment sur les genres a peut-être à voir avec le standard, soit un thème devenu classique indéfiniment repris par toutes sortes de musiciens qui

¹ Aron Kibédi-Varga, « Le récit postmoderne », in *Littérature. Situation de la fiction*, n° 77, 1990, p. 16.

² « Pour les petits », « Le Fantôme du Palais du cinéma », « Charlie dans la maison du chagrin », « Une merveilleuse histoire d'amour ! Ça doit vous rappeler quelque chose », « Règlement de comptes à Gentry's Junction », « Le Rêve de Gilda » et « Entracte ». Les titres français sont ceux de la traduction de Claude Bensimon et Marc Chénétier, Robert Coover, *Demandez le programme !*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1991.

ont trouvé là une unité mélodique, harmonique, séduisante, intéressante, fertile, et chacun va le traiter à sa façon en le magnifiant et en le sabotant à la fois¹.

Le « standard » générique a valeur de contrainte, dans la lignée des expérimentations de l'Oulipo et de Georges Perec, mais avec des enjeux différents. Echenoz dit d'ailleurs s'être passé à lui-même des commandes de genre² : il se livre à un travail de réécriture parodique des conventions du roman noir avec *Cherokee* (1983), du roman d'aventure avec *L'Équipée Malaise* (1986), du roman d'espionnage avec *Lac* (1989), et du roman de science-fiction avec *Nous trois* (1992). Ce travail est pour ainsi dire redoublé et mis en abyme par un recyclage de ce que l'on pourrait appeler, à la suite d'Echenoz, les « standards cinématographiques » : le film noir avec *Lac*, le film policier avec *Cherokee*, le *thriller* hitchcockien avec *Les Grandes blondes* (2006). *Nous Trois* (1992) revisite les genres du film catastrophe et du film de science-fiction, *Un an* (1997) enfin s'inspire du *road-movie* auquel il donne une forme désabusée.

Le roman contemporain des domaines français et anglo-saxon a donc pour souci de composer avec les conventions du cinéma de genre. Nous proposerons un bref panorama de cette relation aux genres filmiques, en commençant par le *road-movie*, qui inspire *Le Feu d'artifice* de Patrick Deville (1992), *Journée américaine* de Christine Montalbetti (2009), et *Going Native* de Stephen Wright (1996) pour le domaine américain. La romance ou la comédie sentimentale est aux sources de *The Book of illusions* de Paul Auster (2002), *Nous trois* de Jean Echenoz (1992), *Remue-ménage* (1999) et *Clara Stern* d'Éric Laurent (2005), *Paradis conjugal* d'Alice Ferney (2008) – ces jeux d'influence ont notamment été étudiés par Jean Cléder dans son ouvrage *Littérature et cinéma – les affinités électives*, et par Fabien Gris dans sa thèse de doctorat³. En ce qui concerne les genres du film catastrophe et du film d'anticipation, citons *White Noise* (1985) et *Cosmopolis* (2000) de Don DeLillo. Le film d'horreur et d'épouvante a également marqué le roman contemporain américain, avec « Charlie in The House of Rue », l'un des récits de *A Night at the Movies* de Robert Coover, et l'œuvre hybride *House of Leaves* de Marc Z. Danielewski (2000). Mentionnons aussi la présence du cinéma pornographique, dont l'esthétique est omniprésente dans les romans de Robert Coover, en particulier dans *The Adventures of Lucky Pierre* du même auteur (2002). Dans son étude du

¹ Jean Echenoz, « Il se passe quelque chose avec le jazz », Entretien avec Olivier Bessard-Banquy », *Europe*, n° 820-821, août-septembre 1997, p. 200.

² Voir à ce propos : Johan Faerber, « Vers une mélancolie des premiers romans ? Entretien avec Tanguy Viel », in Marie-Odile André, Johan Faerber (dir.), *Premiers romans 1945-2003*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 89-99.

³ Jean Cléder, *Littérature et cinéma – les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012 ; Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat, Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2012.

roman contemporain français, Fabien Gris relève également la reprise des codes de la comédie musicale dans *Le Chœur des femmes* de Martin Winckler (2009), et des codes du film de sabre chinois dans *Bastard Battle* de Céline Minard (2008).

Les relations entre roman et cinéma font l'objet de nombreux travaux : dans un article où elle dresse l'état des lieux des rapports entre cinéma et littérature, Claude Murcia a constaté l'engouement de la critique, depuis une vingtaine d'années, pour les recherches portant sur les relations entre littérature et cinéma¹. Néanmoins, force est de constater que la relation au genre cinématographique est quant à elle demeurée dans l'ombre. La réflexion est engagée par Fabien Gris dans un chapitre de sa thèse intitulé « Films de genre / livres de genre », « Personnel et objets du film / du livre² », qui s'inscrit dans une étude de la « reprise de la stéréotypie cinématographique³ ». Il y étudie les modalités de la reprise intersémiotique à laquelle se livrent les romanciers français contemporains avec les genres du cinéma :

Le cinéma de genre est alors ce sur quoi porte le jeu, si on le considère comme un cadre défini par un ensemble de codes en grande partie stables et récurrents (narratifs, esthétiques, diégétiques, émotionnels, etc.) sur lesquels viennent se greffer des variables plus ou moins importantes⁴.

La reprise générique est considérée au prisme de la relation du roman contemporain aux stéréotypes filmiques, importés des genres cinématographiques : le western et le film noir y figurent en bonne part, aux côtés du film de sabre, du film d'horreur, du *road-movie* et de la comédie romantique⁵. Fabien Gris envisage également le tropisme du roman français contemporain pour les blockbusters et le cinéma de genre dans un article paru récemment⁶. La question de l'influence des genres du cinéma sur le roman contemporain américain est aussi abordée par Serge Chauvin dans sa thèse de doctorat en Littérature et civilisation américaines intitulée *L'Écran de la conscience : le film, modèle et matrice de la fiction chez Pynchon*,

¹ Voir à ce propos : Claude Murcia, « Littérature et cinéma. Ébauche d'un état des lieux », in Anne Tomiche et Karl Zieger (dir.), *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*, SFLGC, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 129-137.

² *Ibid.*, p. 212-237.

³ *Ibid.*, p. 208-237.

⁴ *Ibid.*, p. 213.

⁵ Fabien Gris étudie également les objets du roman qui renvoient à un arrière-plan filmique, tel que le revolver dans *La Tentation des armes à feu* de Patrick Deville par exemple (2006), ainsi que les personnages romanesques qui viennent de la transformation de rôles filmiques : policiers, gangsters et figures patibulaires, *Dumb blond* ou *Gangster's moll*, femme fatale et même femme samouraï.

⁶ Fabien Gris, « Genre romanesque et romanesque cinématographique : un désir de blockbusters et de cinéma de genre dans le roman contemporain français », in Jan Baetens et Nadja Cohen (dir.), *Écrire après le cinéma, Études Françaises*, n° 55, vol. 2, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2019, p.13-27.

Coover, DeLillo¹. Les trois auteurs étudiés proposent une « transcription littéraire² » de certains genres filmiques, comme l'explique Chauvin :

On ne s'étonnera donc pas de voir notre approche de ces influences faire la part belle aux genres, à la fois dans leurs constantes narratives et dans leur spécificité référentielle : on recense parmi eux le western et le mélodrame, le film noir et le film de guerre, le burlesque et le film d'épouvante, et par-dessus tout, peut-être, du moins chez Pynchon, le dessin animé et la comédie musicale³.

Dans son étude du rôle matriciel joué par le cinéma pour le roman américain contemporain, Chauvin est attentif à la présence d'échos des genres filmiques. La présence de la question des genres dans ces deux études d'envergure nous a semblé significative. Citons également la journée d'études intitulée « Que fait le cinéma aux genres littéraires⁴ » organisée par Nadja Cohen et Jan Baetens en 2016, dont les actes ont été publiés récemment. Par ailleurs, genres littéraires et genres cinématographiques ont été étudiés conjointement au prisme des émotions qu'ils suscitent : citons le colloque en ligne hébergé par le site Fabula : « Les Genres littéraires, les genres cinématographiques et leurs émotions⁵ ». La relation qu'un romancier entretient avec un genre a enfin fait l'objet d'articles, pour les œuvres de Paul Auster⁶, Angela Carter⁷, Robert Coover⁸, Patrick Chatelier⁹ et Christine Montalbetti¹⁰. La critique se tourne également volontiers vers la relation des textes avec le roman policier, voisin du roman noir, en ce qui

¹ Serge Chauvin, *op. cit.*

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ Jan Baetens et Nadja Cohen (dir.), *Écrire après le cinéma, Études Françaises*, n° 55, vol. 2, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2019,

⁵ « Les Genres littéraires, les genres cinématographiques et leurs émotions », colloque organisé par Mathilde Bernard et Lorraine Dumenil, 26-27 septembre 2014, *Fabula / Les colloques*, [En ligne] URL : <http://www.fabula.org/colloques/sommaire4087.php>.

⁶ Jesús Ángel Gonzales, « Western Images in Paul Auster's Work: from *Moon Palace* to Later Fiction », in Amaia Ibarra, David Rio, Martin Simonson (dir.), *Beyond the Myth: New Perspectives on Western Texts*, Vitoria-Gasteiz, Portal Education, 2011.

⁷ Citons notamment l'article de Michelle Ryan-Sautour à propos de la nouvelle « John Ford's 'Tis Pity She's a Whore » d'Angela Carter, « Intermediality and the Cinematographic Image in Angela Carter's "John Ford's 'Tis Pity She's a Whore" (1988) », *Journal of the Short Story in English*, n° 56, printemps 2011, [En ligne] URL : <http://jsse.revues.org/1145>.

⁸ Françoise Sammarcelli a notamment étudié la dimension cinématographique de *A Night at the Movies* et de *Noir* de Robert Coover, dans « Écriture et cinéma : *A Night at the Movies* de Robert Coover », *Tropismes, Donner à voir*, n° 10, Université Paris-X Nanterre, 2002 ; et dans « *Noir* de Robert Coover ou le noir revisité », *Études Anglaises*, n° 64, Paris, Klincksieck, avril 2011, p. 439-454.

⁹ Elisa Bricco, « Lenteur et vision : l'empreinte du western dans le roman français contemporain », *Cahiers de Narratologie*, n° 23, décembre 2012, [En ligne] URL : <http://narratologie.revues.org/6587>.

¹⁰ Christine Montalbetti, « Du Western au roman : essai de transposition d'un genre, ou rencontre ? », in Matteo Majorano (dir.), *La Caméra des mots. Le spectacle du roman*, Bari, Éditions B. A. Graphis, coll. « Marges critiques », 2007, p. 81-88.

concerne l'œuvre de Paul Auster¹, Martin Amis² et Robert Coover³. Néanmoins, la question de la relation intersémiotique du roman contemporain au cinéma vue au prisme de genres cinématographiques n'a pas encore fait l'objet d'un examen comparatiste développé, aussi avons-nous souhaité explorer cette piste, en l'inscrivant dans le champ des études intersémiotiques.

Nous nous sommes concentrés sur les deux genres qui ont été le plus transposés dans le roman contemporain – ou, si l'on veut, « adaptés à l'écrit » : le film noir et le western⁴. Pourquoi étudier ces genres en particulier ? Tout d'abord, force est de constater l'existence d'un tropisme du roman contemporain pour le film noir. Certes, l'influence du western est moins importante, mais il s'agit d'une tendance suffisamment marquante pour être prise en considération. Ces deux genres principalement hollywoodiens – même si le film noir a ses représentants français – comptent tout d'abord parmi les plus célèbres. Nombre de classiques du canon cinématographique ressortissent à l'un ou l'autre de ces genres, et l'on en retrouve la trace dans les romans du corpus : *The Good, the Bad and the Ugly* (*Le Bon, la Brute et le Truand*) de Sergio Leone est revisité par le roman de Patrick Chatelier *Pas le bon, pas le truand*, les films *High Noon* (*Le Train sifflera trois fois*) de Fred Zinnemann et *Gilda* de Charles Vidor par Robert Coover dans son recueil *A Night at the Movies*. Ces genres se rattachent à la « matière légendaire⁵ » du cinéma, pour reprendre les termes de Fabien Gris, qui définit l'imaginaire cinématographique légendaire comme « un imaginaire fluctuant, protéiforme, variable pour chaque individu, mais dont une part appartient fondamentalement à l'imaginaire collectif⁶ ». Le public entretient avec ces genres un rapport affectif : le visionnage d'un film avec John Wayne ou Clint Eastwood compte au nombre des souvenirs d'enfance de chacun. L'on songe à ce titre au propos de Jean Cayrol, selon lequel le western est l'exemple même d'un cinéma de distraction propre aux identifications enfantines, avec sa célèbre formule, « L'image, c'est nous » :

[...] la pérennité du décor, ses similitudes redonnent à l'image l'éloignement de notre enfance ; c'est un lieu hors de toute atteinte qui nous est réservé, un parc magique où nous entendons encore le pas de nos chevaux fictifs, le bruit des armes qui abattent les hommes comme feuilles dans la poussière d'une place brûlante. [...] L'image, c'est nous ; la silhouette fière à laquelle

¹ Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphie, Université de Pennsylvannie, 1999.

² Jean-Michel Ganteau, « “If you like, we play detective” : intrigues en souffrance chez Peter Ackroyd, Martin Amis et Kazuo Ishiguro », *Études Anglaises* n° 64, Paris, Klincksieck, avril 2011, p. 415-426.

³ Françoise Sammarcelli, « *Noir* de Robert Coover ou le noir revisité », art. cit.

⁴ L'influence d'autres genres filmiques précédemment évoqués est moins significative et ne permet pas de constituer un véritable corpus, contrairement au film noir et au western.

⁵ Fabien Gris, « Littérature contemporaine française et cinéma américain : sous le signe du légendaire », in Jean Cléder et Frank Wagner (dir.), *Le Cinéma de la littérature*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2017, p. 171.

⁶ *Ibid.*

nous avons rêvé, c'est notre visage intemporel, rassurant, bénéfique. [...] Chaque image nous appartient, le profil d'une montagne desséchée, le nuage ardent, la flèche, la sacoche : c'est notre musée personnel, du temps où nos jeux étaient des harnachements naturels¹.

L'imagerie du western intériorisée par le jeune spectateur fait partie intégrante de sa mythologie personnelle, et, partant, de l'imaginaire collectif : c'est à ce titre qu'elle s'inscrit dans le roman contemporain. L'on pourrait en dire autant de l'imagerie du film noir, avec le détective ou le policier qui arpente les rues noires et pluvieuses de la grande ville américaine, à la recherche d'indices.

Au vu de l'existence d'un ensemble de traits communs au western et au film noir, que nous détaillerons ultérieurement, il nous a semblé pertinent d'en mener une étude conjointe. Ces deux genres tournés vers l'action ont en effet un certain nombre d'ingrédients qui intéressent les romanciers contemporains en quête de recettes pour « renarrativiser » le roman contemporain, pour reprendre le terme de Kibédi-Varga : des structures narratives fortement codifiées (course-poursuite, filature, fusillade, duel, *hold-up*), des personnages stéréotypés et légendaires (cow-boy, détective, femme fatale), des lieux de l'action aisément identifiables (grande ville américaine, ville fantôme, désert du *Far-West*). De surcroît, la genèse du western et du film noir est faite d'allers et retours entre le médium littéraire et le médium filmique. Certains traits constitutifs du genre ne sont pas cinématographiques à proprement parler, car on les rencontre dans les formes littéraires du roman noir et du western. Ainsi conviendra-t-il également de faire le départ de ces deux influences, en différenciant des éléments qui relèvent d'un imaginaire filmique à proprement parler les tropes du *hard-boiled* de Dashiell Hammett ou de Raymond Chandler telles qu'elles sont reprises dans le roman de Robert Coover, *Noir*, ou les influences du western littéraire et de l'*eastern* telles qu'elles se présentent dans *Moon Palace* de Paul Auster.

Le western et le film noir sont deux genres fortement codifiés fournissant au roman contemporain un réservoir de stéréotypes et de mythes² qui constituent le socle d'une culture commune entre l'auteur et son lecteur. À titre d'exemple, les titres programmatiques des romans de Patrick Chatelier, *Pas le bon, pas le truand*, et de Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, affichent d'emblée les modèles filmiques des œuvres. Composer avec les codes du western et du film noir assure au romancier la reconnaissance du genre par le lecteur : le premier sera à même de jouer avec ces codes, de les recycler de façon critique ou parodique, pouvant compter sur l'intérêt et sur la connivence du second. Nous nous sommes donné pour objectif

¹ Jean Cayrol, in Jean Cayrol et Claude Durand, *Le Droit de regard*, Paris, Seuil, 1963, cité par Jean-Louis Leutrat, *Le Western : quand la légende devient réalité*, Paris, Gallimard, 1995, p. 136-137.

² Ces deux termes seront précisés au cours de notre étude : voir *infra*, partie II, chapitre VI, p. 252-259.

de dresser un état des lieux des formes et des représentations de ces genres filmiques dans un corpus de romans anglais, français et américains, en étudiant les modalités et les enjeux de la transposition intersémiotique des genres filmiques dans les textes.

Choix du corpus

Nous évoquerons à présent les critères qui ont présidé à l'établissement de notre corpus, composé de douze romans et de quatre nouvelles ou récits parus entre 1983 et 2010 aux États-Unis, au Royaume-Uni et en France. Nous avons souhaité faire porter notre étude sur la production littéraire contemporaine, en choisissant des œuvres publiées à partir du début des années 1980, moment identifié comme un « tournant¹ » par la critique récente. Si la plupart des auteurs choisis sont connus du grand public – Paul Auster, Martin Amis, Jean Echenoz ou Tanguy Viel –, nous avons également inclus dans notre corpus une littérature plus érudite ou confidentielle – les romans de Patrick Chatelier, de Christine Montalbetti ou d'Angela Carter – même si leur publicité est moindre. Il s'agissait en effet de retenir des œuvres représentatives des interactions du roman avec le cinéma et de la réflexion engagée par la littérature sur cette question. Ces romans et récits ont été publiés par des maisons d'édition telles que P.O.L., Minuit ou Gallimard pour le domaine français, Chatto & Windus ou Henry Holt pour les domaines anglais et américains, considérées comme des marqueurs de littérarité dans le champ éditorial. Les œuvres étudiées ressortissent donc à une littérature réflexive qui conjugue à la conduite d'une intrigue une réflexion critique sur les conventions romanesques (l'action, le statut du personnage, le cadre spatio-temporel).

Par ailleurs, les textes retenus s'inscrivent tous dans la littérature dite « blanche ». Nous avons en effet écarté de notre corpus les romans de genre qui relèvent de la paralittérature, tels que les westerns littéraires de la *Wilderness* (*The Border Trilogy* (1992-1998) ou *No Country for Old Men* (2005) de Cormac MacCarthy, *Faillir être flingué* de Céline Minard (2013) : si ces romans dont l'action est sise dans l'Ouest reprennent les tropes de l'histoire du genre – l'affrontement du cow-boy et du *villain* ou la guerre contre les Indiens par exemple –, l'on n'y rencontre pas la volonté de transposer littérairement les caractéristiques filmiques du genre. De

¹ Dominique Viart, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », in Francine Dugast-Portes et Michèle Touret (dir.), *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^e siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001, p. 317. Cette expression de Dominique Viart concernant le domaine français a sa pertinence dans les domaines anglais et américain. Comme nous le verrons, le « tournant » n'est pas synonyme de « rupture » pour autant. Nous reviendrons d'ailleurs sur les raisons de cette périodisation afin d'interroger sa pertinence.

même, nous n'étudierons pas les romans de James Ellroy, Fred Vargas ou Philip Kerr publiés dans les collections noires, telles que « Le Fleuve noir » en France ou « The Mysterious Press » aux États-Unis : certes, dans ces œuvres à succès, l'influence du cinéma est indéniable, néanmoins la dimension intersémiotique et la portée réflexive restent secondaires. Dans son étude du caractère hybride du genre noir, Natacha Levet rappelle à ce titre que si la paralittérature respecte les lois du genre, la littérature s'est quant à elle construite en haine du genre à partir du XIX^e siècle, à l'époque romantique, au nom du culte de l'originalité. Les romans des collections blanches intègrent les codes du genre noir en jouant avec eux et en les dépassant : comme le remarque Natacha Levet, « un autre usage [de la littérature blanche] consiste par ailleurs à exploiter les codes du genre dans un usage non innocent, référentiel, qui peut se rattacher à la posture postmoderne¹ ». De manière paradoxale, la littérature blanche s'écrit à partir des codes de la paralittérature et du cinéma populaire : c'est cet « autre usage » des codes génériques que nous envisagerons exclusivement.

Roman et film noir

En ce qui concerne le domaine français, l'œuvre de Jean Echenoz et de Tanguy Viel, qui publient tous deux aux Éditions de Minuit, transpose les codes et l'esthétique du film noir. Nous avons retenu trois romans de Tanguy Viel : *Cinéma*² (1999), qui se donne pour projet d'adapter littérairement le film *Sleuth* de Joseph L. Mankiewicz (*Le Limier*, 1972) ; *L'Absolue perfection du crime*³ (2001) et *Insoupçonnable*⁴ (2006), dont les titres affichent un jeu intersémiotique avec les modèles hitchcockiens, en faisant écho aux classiques *Le Crime était presque parfait* (1955) et *Souçons* (1941)–, et qui revisitent les codes du noir. Deux romans d'Echenoz sont inspirés par le film noir et par le film policier : *Cherokee*⁵ (1983), qui évoque les enquêtes manquées de détectives de seconde zone, et *Les Grandes blondes*⁶ (1995), qui relate la traque d'une star déchue. Si la dimension intersémiotique de ces œuvres a fait l'objet de plusieurs études, leur relation à un genre filmique en particulier a peu été abordée par la critique. Dans le domaine anglais, l'œuvre de Martin Amis reprend les conventions du film

¹ Natacha Levet, « Le Roman noir contemporain : hybridité et dissolution génériques », in Gilles Menegaldo et Maryse Petit (dir.), *Manières de noir : la fiction policière contemporaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 92.

² Tanguy Viel, *Cinéma*, Paris, Minuit, 1999.

³ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, Paris, Minuit, 2001.

⁴ Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, Paris, Minuit, 2006.

⁵ Jean Echenoz, *Cherokee*, Paris, Minuit, 1983.

⁶ Jean Echenoz, *Les Grandes blondes*, Paris, Minuit, 1995.

noir : nous étudierons *Night Train*¹ (1989) et *London Fields*² (1997) : le premier retrace l'enquête d'une policière hors-norme sur un étrange suicide, le second se présente comme la chronique d'une mort annoncée d'une femme fatale. Dans le domaine américain, l'œuvre de Robert Coover a retenu notre attention : son recueil *A Night at the Movies* (1987), précédemment évoqué ménagea une place au genre noir avec « Intermission³ », récit d'un entracte riche en péripéties, et « Gilda's Dream⁴ », qui imagine un rêve fantasmatique de la célèbre héroïne du film de Charles Vidor, Gilda. Le roman de Coover intitulé *Noir* recycle les codes et l'esthétique du film noir dans une veine iconoclaste : il évoque les aventures truculentes d'un détective libidineux qui enquête sur une double disparition et, ce faisant, tombe éperdument amoureux de sa mystérieuse cliente. La définition stricte du film noir que nous avons adoptée nous a conduits à écarter des romans influencés par le film d'espionnage, tel que *Lac* de Jean Echenoz (1989) ou *Les Atomiques* d'Éric Laurent (1996), qui se présente comme un pastiche des films de la série des James Bond, et *Expo 58* de Jonathan Coe (2013), et des œuvres qui portent la trace du film de gangsters, comme *Ne pas toucher* d'Éric Laurent (2002). Nous n'avons pas inclus dans notre corpus *The New-York Trilogy* de Paul Auster (1985-1986) : les trois romans qui la constituent sont marqués par le film de privé ; si leur intrigue est essentiellement policière, l'on n'y rencontre pas l'atmosphère oppressante et sombre caractéristique du genre noir, et la figure de la femme fatale en est absente.

Roman et western

Les romans du corpus portent principalement la trace du western classique de l'âge d'or hollywoodien et du western-spaghetti. Robert Coover compte aussi parmi les auteurs qui composent avec le western : nous étudierons un récit de *A Night at the Movies*, « Shootout at Gentry's Junction⁵ ». Le roman *Ghost Town*⁶ (1998) retrace les errances d'un cow-boy solitaire dans le désert, à la recherche d'une ville-fantôme, si bien qu'on peut le considérer comme le pendant de *Noir*, en ce qui concerne le genre westernien. *Moon Palace*⁷ de Paul Auster (1989) évoque le voyage initiatique à l'Ouest de Marco Fogg et interroge les représentations filmiques et littéraires de l'Ouest américain. Nous mènerons une analyse comparée de deux romans

¹ Martin Amis, *Night Train*, Londres, Jonathan Cape, 1997.

² Martin Amis, *London Fields*, Londres, Jonathan Cape, 1989.

³ Robert Coover, « Intermission », *A Night at the Movies*, New York, Linden Press/Simon & Schuster, 1987.

⁴ Robert Coover, « Gilda's dream », *ibid.*

⁵ Robert Coover, « Shootout at Gentry's Junction », *ibid.*

⁶ Robert Coover, *Ghost Town*, New York, Henry Holt, 1998.

⁷ Paul Auster, *Moon Palace*, New York, Viking Press, 1989.

français qui transposent l'esthétique du western-spaghetti et qui ont en partage un attrait pour le formalisme : *Pas le bon, pas le truand*¹ de Patrick Chatelier (2010) et *Western*² (2005) de Christine Montalbetti. Nous nous intéresserons enfin à la nouvelle à caractère expérimental d'Angela Carter « John Ford's 'Tis Pity She's a Whore³ », parue dans le recueil *American Ghosts and Old World Wonders* (1993). L'autrice imagine la mise en scène d'une pièce de John Ford, le dramaturge élisabéthain, par son homonyme John Ford, le réalisateur de westerns, dans un dispositif narratif hybride qui fait se succéder des fragments de la pièce de théâtre et du scénario du film, liés par le discours de la narratrice. Le cinéma imprime sa marque sur ces romans et récits à des degrés divers, de la présence textuelle (référence ou allusion) à la « novellisation⁴ » : ainsi notre approche sera-t-elle à la fois microtextuelle et macrotextuelle. Nous présenterons maintenant les fondements théoriques de la thèse.

Fondements théoriques : théorie de l'intersémiotité et critères de généricité filmique

Afin d'envisager les modalités de la transposition du code cinématographique dans un code littéraire, nous avons fondé nos travaux sur la théorie de l'intersémiotité, en particulier sur les travaux précurseurs de Jeanne-Marie Clerc⁵, qui, au début des années 1980, a renouvelé les études des relations entre littérature et cinéma en écartant la question de l'adaptation cinématographique, et en s'intéressant à l'incidence des techniques modernes du cinéma sur la perception et sur la représentation contemporaine du monde, ainsi qu'aux répercussions que cela entraîne sur la littérature. Nous nous sommes également appuyés sur les travaux de Liliane Louvel⁶ et de Bernard Vouilloux⁷, qui, dans les années 1990, ont étudié la picturalité en régime littéraire, et sur les travaux de Fabien Gris, qui transpose ces analyses aux relations entre

¹ Patrick Chatelier, *Pas le bon, pas le truand*, Paris, Verticales, 2010.

² Christine Montalbetti, *Western*, Paris, P.O.L., 2005.

³ Angela Carter, « John Ford's 'Tis Pity She's a Whore », *American Ghosts and Old World Wonders*, Londres, Chatto & Windus, 1993.

⁴ Selon Jan Baetens, la novellisation consiste en « la transformation d'une œuvre cinématographique en livre, plus exactement en roman ». (Jan Baetens, « La novellisation contemporaine en langue française », in « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula-LHT* (Littérature, histoire, théorie), n° 2, décembre 2006, [En ligne] URL : <http://www.fabula.org/lht/2/baetens.html>).

⁵ Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain : écriture du visuel et transformation d'une culture*, op. cit. ; *Écrivains et cinéma : des mots aux images, des images aux mots : adaptations et ciné-romans*, Paris-Metz, Presses Universitaires de Metz-Méridiens Klincksieck, 1985 ; *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Fac cinéma », 1993.

⁶ Liliane Louvel, *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Interlangues littéraires », 1999 ; *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.

⁷ Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève, Droz, 1989 ; *La Peinture dans le texte : XVIII^e – XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 1994.

littérature et cinéma dans sa récente thèse de doctorat¹. L'ouvrage de Jean Cléder, qui envisage les « affinités électives² » entre littérature et cinéma, a également guidé notre réflexion³. Ces lectures nous ont permis de définir des critères pour identifier la transposition du code cinématographique dans le code littéraire. Pour décrire l'écriture romanesque qui compose avec les codes et l'esthétique du cinéma, nous avons préféré ne pas avoir recours au terme d'« écriture cinématographique », « notion pour le moins flottante⁴ », comme le remarque Serge Chauvin. Le risque était en effet réel de reconnaître un travelling dans une description, un effet cinématographique dans une scène d'action, d'imaginer un montage alterné dans une alternance de scènes romanesques, en d'autres termes, de céder à un certain impressionnisme critique. Aussi l'un des critères de constitution du corpus a-t-il été la présence explicite des codes filmiques dans les textes et dans le paratexte, avec par exemple le titre du roman, des allusions ou des références à des films, ou le vocabulaire technique du cinéma, indices au moyen desquels le romancier signale sa filiation avec des modèles cinématographiques et affiche son intention de composer avec ces modèles. Nous avons écarté certaines œuvres qui, certes, auraient pu se rattacher à notre étude par leur sujet, mais où les indices de filmicité étaient ténus ou absents, à l'instar d'*Inherent Vice* de Thomas Pynchon (*Vice caché*, 2009), qui retrace une enquête du détective Doc Sportello, roman adapté au cinéma par Paul Thomas Anderson en 2014 (mais l'adaptation de l'œuvre à l'écran ne saurait bien entendu constituer un critère de filmicité). Certes, le roman reprend les codes du genre policier, mais on ne décèle pas chez Pynchon de volonté de transposer les codes du film de genre. Nous avons également retenu comme critère la réflexivité de l'écriture, ou, pour reprendre les termes de Bernard Magné, la métatextualité, qu'il définit comme « l'ensemble des dispositifs par lesquels un texte donné désigne, soit par dénotation, soit par connotation, les mécanismes qui le produisent⁵ ». Les romans du corpus affichent en effet leur dimension réflexive, et les surfaces réfléchissantes, telles que les miroirs et les écrans, y sont d'ailleurs un motif récurrent. Pour cette littérature

¹ Fabien Gris, *op. cit.*

² Jean Cléder, *op. cit.*

³ Les ouvrages ou études monographiques portant sur l'œuvre des auteurs du corpus envisagent peu la dimension cinématographique de l'écriture, à l'instar de l'ouvrage d'Anne-Laure Fortin-Tournès sur l'œuvre de Martin Amis (*Martin Amis, le Postmodernisme en question*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2003), des études de Brian Evenson ou Jean-François Chassay portant sur l'œuvre de Robert Coover (Brian Evenson, *Understanding Robert Coover*, Columbia, University of South Carolina Press, 2003 ; Jean François Chassay, *Robert Coover : l'écriture contre les mythes*, Paris, Belin, coll. « Voix américaines », 1996), ou l'étude de Catherine Pessa-Miquel de *Moon Palace* de Paul Auster (Catherine Pessa-Miquel, *Toiles trouées et déserts lunaires. Moon Palace de Paul Auster*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996).

⁴ Serge Chauvin, *op. cit.*, p. 6.

⁵ Bernard Magné, « Le métatextuel », *Langages et significations*, Actes du 24^e colloque d'Albi, Université de Toulouse - Le Mirail, 1980.

consciente d'elle-même, l'exploration des genres filmiques n'est pas le lieu d'un simple retour nombriliste sur elle-même : au contraire, il s'agit d'un signe de vitalité. Amy J. Elias a d'ailleurs remarqué comment la « métafiction » américaine des années 1980 se renouvelait au prisme des relations intertextuelles et intermédiales – et intersémiotiques, ajouterions-nous :

These post 1980's intertextual and intermedial metafiction illustrate the range of self-conscious metafiction based in poststructuralist assumptions, and all prove Barth's claim that metafiction is a regenerative form, always able to turn a parody lens upon current art to generate new fiction¹.

Nous avons envisagé les indices d'une esthétique cinématographique dans les romans du corpus, avec les « formes » et les « représentations » à caractère cinématographique. Les « formes » désignent les procédés et les techniques, les éléments de pratique cinématographique (la plastique visuelle, le son), et les « représentations », les références au septième art et à son histoire, à ses thématiques, à la présence diégétique du cinéma. Par cette pratique de la transposition, le roman donne à voir, à entendre, à percevoir le monde « comme au cinéma ». À ce titre, une attention particulière a été accordée à la dimension visuelle de ces écritures romanesques, au souci de transposer le mouvement propre à l'image cinématographique, ainsi qu'au son, consubstantiel au code cinématographique.

Dans les romans de notre corpus, la transposition intersémiotique est complexifiée par le recyclage des conventions des genres du cinéma. La question de la transposition littéraire des codes d'un genre filmique en particulier nous semble proposer un éclairage différent sur l'examen des transpositions intersémiotiques des codes filmiques, et déployer, dans une certaine mesure, un nouveau champ pour les études intersémiotiques. Il s'agit en effet d'interroger les enjeux et les effets du recyclage des codes génériques du passé, qui intéressent des romanciers soucieux de renouveler les formes romanesques. En nous appuyant sur les travaux de Rick Altman dans *La Comédie musicale hollywoodienne*² et de Raphaëlle Moine avec *Les Genres du cinéma*³, nous proposons des critères de genericité qui permettent de reconnaître la présence d'un genre cinématographique dans une œuvre romanesque. Le modèle d'Altman combine deux types de critères définitoires, sémantiques et syntaxiques. Les critères sémantiques sont les « traits, attitudes, personnages, décors, éléments techniques

¹ Amy J. Elias, « Postmodern metafiction », in John N. Duvall (dir.), *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, New York, Cambridge University Press, 2012, p. 24. « Ces métafictions intertextuelles et intermédiales d'après les années 1980 illustrent la gamme des métafictions auto-réflexives qui s'appuient sur des hypothèses post-structuralistes, et corroborent toutes les affirmations de Barth, selon lesquelles la métafiction est une forme régénérative, toujours capable de faire porter un regard parodique sur l'art actuel, pour créer une fiction nouvelle. » [Nous traduisons.]

² Rick Altman, *La Comédie musicale hollywoodienne*, traduit de l'anglais par Jacques Lévy, Paris, Armand Colin, 1992 [Titre original : *The American Film Musical*, 1987].

³ Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2015 [2008].

cinématographiques¹ », tels que le crime, la ville, la femme fatale, le détective, l'esthétique du noir et blanc pour le film noir. Les critères syntaxiques désignent « certaines relations constitutives entre les différents aspects du texte² » : Altman cite par exemple la fascination qu'exerce la femme fatale sur le héros masculin dans le film noir. Nous avons dressé un catalogue des procédés de transposition intersémiotique des codes des genres filmiques dans le roman contemporain, afin d'envisager ensuite les effets produits par le recyclage littéraire de ces codes génériques. À ce titre, nous examinons le réemploi des stéréotypes et des mythes cinématographiques, en nous intéressant aux modalités de leur transposition intersémiotique, de l'allusion ou de la référence au film de genre à la reprise du cadre spatio-temporel ou de scènes d'action des classiques du cinéma. Les auteurs du corpus composent avec les codes des genres filmiques, qu'ils revisitent en les mettant à distance par le biais d'un regard critique. Nous évoquerons à présent les pistes qui ont sous-tendu notre réflexion, et retracerons enfin le déroulement de notre étude.

Pistes de réflexion et déroulement de l'étude

Le roman contemporain en concurrence avec le cinéma ?

En premier lieu, écrire à l'heure de la toute-puissance du médium filmique ne laisse pas de poser problème aux romanciers contemporains. Certains formulent la crainte de ne pas égaler le cinéma par l'écriture, à l'instar de Tanguy Viel, qui confesse dans un entretien que son roman intitulé *Cinéma* ne pouvait être qu'un récit de film – *Sleuth* de Mankiewicz – et non une création originale, car il se sentait incapable de rivaliser avec la puissance narrative et mimétique du cinéma : « Alors c'était comme un jeu d'impuissance que de plier le genou devant le cinéma en disant : il ne reste que ça à faire, essayer de raconter un film³ ». L'on pourrait objecter que *Cinéma*, adaptation littéraire du film et récit d'un narrateur obsédé par le film, constitue bel et bien une œuvre singulière, et que la posture de Viel est un « jeu », comme il le dit d'ailleurs lui-même. L'on se demandera néanmoins dans quelle mesure le roman contemporain est affecté par une forme de concurrence avec le septième art. En d'autres termes, l'influence du cinéma sur le roman serait-elle synonyme d'un échec de ce dernier, phagocyté ou vassalisé par un médium concurrent ? L'écrivain qui puise dans les ressources des genres filmiques pour

¹ Rick Altman cité par Raphaëlle Moine, *ibid.*, p. 54-55.

² *Ibid.*

³ « Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier contemporain », entretien avec Roger-Michel Allemand, art. cit.

renouveler les formes du roman contemporain épuisé ou du moins essoufflé après les expérimentations formalistes des décennies précédentes souffre-t-il d'un complexe vis-à-vis du cinéma ? Comme le remarque Fabien Gris,

[...] ce phénomène de reprise et d'emprunts souligne la difficulté – voire l'impossibilité – de construire aujourd'hui des récits neufs et pleinement originaux. Tout semble avoir déjà été narré, du moins les écrivains en ont-ils le sentiment, face à une prolifération narrative incessante hors du seul champ littéraire¹.

Menacée par l'impérialisme du cinéma, l'invention romanesque doit-elle lui emprunter ses ficelles afin de subsister ? Au seuil de notre étude, nous formulons l'hypothèse que voici : la transposition intersémiotique est bien au contraire un signe de vitalité du roman contemporain. Les romanciers sont désireux de renouveler leurs sources d'inspiration et le cinéma de genre constitue à ce titre un réservoir fictionnel gorgé de scènes à faire, ce qui permet de renouer avec les plaisirs de l'action romanesque après une période d'essoufflement narratif. Puiser dans les genres du cinéma permet aux auteurs de « renarrativiser » leurs récits, tout en captant l'attention de nouveaux lecteurs attirés par la mention des classiques du septième art. Les frictions avec les genres du cinéma enrichissent en retour les fictions littéraires, car la transposition de codes génériques filmiques soulève des enjeux proprement romanesques. Par exemple, en ce qui concerne l'action, la reprise critique ou parodique de scènes topiques des genres du film noir – filature ou course-poursuite – et du western – *gun-fight* ou attaque de la diligence – renouvelle l'action romanesque traditionnelle, tout en revisitant la tradition littéraire du XVIII^e siècle du jeu avec les possibles narratifs. La reprise de l'esthétique et des codes du cinéma va de pair avec une mise à distance volontiers ludique ou ironique, elle apporte une part inédite d'écart par rapport au modèle et d'invention langagière.

Certes, les romanciers reprennent un matériau préexistant, constitué en grande partie de stéréotypes génériques. Jean-Jacques Wunenburger a d'ailleurs souligné la menace que pourrait constituer le stéréotype, qui risque d'appauvrir l'imaginaire :

Si l'imagination semble bien à l'œuvre dans ces productions, n'est-ce pas souvent sous la forme d'images appauvries, qui reflètent davantage les fantasmes du désir que le patrimoine symbolique de l'Anthropos universel ? Nos contemporains, gavés d'images, sont-ils toujours à même de les recevoir, de les assimiler, de les transformer, pour en produire de nouvelles ? Rien n'est moins sûr².

Il existe en effet un hiatus entre l'extraordinaire vitalité des images aujourd'hui et l'incapacité des hommes à les recevoir. Or, la transposition intersémiotique des images filmiques nous

¹ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 236.

² Jean-Jacques Wunenburger, *La Vie des Images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002 [Presses Universitaires de Strasbourg, 1995], p. 236.

semble pouvoir tenir sa partie, car elle permet d'interroger et de revisiter les stéréotypes des genres filmiques que le roman contemporain fait jouer à *contre-emploi* ; les processus de transformation parodique ou de carnavalisation que nous observerons revivifient les clichés filmiques.

En outre, les auteurs étudiés sont tous des écrivains que l'on peut qualifier de stylistes, qui publient d'ailleurs dans des maisons d'édition estampillées « littéraires ». Le cinéma apparaît alors comme un détour pour mieux faire retour à l'écriture. Il convient de prendre en considération le rôle que joue l'intersémiotique à cet égard. Yvan Leclerc remarque que l'intertextualité mise en œuvre par les Écrivains de Minuit « est au principe de toute écriture, mais plus précisément de celle qui fait de l'écriture une fin et non un moyen de représentation¹ ». Il en va de même, nous semble-t-il, de la pratique intersémiotique : les romanciers contemporains s'emparent des codes des genres filmiques, des mythes et des stéréotypes du cinéma pour renouveler leur propre pratique littéraire. La reprise d'un imaginaire et d'une imagerie filmique conduit à une interrogation sur les pouvoirs et les limites de l'écriture.

Un questionnement ontologique

Au-delà d'une réflexion sur la représentation littéraire et filmique, la pratique intersémiotique ouvre un questionnement que l'on pourra qualifier d'ontologique. La littérature romanesque reflète en effet le phénomène de société de l'inflation des images, comme le remarque Jean-Jacques Wunenburger dans son ouvrage *La Vie des Images* :

La civilisation contemporaine des images, qui est censée marquer la fin de la « galaxie Gutenberg », et donc de l'abstraction conceptuelle et du livresque, nous donne le spectacle impressionnant d'une prolifération d'images qui paraissent attester d'une vitalité, sans précédent, de notre iconosphère².

Les formes et les représentations cinématographiques transposées dans le roman contemporain soulignent l'emprise des images sur la société actuelle, qui médiatisent notre rapport au réel. Dans les romans du corpus, la réalité perçue par le biais des images qui donnent au lecteur un sentiment de déjà-vu est présentée comme un artefact figurant un monde où les représentations sont omniprésentes, une ère du simulacre, pour reprendre la notion de Jean Baudrillard. Selon ce dernier, la représentation traditionnelle « part du principe d'équivalence (utopique) du signe

¹ Yvan Leclerc, « Autour de Minuit », *Dalhousie French Studies*, vol. 17, automne-hiver 1989, p. 70.

² Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 263.

et du réel¹ ». Or, aujourd'hui, ce mode de représentation est déjoué, car le signe ne renvoie pas au réel mais à une autre représentation. Les signes du réel se substituent au réel, déréalisent l'univers romanesque en exhibant son caractère artificiel et en stigmatisant la perte du sens, comme le remarque Jeanne-Marie Clerc :

Le vertige engendré par la confusion entre le réel et ses simulacres est indépassable. C'est pourquoi les jeux de l'illusion ont cessé de servir le spectacle et la fête, pour être transposés dans un univers romanesque inquiétant, où, derrière les mots, s'affiche l'irréalité d'un univers qui ne croit plus lui-même à ses attaches avec le réel².

Le roman contemporain revisite l'esthétique de l'âge baroque, où les jeux de l'illusion pouvaient aussi signifier la vanité du monde. La référence au cinéma et le recyclage des codes filmiques engagent une réflexion ontologique sur la relation de l'homme contemporain au monde. Nous nous intéressons à la représentation de ce monde en perte de substance, peuplé de figures fantomatiques, et au rôle joué par les représentations cinématographiques à cet égard : le personnage romanesque devient un acteur qui joue des rôles, les lieux de l'action, un décor de carton-pâte. Tout au long de l'étude, il apparaît que le jeu avec les genres cinématographiques est plus sérieux qu'il n'y paraît : en reprenant et en détournant les codes et les stéréotypes du film noir et du western, le roman contemporain se renouvelle, tout en faisant porter un éclairage critique sur ses propres conventions et en soulignant sa littéarité.

Nous évoquerons à présent le cheminement de notre réflexion en exposant les grandes lignes de la thèse. La première partie présente le contexte historique et théorique des romans du corpus. Il s'agit de définir les caractéristiques du roman contemporain et de s'attacher à la question de la périodisation : les romans étudiés ont tous été publiés à partir du début des années 1980, ce qui correspond à un infléchissement des pratiques et des esthétiques romanesques. Nous établissons les fondements théoriques de l'intersémiotité cinématographique en littérature en proposant une typologie des modalités de présence du « cinéma-en-texte³ », en distinguant pour ce faire la référence de l'allusion, dans la lignée des travaux de Bernard Vouilloux⁴ et de Philippe Hamon⁵, pour envisager ensuite les formes cinématographiques dans le roman contemporain, qui désignent les indices d'une esthétique cinématographique inscrits dans la facture du texte. L'intersémiotité cinématographique en littérature est ensuite

¹ Jean Baudrillard, « La précession des simulacres », *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981, p. 17.

² Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, op. cit., p. 203.

³ Pour transposer la formule de Liliane Louvel, l'« image-en-texte » (Liliane Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 107).

⁴ Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, op. cit.

⁵ Philippe Hamon, « De l'allusion en régime naturaliste », in Michel Murat (dir.), *L'Allusion dans la littérature*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2000.

considérée dans une perspective historique : les romans du corpus sont situés dans un contexte global, et la relation entre le roman français et anglo-saxon et le cinéma est retracé, des débuts du septième art à nos jours. Nous envisageons enfin les modalités et les enjeux de la transposition littéraire d'un genre cinématographique et de ses conventions, en réfléchissant à la possibilité d'établir des critères et des facteurs de généricité filmique au sein d'un texte romanesque. Le dernier temps de cette première partie est consacré aux genres cinématographiques du film noir et du western, que nous présentons en adoptant un point de vue historique. Nous réfléchissons ensuite aux enjeux de la reprise d'un matériau générique pour le roman contemporain. Les questions soulevées seront développées dans les deux parties suivantes, qui évoquent respectivement l'influence du film noir et du western sur le roman contemporain. Nous avons en effet opté pour une approche différenciée selon les genres, qui permet de mettre en lumière leurs influences respectives.

Nous présentons tout d'abord un panorama des formes et des représentations du film noir dans le corpus étudié, pour nous intéresser ensuite au détournement des codes du film noir, en commençant par ses personnages stéréotypés et ses figures mythiques : le détective, la femme fatale, le policier, les gangsters, qui sont subvertis sous un angle parodique ou carnavalesque chez Tanguy Viel, Martin Amis, Jean Echenoz ou Robert Coover. Les notions de mythe et de stéréotype qui sous-tendent notre réflexion sont l'objet d'une mise au point théorique qui s'appuie notamment sur les travaux de Ruth Amossy¹. Nous abordons ensuite les effets du recyclage de l'intrigue du film noir sur le roman contemporain, en montrant comment elle engendre un jeu avec les possibles narratifs et problématise la « renarrativisation », pour reprendre le terme d'Aron Kibédi-Varga.

La troisième partie de la thèse est consacrée à l'influence du western sur le roman contemporain. Nous accordons une attention particulière à la visualité consubstantielle au genre et à la manière dont ses transpositions littéraires donnent à voir le western dans les romans de Patrick Chatelier, Christine Montalbetti et Paul Auster. Nous nous intéressons ensuite à la subversion des mythes et des stéréotypes du western chez Robert Coover. Son œuvre est en effet tout entière irriguée par une réflexion critique sur les mythes fondateurs de l'Amérique du Nord : ainsi les codes du western classique sont-ils l'objet d'un traitement iconoclaste jubilatoire. Nous évoquons enfin les effets du recyclage des codes du western sur la narration romanesque, en faisant porter notre attention sur les jeux formels et sur la subversion de l'intrigue chez Patrick Chatelier, Christine Montalbetti, Robert Coover et Angela Carter.

¹ Ruth Amossy, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. « Le Texte à l'œuvre », 1991.

En guise de préambule, citons une réflexion de Tanguy Viel au sujet du « déjà-vu » au cinéma, qui est au cœur de notre sujet, puisque les romanciers contemporains travaillent sciemment avec un matériau vu et revu, en se jouant des stéréotypes ou en les faisant jouer à contre-emploi. Après avoir lu le manuscrit de *L'Absolue perfection du crime*, à propos de la scène de la course-poursuite finale, Jérôme Lindon, qui dirigeait alors la maison des Éditions de Minuit, avait opposé à Tanguy Viel que l'on voyait cela partout, ce à quoi Viel aurait répondu : « Vu oui. Lu non¹ ». Certes, les romanciers travaillent avec un matériau vu et revu, mais tout l'intérêt réside dans la manière dont ce matériau est transformé par l'écriture. Le rôle de la transposition intersémiotique est à cet égard crucial. À propos de la fécondité de l'intertextualité, Jean-Jacques Wunenburger écrit : « Ce qui nous retiendra ici c'est l'intertextualité non comme mémoire virtuelle, mémoire morte, [...] mais l'intertextualité comme mémoire vive, mémorisation ou réminiscence active, processus constitutif de la création dans son dynamisme² ». Cette réflexion nous semble pouvoir s'appliquer à l'intersémiotité cinématographique en régime littéraire. Sans nous attarder ici sur le lien entre l'intertextualité et l'intersémiotité, qui sera exploré ultérieurement, nous souhaitons avoir présente à l'esprit la portée créatrice de l'intersémiotité, en examinant la manière dont les narrations romanesques contemporains revivifient la matière cinématographique « déjà vue » et, par ricochet, le roman lui-même.

¹ L'anecdote est relatée par Johan Faerber, *L'Absolue perfection du crime (2001). Tanguy Viel*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre – contemporain », 2007, p. 99.

² Jean-Jacques Wunenburger, *La Vie des Images, op. cit.*, p. 246.

**PREMIÈRE PARTIE. FONDEMENTS
HISTORIQUES ET THÉORIQUES**

Chapitre I. Formes et enjeux du roman contemporain français et anglo-saxon

Afin de comprendre le contexte dans lequel s'inscrit la relation du roman contemporain au septième art, une mise en perspective historique et théorique nous a semblé nécessaire. Qu'est-ce en effet que le « contemporain » ou la « période contemporaine », et à partir de quand commence cette période, si période il y a ? Quels sont les enjeux du roman contemporain, et peut-on mettre en évidence ses traits caractéristiques – d'un point de vue thématique, esthétique, stylistique ? Par ailleurs, nous avons ici évoqué le « roman contemporain » comme s'il s'agissait d'un tout, or, force est de constater que les romans de notre corpus proviennent d'aires culturelles différentes : France, Royaume-Uni, États-Unis. Il s'agira donc de mettre en lumière ce qui rapproche l'esthétique de ces romans, mais aussi ce qui les différencie, puisque l'histoire littéraire des trois domaines étudiés n'est pas la même : le paysage littéraire français porte l'empreinte du Nouveau Roman et d'un formalisme à son apogée dans les années 1960 et 1970 ; le postmodernisme a eu une influence marquante outre-Atlantique – et l'on interrogera d'ailleurs la pertinence de cette notion controversée.

Étudier la littérature contemporaine semble être un tour de force, puisqu'il s'agit d'envisager notre présent comme un passé. Or, l'absence de distance temporelle interdit au critique de prendre de la hauteur : comme le remarque Dominique Viart,

La littérature la plus récente est sans doute la plus malaisée à définir. Le recul manque pour le faire, les « lignes de force » sont encore incertaines, les esthétiques demeurent en débat. La méfiance même avec laquelle la littérature actuelle se détourne de toute théorisation de sa pratique rend la chose encore plus délicate¹.

Le discours critique s'avère une entreprise hasardeuse, du fait de l'absence de recul face à l'objet d'étude : Viart évoque à ce propos « le risque de la myopie² ». Par ailleurs, toute périodisation s'avère problématique, car, à l'inverse des autres périodes de l'histoire littéraire,

¹ Dominique Viart, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », in Francine Dugast-Portes et Michèle Touret (dir.), *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^e siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001, p. 317.

² Bruno Vercier et Dominique Viart, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 6.

le contemporain ne peut être défini ni délimité par la période qui lui succède, comme le note Dominique Viart :

La notion même de « contemporain » est fluctuante. Elle désigne le présent, mais étendu à une période dont l'appréciation demeure floue et empirique. Il paraît impossible de donner une « origine » à cette extension du présent, sinon peut-être en déterminant la clôture – la fin – de la période qui le précède¹.

L'œuvre d'un écrivain contemporain est pour ainsi dire en devenir, car le dernier ouvrage publié remanie le corpus, infléchit l'esthétique de l'auteur et peut apporter un sens nouveau à son projet littéraire. Notre regard critique est-il fiable face à cette période indéterminée, sans début ni fin, nourrie par les œuvres en train de s'écrire ? Comment enfin établir un canon des œuvres ? Le tri n'a pas été fait, les textes n'ont pu être relus au filtre de l'histoire, si bien que l'on risque de surévaluer une œuvre, ou, à l'inverse, de passer sous silence un auteur majeur. L'on peut citer à cet égard les travaux de Nick Bentley concernant le canon littéraire britannique contemporain : dans son article « Developing the Canon : Texts, Themes and Theories in Teaching Contemporary British Fiction² », il distingue certains auteurs qui pourraient être inclus dans le canon :

My own work in this area, [... has] attempted to identify certain trends to speculate on who might be included in a canon of contemporary British fiction. Certain authors do seem to be achieving canonical status, at least in terms of the impact higher education and academic research has on that process. These authors include (with relevance to this book) Martin Amis, Zadie Smith, Salman Rushdie, Angela Carter, Jeanette Winterson, Graham Swift, A.S. Byatt, Hanif Kureishi and Julian Barnes³.

L'on note toutefois les réserves qu'émet Nick Bentley quant aux choix opérés, avec les nombreuses modalisations qui accompagnent son propos – « speculate on who *might* be included », « do *seem*⁴ » (nous soulignons). Il est à cet égard révélateur que l'entrée de la littérature contemporaine à l'université – que l'on peut considérer comme un conservatoire chargé d'entretenir et de transmettre le patrimoine culturel – soit relativement tardive⁵. Au début des années 1990, Michel Autrand réclamait par exemple un délai d'« au moins vingt

¹ Dominique Viart, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », art. cit., p. 318.

² Nick Bentley, « Developing the Canon: Texts, Themes and Theories in Teaching Contemporary British Fiction », in Steve Barfield *et al.* (dir.), *Teaching Contemporary British Fiction: Anglistik & Englischunterricht Special Issue*, n° 69, Heidelberg, Universitätsverlag, 2007, p. 27-45.

³ Nick Bentley, *Contemporary British Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, coll. « Edinburgh Critical Guides », 2008, p. 194. « Mon propre travail dans ce domaine [...] visé à identifier certaines tendances qui permettent de spéculer sur les auteurs qui pourraient être inclus dans le canon de la fiction britannique contemporaine. Certains auteurs semblent avoir atteint le statut de canon, au moins du point de vue de l'influence que la recherche académique et l'enseignement supérieur exercent sur ce processus. On compte parmi ces auteurs (en relation avec ce livre) Martin Amis, Zadie Smith, Salman Rushdie, Angela Carter, Jeanette Winterson, Graham Swift, A.S. Byatt, Hanif Kureishi et Julian Barnes. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.* « spéculer sur les auteurs qui pourraient être inclus » ; « semblent » [Nous traduisons.]

⁵ Voir à ce propos Dominique Viart, art. cit., p. 318.

ans¹ » entre la publication d'une œuvre et son examen universitaire, au nom d'une claire séparation des fonctions et des compétences : parler d'une œuvre récente relèverait selon lui du « journalisme ». C'était au début des années 1990, et l'on voit que le paysage critique et universitaire a considérablement évolué, car la littérature contemporaine a désormais gagné ses lettres de noblesse. Les travaux de Dominique Viart au début des années 2000 ont d'ailleurs contribué à sa reconnaissance et à sa patrimonialisation en France. Philippe Tew et Mark Addis remarquent quant à eux l'engouement croissant pour cet objet d'étude : « contemporary fiction is a growing area in literary and cultural studies both in the UK and internationally² ». L'objet étudié modifie toutefois le regard critique, qui doit s'ouvrir au caractère mouvant d'une littérature en devenir, comme le souligne Bruno Blanckeman : « L'incomplétude de l'œuvre en cours, par principe inachevée, et du discours critique immédiat, en mal de distance, discrédite toute tentative théorique rétive au pluriel, au potentiel, à l'incertain³ ».

Mais qu'est-ce que le « contemporain » ? La critique s'est employée à réduire l'indétermination d'un terme qui désigne la littérature au présent, celle qui continue de s'écrire. Il s'agira donc dans un premier temps de donner une origine à ce présent en distinguant, comme le propose Dominique Viart, des « différences esthétiques substantielles⁴ » avec les œuvres de la période précédente, avant d'identifier plus précisément les caractéristiques de la littérature contemporaine.

¹ Michel Autrand, *Le XX^e siècle : littérature française*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993, cité par Dominique Viart, art. cit., p. 335.

² Mark Addis et Philip Tew, « Final Report: Survey on Teaching Contemporary British Fiction », English Subject Centre, 2007, [En ligne] URL: <http://www.english.heacademy.ac.uk/explore/projects/archive/contempl.php>. « La fiction contemporaine est un champ d'étude de plus en plus étendu dans la littérature et les cultural studies, dans le Royaume-Uni et à l'international. » [Nous traduisons.]

³ Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p. 4.

⁴ Dominique Viart, art. cit., p. 318.

A. Qu'appelle-t-on contemporain ?

Nous nous proposons d'étudier un corpus de romans publiés à partir du début des années 1980, date à laquelle la critique fait débiter la période contemporaine, qui coïncide avec un renouvellement des formes et des enjeux littéraires et plus précisément du roman, après le déclin des avant-gardes et des expérimentations formelles en France, aux États-Unis et au Royaume-Uni.

L'idée d'un « tournant des années 1980 » s'est imposée dans le paysage littéraire français. Dominique Viart propose

[...] distinguer un ensemble de phénomènes (ruptures esthétiques, émergence de nouveaux mouvements, infléchissement des pratiques scripturales) susceptibles de mettre en évidence le tournant des années 80 comme celui d'une ré-appropriation du littéraire, par où la modernité ne se donne plus comme discours d'avenir mais comme conscience critique d'un héritage historique et culturel¹.

Cette période est marquée par l'effondrement de la prédominance des sciences humaines sur l'expression de la pensée, et par la réapparition d'un désir fictionnel : la revue *Roman* est fondée en 1982 afin de retrouver le plaisir du texte. En France, le début de la décennie est également marqué par deux événements symboliques qui marquent le début d'un renouveau littéraire² : l'arrêt de la publication de la revue *Tel Quel* en 1983 et la parution des *Modernes* de Jean-Paul Aron en 1984, pamphlet qui dénonce les travers de ces avant-gardes. Ainsi notre étude prendra-t-elle comme *terminus a quo* le début des années 1980 : cette date-charnière semble pertinente dans les trois domaines littéraires étudiés. Aux États-Unis en effet, à partir des années 1980, les pratiques littéraires se différencient de celles de la période d'après-guerre, appelée « post-1945 period », « post-war period », littérature d'après-guerre, ou encore qualifiée de postmoderniste, succédant au modernisme³ (1890-1945). Comme l'écrit John N. Duvall,

If the canonization of the high modernist formal experiences pushed writers of the 1950s through the 1980s to different narrative forms, to a writer starting out today, metafictional and non-mimetic novels of the high postmodernists (Barth, Pynchon, Coover, and Barthelme) must now feel like the dead hand of history, much as modernism did to Barth when he published

¹ Dominique Viart, art. cit., p. 317.

² Viart propose d'ailleurs comme date-charnière l'année 1984.

³ Pour la datation de la période moderniste, l'on peut consulter l'article de John N. Duvall, « Introduction: A story of the stories of American fiction after 1945 », in John N. Duvall (dir.), *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, New York, Cambridge University Press, 2012, p. 2.

« The Literature of Exhaustion » in 1967. [...] Metafiction seems to have reached the point of exhaustion¹.

En août 1967, John Barth publiait un essai intitulé « The Literature of Exhaustion² » (« La Littérature de l'épuisement »), dans lequel il soulignait l'impasse d'une littérature prisonnière de ses jeux formels. Après le formalisme des années 1960 et 1970, qui porte également l'empreinte des pratiques du Nouveau Roman, la littérature américaine est le théâtre d'un renouveau, comme le souligne le titre du second article de Barth, paru en 1980, qui en est le pendant : « The Literature of Replenishment³ » (« La Littérature du renouvellement »). Les expérimentations formelles se raréfient, l'on revient à la narration, mais de manière distanciée et réflexive, à travers le prisme de références intertextuelles et intersémiotiques de plus en plus nombreuses. Si l'on remarque des infléchissements dans la pratique des romanciers tels Don DeLillo ou Robert Coover, la critique ne fait pas état d'une rupture de manière aussi nette que dans le paysage littéraire français. Peut-être le foisonnement de la production romanesque américaine y est-elle pour quelque chose, les nombreux sous-domaines ou catégories – *Afro American, Latino American, Asian American, Jewish Literature, Gender studies...* – venant complexifier la carte du paysage littéraire nord-américain. Le début des années 1980 est enfin le théâtre de mutations dans la fiction britannique. Il correspond à la fin de la période appelée aussi outre-Manche « post-war literature », littérature d'après-guerre, catégorie qui ne laisse pas de poser problème, comme le souligne Nick Bentley :

Until fairly recently, literature of the second half of the twentieth century tended to be called post-war literature, referring to the Second World War as the starting point for this literary-historical category. There are a number of problems with this nomenclature, one of which is that there have now been a number of wars in which Britain has been involved. Secondly, the period is becoming too large for the post-war categorization to be useful. It seems to make more sense now to split this category into an earlier and later period⁴.

Nick Bentley propose de distinguer deux périodes, articulées autour de la date-charnière de 1975 ; pour notre part, pour des raisons de cohérence dans le choix du corpus, nous étudierons

¹ John N. Duvall, art. cit., p. 4. « Si la canonisation des expériences formelles du haut-modernisme a poussé les écrivains des années 1950 aux années 1980 à exploiter différentes formes narratives, pour un écrivain qui débiterait aujourd'hui, les romans métafictionnels et anti-réalistes des hauts-postmodernistes (Barth, Pynchon, Coover et Barthelme) semblent être à présent dans une impasse, comme le fut le modernisme quand Barth publia « The Literature of Exhaustion » en 1967. [...] La métafiction semble avoir atteint son point d'épuisement. » [Nous traduisons.]

² John Barth, « The Literature of Exhaustion », *The Atlantic Monthly*, vol. 220, n° 2, août 1967, p. 29-43.

³ John Barth, « The Literature of Replenishment », *The Atlantic Monthly*, vol. 245, n° 1, janvier 1980, p. 65-71.

⁴ Nick Bentley, *op. cit.*, p. 2. « Il n'y a pas si longtemps encore, on avait tendance à qualifier la littérature de la seconde moitié du vingtième siècle de littérature d'après-guerre, faisant de la Seconde Guerre Mondiale le point de départ de cette catégorie historico-littéraire. Mais ce découpage pose un certain nombre de problèmes, notamment parce que la Grande-Bretagne a été impliquée dans de nombreuses guerres. En second lieu, la période en question est devenue trop longue pour que cette dénomination d'après-guerre soit opérante. Il semblerait plus pertinent de diviser cette catégorie en une période antérieure et une période postérieure. » [Nous traduisons.]

le roman britannique à partir du début des années 1980. Enfin, la « période contemporaine » – si tant est que cette étiquette soit pertinente, au vu du développement qui précède – est, par définition, dépourvue de *terminus ad quem*. Notre corpus comprend des romans publiés jusqu'en 2010, avec *Noir* de Robert Coover et *Pas le bon, pas le truand* de Patrick Chatelier. Pour des raisons pragmatiques, il était nécessaire de fixer un terme à notre étude, sans quoi elle serait infinie, même si certaines œuvres récentes sont nécessairement laissées de côté¹.

Quelques précisions sur le contexte historique qui a permis l'émergence de ce renouveau littéraire s'imposent à présent. Comme l'écrivent Jean-François Lecercle et Ronald Shusterman dans *L'Emprise des signes*, « l'œuvre sera toujours le produit d'un contexte socio-économique ; ce contexte déterminera, au moins en partie, la forme et le fond de toute création, de toute activité artistique² ». Ainsi le roman est-il traditionnellement la forme qui répond aux mouvements historiques, politiques et sociaux. Les dernières décennies du vingtième siècle ont été le théâtre d'événements historiques majeurs, de crises et de ruptures, dont nous proposerons un rapide survol. Ces changements ont lieu dans le domaine économique, car le premier choc pétrolier, en 1973, marque l'entrée dans l'ère « postindustrielle », théorisée par Daniel Bell³ ; géopolitique également, quand la décomposition accélérée des systèmes communistes aboutit à une reconfiguration de l'espace international à la fin des années 1990 ; biologique, avec le développement de nouvelles pandémies et la redéfinition de la vie en fonction de possibilités scientifiques inédites ; idéologique enfin, avec la remise en cause des grands référents communautaires, comme l'a montré Francis Fukuyama dans *The End of History*⁴. Cette crise est liée au développement hypertrophique des médias de masse : comme le remarque Nick Bentley,

The relationship between fiction and reality is central to an understanding of 1990s culture. The importance of celebrity and the media, of so-called reality TV, the culture of « spin » and the concentration on the form in which information is communicated to the public are all aspects of this anxiety with the nature of the « real⁵ ».

¹ On peut citer à titre d'exemple *The Golden House* de Salman Rushdie, paru en 2017, écrit selon des modèles cinématographiques (certains passages sont écrits en style scénaristique ; les références à la Nouvelle Vague et aux films de gangsters y sont nombreuses : ainsi la scène du mariage de Néron et Vasilisa fait-elle explicitement référence à *The Godfather (Le Parrain)* de Francis Ford Coppola).

² Jean-Jacques Lecercle et Ronald Shusterman, *L'Emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Seuil, 2002, p. 207.

³ Daniel Bell, *The Coming of Post-industrial Society: A Venture in Social Forecasting*, New York, Basic Books, 1973.

⁴ Francis Fukuyama, *The End of History and the last man*, New York, Free Press, 1992.

⁵ Nick Bentley, « Introduction: mapping the millennium: themes and trends in contemporary British fiction », in *British fiction of the 1990s*, Oxon, Routledge, 2005, p. 3. « La relation entre fiction et réalité est essentielle pour comprendre la culture des années 1990. L'importance de la célébrité et des médias, de la soi-disant télé-réalité, la culture de la médiatisation et l'attention portée à la forme du message communiqué au public sont autant de phénomènes symptomatiques d'une anxiété ressentie face à la nature du "réel" ». [Nous traduisons.]

L'omniprésence des médias brouille la frontière entre réalité et illusion, et problématise la relation de l'homme au monde, ainsi que la représentation du réel. Ce phénomène est hypertrophié aux États-Unis, où le roman prend acte de l'inflation des médias de masse après la Seconde Guerre Mondiale, qui entraîne une spectacularisation de la société tout entière. Des traumatismes tels la guerre du Vietnam ou les bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki sont connus par le biais de la télévision, et se voient alors déréalisés. La pensée contemporaine subit la conséquence de phénomènes plus sourds, telle la faillite des idéaux humanistes après les deux guerres. Le désenchantement du monde arrive à son paroxysme et plonge l'écrivain dans une profonde perplexité à l'égard des fondements de la modernité. Se développe une culture de la perte et du deuil, dans la lignée de la pensée de Jacques Derrida. La société est marquée par ces changements : le déclin des morales autoritaires et la perte du sens vont de pair avec la montée de l'individualisme et de l'hédonisme. Gilles Lipovetsky brosse dans *L'Ère du vide*¹ un portrait de l'individu contemporain en un Narcisse en quête de son accomplissement personnel et de son bien-être. Notre époque se caractérise par la fin des « métarécits », pour reprendre les termes de Jean-François Lyotard, qui désigne ainsi les grands récits d'explication du monde. Elle s'accompagne d'un déclin de l'engagement et de la théorie. Après 1980 en effet s'amorce un mouvement de reflux, avec la disparition des maîtres à penser de la génération précédente (Sartre, Lacan, Barthes, Althusser, Goldmann, Foucault). C'est aussi la fin de la figure du « Grantécrivain² » avec un T, pour reprendre la formule de Dominique Noguez. La « mort de l'auteur » est proclamée : Henri Raczymow date de la disparition de Sartre, en 1980, la fin de ce mythe majeur : « Pour nous, aujourd'hui, en France, la littérature est une histoire close³ », écrit-il dans *La Mort du grand écrivain*. En France, l'on assiste au déclin de la dernière des avant-gardes du siècle, la Textualité, que l'on pourrait définir avec Bruno Blanckeman comme

[...] une écriture des limites, qui se veut sa propre fin, entend rompre avec toute forme d'illusion, romanesque ou référentielle, expérimente les seules ressources du langage de façon délibérément révolutionnaire à partir de 1968. Il s'agit de subvertir l'ordre dans son enracinement le plus élémentaire, le logos⁴.

Ses revues s'éteignent les unes après les autres sans que d'autres ne viennent les remplacer, car la littérature contemporaine, réticente à l'égard de la théorie, ne se présente plus comme

¹ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

² Dominique Noguez, « Le Grantécrivain. D'André Gide à Marguerite Duras », *Le Débat*, n° 86, 1994-1995, p. 29-40.

³ Henri Raczymow, *La Mort du grand écrivain : essai sur la fin de la littérature*, Paris, Stock, 1994. L'on pourrait également évoquer la disparition de Samuel Beckett en 1989. Précisons que « la mort de l'auteur » avait déjà été proclamée par T.S. Eliot, Wimsatt et Beardsley, Roland Barthes ou Jacques Derrida, dans les années 1960.

⁴ Bruno Blanckeman, *op. cit.*, p. 6.

universelle. Bruno Blanckeman note d'ailleurs « la perte d'un certain esprit de système¹ » : après le soupçon, il s'agit à présent d'écrire dans le doute et depuis le doute. Afin de saisir les enjeux du renouveau littéraire du début des années 1980, qui s'écarte des esthétiques et des pratiques mises en œuvre durant la période précédente, une mise au point sur les expérimentations formelles des années 1960 et 1970 dans les littératures française et anglo-saxonne semble nécessaire.

B. La rupture avec le formalisme des années 1960 et 1970

Nous évoquerons en premier lieu l'avant-garde théorique et littéraire française des années 1960 et 1970, qui a eu une influence déterminante sur la littérature américaine et européenne. Les Nouveaux Romanciers² tels que Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Robert Pinget, Michel Butor, Claude Simon, Marguerite Duras, bouleversent les pratiques romanesques. Ils dépouillent le roman de ses attributs traditionnels : lieu, temps, personnage et sa psychologie, intrigue, point de vue. Le Nouveau Roman s'édifie sur les ruines du roman « traditionnel » réaliste, comme le note Robbe-Grillet : « [le] roman moderne – le dernier roman – [...] édifie ses structures mouvantes avec le matériau ruiné de l'ancien, celui du réalisme, c'est-à-dire de la certitude³ ». L'anti-représentationnalité s'inscrit en effet dans un contexte philosophique marqué par l'absence de sens prédéterminé : « Le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est, tout simplement⁴ », écrit Robbe-Grillet. Le Nouveau Roman se donne trois règles anti-référentielles : les descriptions doivent être objectives au lieu de servir la construction d'un sens⁵ ; la narration est frappée d'interdit – pour citer l'une des déclarations iconoclastes de Robbe-Grillet, « Il s'agit désormais d'autre chose. Raconter est devenu

¹ *Ibid.*

² Une précision s'impose ici : ce que l'on appelle « Nouveau Roman » est en réalité une construction : l'on a pu souligner l'artificialité de l'effet de groupe créé notamment par la publication aux Éditions de Minuit et par la photo de 1959. Derrière ce nom qui donne l'impression d'un label uniforme, se cachent des écritures singulières. Les auteurs eux-mêmes ne revendiquent pas cette appellation. Par ailleurs, le Nouveau Roman comprend également plusieurs périodes, qui ne furent pas toutes aussi formalistes que celle retenue par la critique : on se reportera à ce propos à l'article de Didier Alexandre, « Dater le Nouveau Roman ? », in Francine Dugast-Portes et Michèle Touret (dir.), *op. cit.*, p. 271-281. Dès 1970 enfin, le Nouveau Roman est en voie d'extinction, même si Jean Ricardou essaie de le réactiver en proposant un Nouveau Nouveau Roman, et s'il occupe toujours le devant de la scène avec les colloques de Cerisy-la-Salle, dont la publication s'étend de 1972 à 1976.

³ Alain Robbe-Grillet, *Les Derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994, p. 144-145.

⁴ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 21.

⁵ La relation que le Nouveau Roman entretient avec le cinéma sera étudiée ultérieurement : la référence au septième art lui permet notamment de remettre en question la représentation réaliste du monde.

proprement impossible¹ ». Rappelons enfin l'impératif catégorique de l'écriture pour l'écriture, selon la célèbre formule de Jean Ricardou : « Ainsi un roman est-il pour nous moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture² ». L'écriture est l'objet et le sujet d'un roman qui se détourne des causes sociales ou politiques. Comme l'écrit Robbe-Grillet, « l'œuvre n'est pas un témoignage sur une réalité extérieure, mais elle est à elle-même sa propre réalité », où « l'espace détruit le temps, et le temps sabote l'espace³ ». Le formalisme de ces décennies a également un visage plus radical avec le groupe Tel Quel, fondé en 1960, animé notamment par Philippe Sollers, Julia Kristeva et Denis Roche. La littérature dite intransitive du Nouveau Roman et de la textualité marqua durablement le paysage littéraire français, mais également anglo-saxon.

Le Nouveau Roman a en effet des répercussions aux États-Unis. Le titre de l'ouvrage critique de Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, est à cet égard révélateur : la référence au « soupçon » et au titre de l'essai de Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, paru en 1956, souligne la dette de la fiction américaine envers le Nouveau Roman. Comme le remarque Chénétier, « il serait [...] impropre d'omettre la réflexion proprement littéraire qui se mène peu avant en Europe, et, latence culturelle aidant, la prolonge aux États-Unis⁴ ». En 1975, Donald Barthelme, figure de proue du roman américain dit postmoderne, reconnaît l'influence des premiers romans de Robbe-Grillet sur sa pratique⁵. Les interdits du Nouveau Roman marquent durablement le paysage romanesque américain, comme le souligne Chénétier :

Comme Don Quichotte naquit sur les cendres de romans de chevalerie devenue impraticables, la fiction américaine contemporaine dans sa vigueur surgit des décombres du roman que le Nouveau a contesté, sans se sentir obligée de reparcourir l'itinéraire des Nouveaux Romanciers. Les prétentions à l'universel, à la cohérence, aux enchaînements inéluctables de la causalité ne survivent pas au sentiment dominant de précarité, d'impuissance, d'irréalité et d'opacité qui caractérise la période ouverte avec les années soixante⁶.

Les expérimentations formelles fleurissent, influencées en partie par l'avant-garde française. En 1971, dans son ouvrage *City of words*, qui, à l'époque fit figure de bréviaire pour les études

¹ Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 31.

² Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 111.

³ Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 132-133. Notons tout de même que le Nouveau Roman ne réussit pas à évincer toute représentation : Robbe-Grillet a déclaré avoir « toujours écrit sur lui-même » ; en 1972, au Colloque de Cerisy-la-Salle, Renato Barilli affirme quant à lui que le Nouveau Roman renvoie toujours aux objets du monde, mais que cette référence n'est pas utilitaire mais épiphanique. Voir à ce propos : Renato Barilli, « Nouveau Roman, aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure romanesque ? », in Jean Ricardou, Françoise van Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, vol. 1, Paris, 10/18, 1972, p. 109.

⁴ Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, 1989, p. 58.

⁵ Voir à cet égard : *ibid.*, p. 43.

⁶ *Ibid.*, p. 60.

universitaires, Tonny Tanner étudie vingt-deux écrivains qu'il inscrit dans la période de la « postwar fiction », fiction d'après-guerre, dont les pratiques et les préoccupations sont proches de celles des Nouveaux Romanciers : comme l'explique John N. Duvall, « Tanner tells a compelling story about post-war fiction, arguing that American novelists thematize a paranoid fear of deterministic systems, problematize identity, use language in a unique way that calls attention to itself¹ » – l'on retrouve dans cette description certains enjeux du Nouveau Roman. Parmi ces écrivains figurent Bernard Malamud, Ralph Ellison, Kurt Vonnegut, William H. Gass, Donald Barthelme, John Updike, Philip Roth, Thomas Pynchon. Ces pratiques ont été regroupées sous les termes de « postmodern metafiction », la métafiction postmoderne. C'est William H. Gass qui proposa le premier le terme de « metafiction² » pour décrire la littérature expérimentale et anti-réaliste publiée depuis les années 1960, qui dévoile les mécanismes de son élaboration, ses codes et ses conventions. Comme le remarque Amy J. Elias, « 1960' and 1970' in fact were a heyday for this kind of Barthian self-reflexive metafiction that deflated the heroic nature of the author and playfully argued that we should enjoy the pleasures of the text³ ». L'on peut citer à titre d'exemple la parodie et les jeux intertextuels auxquels se livre Donald Barthelme dans *Snow White* en 1965, *Death of the novel and other stories* de Ronald Sukenik, qui paraît en 1969, *LETTERS* de John Barth, qui paraît en 1979, dont le sous-titre est « old time epistolary novel by seven fictitious drolls & dreamers each of which imagines himself factual⁴ ». *LETTERS* parodie le roman épistolaire à la Richardson dans une entreprise à caractère intertextuel : l'auteur y correspond avec des personnages de ses romans précédents et la structure romanesque relève du tour de force : les quatre-vingt-huit lettres sont groupées en sept sections dont chacune a pour sous-titre une des lettres du titre *LETTERS*. Songeons enfin à *Double or nothing* de Raymond Federman (1971), qui use de la contrainte dans la veine de l'Oulipo.

La situation du roman est différente au Royaume-Uni enfin : le paysage de la fiction des décennies 1960 et 1970 est marqué par une fracture entre deux tendances : ceux qui acceptent

¹ John N. Duvall, « Introduction: A story of the stories of American fiction after 1945 », art. cit., p. 2. « Tanner raconte une histoire convaincante à propos de la fiction d'après-guerre, alléguant que les romanciers américains thématisent une peur paranoïaque des systèmes déterministes, problématisent l'identité, utilisent le langage d'une seule et unique manière, auto-référentielle. » [Nous traduisons.]

² William H. Gass, « Philosophy and the Form of Fiction », in *Fiction and the Figures of Life*, New York, Alfred A. Knopf, 1970.

³ Amy J. Elias, « Postmodern metafiction », Art. cit., p. 20. « En réalité, les années 1960 et 1970 ont marqué l'apogée des métafictions auto-réflexives, dans la veine de Barth, qui dévalorisent la figure héroïque de l'auteur et qui mettent en avant, sur un mode ludique, le plaisir du texte ». [Nous traduisons.]

⁴ John Barth, *Letters*, New York, Putnam, 1979. « Roman épistolaire du temps jadis par sept drôles et rêveurs fictifs, chacun d'entre eux imaginant qu'il est réel » [Nous traduisons.]

l'héritage de la modernité et poursuivent ses expérimentations formelles, et ceux qui la rejettent pour un renouveau du roman réaliste, le « social novel ». Comme le remarque David James,

Debates centred on how writers were extending or repudiating modernism's legacy of formal experimentations, whether they followed the aesthetic and political trajectories of social realism's postwar renaissance, and how they navigated the impulses of an emergent postmodernism towards self-referentiality and textual play¹.

Les peintures les plus célèbres de cette division sont offertes par l'essai d'Iris Murdoch, « Against Dryness² », qui souligne la différence entre un roman réaliste à tendance journalistique et un roman auto-réflexif où l'écriture est son propre objet ; et par l'essai de David Lodge, « The Novelist at the Crossroads », qui montre l'écrivain face à deux routes s'offrant à lui, la route du « roman non fictif » (« non-fiction novel » ou roman non fictionnel), tendance importante de la littérature de l'époque, et celle des innovations formelles (« fabulation³ »). Les auteurs de romans non-fictifs sont influencés par l'explosion de la théorie et par les formalistes russes, ainsi que par le courant critique américain du *New Criticism* ou Nouvelle Critique, représenté notamment par Ivor Armstrong Richards au départ, puis par Cleanth Brooks, William Wimsatt et Monroe Beardsley, connus pour leurs expérimentations formelles et pour la distance qu'ils prennent avec des approches critiques centrées sur la figure de l'auteur⁴. À l'inverse, des écrivains tels Kingsley Amis et John Braine rejettent ces innovations formelles et reviennent à des formes typiquement anglaises, comme l'a notamment montré Rubin Rabinovitz, soulignant « the rejection of experimental forms », « a return to a more traditional style⁵ ». Se développe une littérature qui porte une attention au quotidien, dans un contexte géographique limité, taxée par la critique de littérature provinciale. Ainsi, au début des années 1970, des critiques importants, tels Bernard Bergonzi, David Lodge et Malcom Bradbury prennent-ils acte de la mort du roman⁶, épuisé par l'expérience des limites du formalisme. Comme le note Jago Morrison, « For several decades after the end of the Second

¹ David James, « Introduction: Critical Constructions of British Fiction since 1945 », in *The Cambridge Companion to British Fiction since 1945*, New York, Cambridge University Press, 2015, p. 2. « Les débats furent centrés sur la question de savoir si les écrivains poursuivaient ou rejetaient l'héritage du modernisme en matière d'expérimentations formelles, s'ils suivaient les trajectoires esthétique et politique de la renaissance du réalisme social d'après-guerre, et de voir comment ils négociaient avec les élans du postmodernisme naissant vers l'autoréférentialité et vers les jeux textuels. » [Nous traduisons.]

² Iris Murdoch, « Against Dryness: A Polemical Sketch », *Encounter*, Janvier 1961, p. 16-20.

³ David Lodge, « The Novelist at the Crossroads », in *The Novelist at the Crossroads*, Londres, Ark Paperbacks, 1971, p. 4.

⁴ Voir à ce propos: Nick Bentley, « Introduction: mapping the millennium: themes and trends in contemporary British fiction », art. cit., p. 24.

⁵ Rubin Rabinovitz, *The Reaction Against Experiment in the English Novel, 1950-1960*, New York, Columbia University Press, 1967, p. 5. « le rejet des formes expérimentales », « le retour à un style plus traditionnel » [Nous traduisons.]

⁶ La mort du roman s'inscrit dans un contexte plus large, et peut-être rapprochée des phénomènes observés aux États-Unis et en France.

World War, the novel appeared to be dead. As a vehicle for literary experimentation, on the one hand, it had been taken to the limits by modernists like Joyce, Woolf and Beckett¹ ». Morrison remarque également que la « mort du roman » britannique est due à un repli frileux, individualiste et pour ainsi dire provincial du roman sur lui-même². Il déplore le manque de vitalité du roman dans les années 1970 – « little sense of vibrancy or fresh development » : « [...] commentators like Chris Bigsby reflect a prevalent view of the novel in Britain as a “cosily provincial, deeply conservative, anti-experimental enterprise, resistant to innovation³” ». L’idée d’une perte de vitalité du roman britannique fait consensus.

Les pratiques romanesques que nous avons mises en lumière sont loin d’être homogènes, et leurs enjeux sont pluriels et complexes. Toutefois, au-delà de la diversité des histoires littéraires nationales et de la singularité des esthétiques, une ligne de force structure les deux décennies : le constat d’un repli autotélique de l’écriture sur elle-même, qui donne lieu à des expérimentations formelles, symptôme d’un roman en crise. Ces jeux formels préparent le terrain pour un renouveau du roman.

¹ Jago Morrison, *Contemporary Fiction*, Londres, Routledge, 2003, p. 3. « Durant plusieurs décennies après la fin de la Seconde Guerre Mondiale, on a considéré que le roman était mort. Instrument d’expérimentations littéraires d’une part, il a été poussé jusqu’à ses limites par les modernistes tels Joyce, Woolf et Beckett. » [Nous traduisons.]

² Toutefois, Nick Bentley remet en cause cette représentation, et montre que ces thématiques régionales peuvent servir de support à un questionnement plus vaste : « This is not to say that fiction that deals with the quotidian and regional is necessarily limiting, and [...] the everyday and provincial can form the basis for profound philosophical and ethical explorations [...]. In fact, since the 1960s, British fiction has shown a capability to be inclusive towards themes and trends from other parts of the world. » (« Il ne s’agit pas de penser que la fiction du quotidien et de la province est nécessairement limitée, et [...] la vie de tous les jours et la province peuvent servir de support pour des explorations philosophiques et éthiques poussées. [...] En réalité, depuis les années 1960, la fiction britannique a montré une capacité à intégrer des thèmes et des tendances venant d’ailleurs. » (Nick Bentley, « Conclusion », *Contemporary British Fiction*, *op. cit.*, p. 193. [Nous traduisons.]) Bentley donne en exemple les œuvres d’Angela Carter et de Salman Rushdie, influencées par le réalisme magique, et celle de Martin Amis, ouverte sur le roman nord-américain.

³ Jago Morrison, *op. cit.*, p. 4. « À l’instar de Chris Bigsby, des critiques se font les porte-paroles de la vision dominante du roman britannique, qu’ils décrivent comme “une entreprise confortablement provinciale, profondément conservatrice, anti-expérimentale et résistant à toute innovation” ». [Nous traduisons.]

C. « Si “tout a été écrit”, reste alors à tout redécouvrir¹ » : le temps du renouveau

Au début des années 1980, l'on constate une évolution des pratiques vers une littérature dite transitive. Les jeux formels ne disparaissent pas du paysage littéraire, mais l'avant-garde passe à l'arrière-plan : elle est moins visible, moins en vogue. Font retour des thèmes, des motifs et des questions auparavant délaissés, telles les existences individuelles, les histoires de famille, les conditions sociales, domaines que la littérature avait abandonnés aux sciences humaines en plein essor depuis trois décennies. En France, en même temps que la génération précédente infléchit son écriture, une génération nouvelle s'avance, avec des écrivains tels François Bon, Pierre Bergounioux, Philippe Nadaud, Didier Daeninckx, Pierre Michon, Daniel Pennac, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint. Aux États-Unis, le courant minimaliste amorcé dans les années 1960 dans la musique et les arts plastiques s'épanouit en littérature dans les années 1970 sous la plume de Raymond Carver, Bobbie Ann Manson, Ann Beattie, Jayne Anne Phillips, Mary Robinson et Frederick Barthelme, considéré comme le chef de file de ces écrivains. Leur mot d'ordre est la célèbre formule de l'architecte Mies van der Rohe, « Less is more² ». Le rôle de la critique est fondamental pour la reconnaissance du courant minimaliste : il n'existe pas d'école, de doctrine ou de manifeste du minimalisme en littérature, mais une constellation d'auteurs qui ont en partage une esthétique dont les caractéristiques ont été mises en lumière par Marc Chénétier : « égalité de surface », « sujets pris à la vie de tous les jours », « narrateurs peu enclins à se commettre », « refus du commentaire, de l'investissement, de la complicité³ ». Comme l'explique Alain Roy,

Le style minimaliste est fait d'un vocabulaire simple, de phrases courtes, d'une syntaxe peu compliquée. Le langage figuratif ou métaphorique y est presque absent. Les scènes sont juxtaposées sans transition. La narration, qui s'en tient à ce qui est perceptible par les sens, pourrait être qualifiée de phénoménologique. Les actions, la mise en scène, les descriptions sont réduites au minimum. Il y a peu ou pas d'analyse psychologique⁴.

Si l'autoréférence d'œuvres qui mettent l'accent sur leur médium rappelle le Nouveau Roman, la transparence de la narration marque aussi un renouveau, comme le remarque Marc Chénétier :

¹ Dominique Viart, « Introduction », in Dominique Viart et Bruno Vercier (dir.), *op. cit.*, p. 17.

² « Moins, c'est plus » [Nous traduisons].

³ Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon*, *op. cit.*, p. 300.

⁴ Alain Roy, « L'art du dépouillement (l'écriture minimaliste) », *Liberté*, vol. 35, n° 3, juin 1993, p. 12. L'on pourra se reporter à l'article d'Alain Roy, qui propose une étude approfondie du minimalisme en littérature.

[...] vécu le temps des attentions soutenues au désamorçage de l'illusion référentielle et au dessillement de l'écriture et de la lecture, tout semble redevenu possible, y compris un retour aux lieux familiers du roman : intrigue, personnages, décor et conventions de la représentation¹.

Une autre raison du renouveau est la reconnaissance croissante d'écrivains représentatifs d'une Amérique multiculturelle, selon John N. Duvall : « Fiction by Native American, African American, Latino/a, Asian American, and other ethnic groups have both challenged the presumption of a white canon of American literature² ». Enfin, force est de constater la grande vitalité du roman britannique, après son supposé déclin : comme le souligne Nick Bentley, « the novel of the 1980's and 1990's has fully recovered from the fears of its "death" and "end" in the decades immediately following the end of World War II³ ». À partir des années 1980, de nombreux romans sont publiés, et la diversité des pratiques est remarquable :

Novels address issues of provincialism and globalization, multiculturalism and specific national and regional identities, experimentation and reengagement with realistic tradition, interest in identities: nation, gender, class, ethnicity, sexuality, post-human. [...]. For the study of contemporary British fiction it is a great advantage to know a little of the following 'schools' or loose groupings of literary and critical theory: Marxism, feminism (and post-feminism), structuralism, poststructuralism (including deconstruction), reader-response criticism, postmodernism, queer-theory, postcolonialism, ecology and theories developed from cultural studies⁴.

Le roman s'ouvre à un questionnement en prise avec le monde réel, délaissé par certains écrivains de la période précédente. La critique française a pu considérer que le début des années 1980 marquait un triple retour de l'écriture à des thématiques et à des pratiques passées au second plan : le sujet, le réel, le récit. Nous évoquerons ici le retour au réel et au récit⁵ : ce double mouvement s'observe également dans le roman anglo-saxon, revisité notamment par l'entrée de l'histoire dans la fiction et par un renouveau des pratiques narratives. Cette notion nous permettra d'étudier conjointement les trois domaines, dans la conscience des différences d'une pratique à l'autre.

¹ Marc Chénétier, *op. cit.*, p. 302.

² John N. Duvall, « Introduction: A story of the stories of American fiction after 1945 », art. cit., p. 6. « La fiction des Américains natifs, des Afro-Américains, Latinos/as, Asiatico-Américains, et d'autres groupes ethniques a remis en question la présomption d'un canon blanc de la littérature américaine. » [Nous traduisons.]

³ Nick Bentley, « Introduction: mapping the millennium: themes and trends in contemporary British fiction », art. cit., p. 25. « Le roman des années 1980 et 1990 s'est parfaitement remis de la peur de sa "mort" et de sa "fin" qui sévissait durant les décennies qui succèdent immédiatement à la Seconde Guerre Mondiale. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.* « Le roman aborde les questions du terroir et de la globalisation, du multiculturalisme et des identités singulières, régionales et nationales, de l'expérimentation et du réengagement dans la tradition du réalisme, de l'intérêt porté aux identités : la nation, le genre, la classe, l'ethnicité, la sexualité, le post-humain [...]. Pour étudier la fiction britannique contemporaine, c'est un avantage non négligeable de connaître les « écoles » que voici, ou les regroupements diffus de théorie littéraire et de critique : marxisme, féminisme (et post-féminisme), structuralisme, poststructuralisme (y compris la déconstruction), aperçu critique du lectorat, postmodernisme, théorie *queer*, postcolonialisme, écologie et théories développées à partir des *cultural studies*. » [Nous traduisons.]

⁵ Le retour au sujet concerne en effet au premier chef le domaine français, et se révèle moins visible dans le roman anglo-saxon.

1. Retour au réel, retour au récit

Notons d'emblée que le retour du roman à des thèmes et à des pratiques antérieures n'est pas naïf, mais advient sur un mode distancié, ironique ou ludique, toujours critique. Comme l'écrit Dominique Viart,

Il n'y va pas forcément d'un « retour » comme on a parfois pu le dire un peu hâtivement ici ou là. Et certainement pas en tout cas d'un retour de quelque chose, comme si l'esthétique contemporaine effaçait son passé immédiat. Tout au plus d'un retour « à » qui, revenant à des formes et des objets un temps délaissés, ne s'en saisit pas pour les imiter mais pour les interroger ; les revisiter, en les traversant d'innovations et de critiques¹.

Le réel, que l'on peut comprendre comme le monde et son histoire, fait retour dans le roman. Un regard sociologique est porté sur le monde : la critique a pu souligner l'intérêt de Jean Echenoz pour les marginaux et la précarité, ainsi que pour les zones intermédiaires et interlopes, avec l'omniprésence de la peinture des banlieues, que l'on retrouve dans des textes de Jean Rolin, tel *Zones* (1995). Les lieux de l'action témoignent d'une (re)conquête romanesque d'espaces délaissés, banlieue, centre commercial, aéroport, aire d'autoroute, ces espaces que Marc Augé a pu qualifier de « non lieux », qui s'opposent aux « lieux de mémoire » de Pierre Nora. L'on retrouve cet intérêt pour la réalité sociale dans l'œuvre de François Bon avec *Sortie d'usine* (1982) qui évoque le monde ouvrier, ou dans *L'Excès d'usine* de Leslie Kaplan (1982). Le « réel » qui fait retour est également le réel historique : de nombreux romans s'intéressent à la Grande Guerre, comme *La Der des ders* de Didier Daeninckx (1984), *Ce pas et le suivant* de Pierre Bergounioux (1985), ou enfin *Les Champs d'honneur* de Jean Rouaud, couronné par le prix Goncourt en 1990 ; la Seconde Guerre mondiale est très présente dans l'œuvre de Patrick Modiano.

Dans le roman britannique, le retour au réel peut s'entendre comme un retour au réalisme, mais sous un angle critique. Tout se passe comme si les romanciers prenaient le contre-pied de ce que David Lodge nomme « egg-text » (que l'on pourrait traduire par « texte-œuf »), avec sa manière classique, lisible, réaliste – « classic, readerly, realistic mode² » – parce qu'il offre des réponses claires et l'assurance d'un sens. L'on veut rendre à la littérature sa fonction éthique, politique et sociale, sans renier pour autant les questionnements du modernisme. Le roman britannique explore également l'histoire : ainsi Linda Hutcheon met-

¹ Dominique Viart, art. cit., p. 319.

² David Lodge, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, Londres, Edward Arnold, 1977, p. 126.

elle en évidence la catégorie de la « métafiction historiographique », « historiographic metafiction¹ », qu'elle définit comme un retour à l'Histoire – avec sa grande hache, dirait Georges Perec – sur un mode réflexif : « By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages² ». Le retour au réel et à l'histoire ne renonce ni à la réflexivité, ni aux jeux formels, comme le remarque Hutcheon : « it always works within conventions in order to subvert them³ ». L'on peut citer comme exemple de ce retour réflexif *Shame* (1983) et *Midnight's Children* (1981) de Salman Rushdie, où le destin du narrateur se mêle à l'histoire de l'Inde ; *Flaubert's Parrot* (1984), *Staring at the Sun* (1986) et *A History of the World in 10 1/2 Chapters* (1989) de Julian Barnes ; *A Maggot* de John Fowles (1986). La dimension historiographique et réflexive du roman dépasse le domaine littéraire britannique, et doit être resituée dans un contexte mondial, selon Susana Onega :

We can, then, visualise the eclosion of historiographic metafiction in Britain in the nineteen-eighties as part of a world-wide development related to Spanish-American “magic realism” and North-American “fabulation” that includes writers from all over the world like Milan Kundera, Heinrich Böll, Christa Wolf, Italo Calvino, Umberto Eco, E.L. Dotorov, Ian Watson, William Kennedy, Susan Daitch, Chris Scott, Rudy Wiebe, Timothy Findley, Margaret Atwood, J. Michael Coetzee and Salman Rushdie⁴.

Onega inclut le roman américain dans son étude de la métafiction historiographique. L'histoire insuffle l'œuvre de Robert Coover (*The Public Burning*, 1977), de Don DeLillo (*Running Dogs*, 1978), ou de Tony Morrison (*Beloved*, 1987). Le « retour au réel » du roman américain concerne également le renouveau du réalisme romanesque, qui advient sur un mode critique. Après les expérimentations formalistes de la littérature dite postmoderne, le réalisme se redéfinit et se diversifie. Il n'existe pas un réalisme monolithique mais plusieurs réalismes qui se superposent dans le temps, comme l'a montré Robert Rebein dans son article « Contemporary Realism⁵ ». La fin des années 1970 et le début des années 1980 sont marqués

¹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Londres, Routledge, 1999 [1988], p. 5.

² *Ibid.*, p. 5. « Par ces termes je fais référence à ces célèbres romans populaires, à la fois fortement auto-réflexifs mais qui, paradoxalement, revendiquent la présence d'événements historiques et de personnages. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.* « il travaille toujours les conventions du roman de l'intérieur afin de les subvertir » [Nous traduisons.]

⁴ Susana Onega (dir.), *Telling Histories. Narrativizing History, Historicizing Literature*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Costerus New Series, 96 », 1995, p. 7-18. « Nous pouvons alors considérer que l'éclosion de la métafiction historiographique des années 1980 en Grande-Bretagne s'inscrit dans un développement à l'échelle internationale, lié au « réalisme magique » hispano-américain et au « fantastique » nord-américain, et qui regroupe des auteurs du monde entier, tels Milan Kundera, Heinrich Böll, Christa Wolf, Italo Calvino, Umberto Eco, E.L. Dotorov, Ian Watson, William Kennedy, Susan Daitch, Chris Scott, Rudy Wiebe, Timothy Findley, Margaret Atwood, J. Michael Coetzee and Salman Rushdie ». [Nous traduisons.] L'on notera l'absence d'auteurs français (exception faite de Milan Kundera) dans cette liste.

⁵ Robert Rebein, « Contemporary Realism », in John N. Duvall (dir.), *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, op. cit., p. 30-43.

par le « Dirty Realism », courant défini par Bill Buford dans la revue britannique *Granta*, qui réunit des récits de Raymond Carver, Richard Ford, Frederic Barthelme, Angela Carter, comme l'explique Robert Rebein :

There are strange stories, unadorned, unfurnished, low-rent tragedies about people who watch day-time television, read cheap romances or listen to country or western music. They are [...] drifters in a world cluttered with junk food and the oppressive details of modern consumerism¹.

Ce courant coexiste avec le « réalisme du lieu », « realism of place », dont les représentants ont foi dans les pouvoirs du langage et visent à représenter fidèlement la vie, pour reprendre le propos de Rebein : « exhibiting the same belief in the power of language to accurately represent life “as it really is”² » – ce qui est bien évidemment impossible, puisqu'il s'agit d'une représentation littéraire de la réalité. Rebein met en évidence les procédés du « realism of place » : « a recognition of the character as the *sine qua non* of the fictional enterprise, a tendency to focus on material drawn from the margins of society, a concern with the accurate representation of region and place, and a preoccupation that matters of race and ethnic³ ». Dans la lignée de *Huckleberry Finn* de Marc Twain (1884), de *The Grapes of Wrath* de John Steinbeck (1939) et de *Go Down, Moses* de William Faulkner (1942), des romanciers accordent une attention particulière aux détails et explorent le lien de l'homme à son environnement. L'on songe aux romans de Louise Erdrich ; à la trilogie de Cormac Mac Carthy (*All The Pretty Horses* (1992), *The Crossing* (1994), *Cities of the Plain* (1998)). Force est de constater que le retour du roman français et anglo-saxon au réel est pluriel, aborde des thématiques variées et advient sous diverses formes, si bien qu'il serait plus pertinent d'évoquer des retours au(x) réel(s).

Le plaisir retrouvé du récit s'accompagne d'une conscience aiguë des conventions liées au genre romanesque : c'est ce qu'Aron Kibédi-Varga appelle la « renarrativisation » ou « l'effort de construire de nouveau des récits⁴ » tout en revisitant ses formes traditionnelles dans un jeu réflexif⁵. En quoi consiste ce retour au récit ? Dans cette expression désormais répandue dans la critique, le terme de « récit » ne renvoie pas strictement à la définition de Gérard Genette,

¹ Bill Buford, « Introduction » to « Dirty Realism: New Writing from America », *Granta*, n° 8, 1983, p. 4. « Ce sont des histoires étranges, sans ornement, démeublées, des tragédies à petit budget ; leurs protagonistes passent la journée à regarder la télévision, lisent des romans bon marché et écoutent de la country ou de la musique de western. Ce sont des vagabonds [...] dans un monde encombré de *junk food* et de tous les détails oppressants du consumérisme moderne. » [Nous traduisons.]

² Robert Rebein, « Contemporary Realism », art. cit., p. 30. « Elles exhibent la même foi en les pouvoirs du langage pour représenter “la vraie vie” dans tous ses détails. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.* « La reconnaissance du personnage comme condition *sine qua non* de l'entreprise fictionnelle, une tendance à se concentrer sur une matière romanesque prise aux marges de la société, un souci de représenter avec précision la région et le lieu, et une prise en considération des questions de race et d'ethnie. » [Nous traduisons.]

⁴ Aron Kibédi-Varga, « Le récit postmoderne », art. cit., p. 16.

⁵ La renarrativisation est identifiée par ce dernier comme l'un des traits du récit postmoderne.

qui dans « Discours du récit¹ » a proposé de distinguer le « récit », à savoir « l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements », « l'histoire », qui consiste en la succession d'événements rapportée par le récit, et la « narration », ou « l'acte de narrer pris en lui-même », et par extension la situation dans laquelle il prend place. Or, le « retour au récit » s'inscrit dans les « normes romanesques² » qui reviennent en force dans les fictions contemporaines, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Wolfgang Iser et Marc Dambre. Il désigne alors plus qu'un simple énoncé narratif, et renvoie de manière plus générale à un retour à l'intrigue, au signifié ou au contenu narratif, et à une redécouverte de l'imaginaire. Ce retour est néanmoins un retour critique. Pour les romanciers contemporains, il s'agit de retrouver la pulsion narrative sans pour autant s'y abandonner naïvement, comme le souligne Dominique Viart : si « la narration est à nouveau dominée par le désir de raconter », on ne retourne pas au roman « tel que ce terme était entendu avant les années 1950³ », au roman balzacien tel que l'envisageait Robbe-Grillet – de manière caricaturale, on le sait. Ainsi le récit ne retrouve-t-il pas sa forme traditionnelle avec une introduction, un fil conducteur et un dénouement explicatif. Dans le roman contemporain, le principe de causalité romanesque se voit remplacé par un ordre consécutif, l'unité par la fragmentation. Toutefois, au regard des expérimentations formelles de la période antérieure, la chronologie des romans est moins bouleversée et les structures narratives perdent de leur complexité. Le recours à des pratiques intertextuelles et intersémiotiques s'inscrit dans cette entreprise de renouvellement du roman contemporain.

Le récit auquel on revient se voit subverti de diverses manières : minimalisme, ironie, métatextualité et jeu sur les formes romanesques. Le minimalisme s'impose en France avec les Écrivains de Minuit notamment, tels Jean-Philippe Toussaint ou Christian Oster, et outre-Atlantique avec l'œuvre de Raymond Carver ou de Frederick Barthelme. Comme le note Fieke Schoots, « Si les notions périmées d'intrigue et de personnage n'ont pas pour autant retrouvé tout leur éclat réaliste, elles reviennent sous une forme minimale. L'intrigue est trop accessoire, les personnages sont trop superficiels pour être vraisemblables⁴ ». L'ironie subvertit également le retour au récit : si elle s'inscrit dans la lignée d'un Sterne ou d'un Diderot, elle se voit revisitée à la lumière du contexte contemporain. L'on songe à la catégorie de « l'ironie

¹ Gérard Genette, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 71-72.

² Wolfgang Iser et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

³ Dominique Viart, « Le récit "postmoderne" », in Dominique Viart et Franck Baert (dir.), *La Littérature française contemporaine, questions et perspectives*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1993, p. 153.

⁴ Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane. L'Écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 192.

objective » de Jean Baudrillard : caractéristique de l'ère postmoderne¹, elle consiste à tout tourner en dérision par des procédés d'exagération, de prolifération et de relativisation². Enfin, dans la continuité du formalisme des années 1960 et 1970, le roman porte l'empreinte de la métatextualité qu'il revoit sous un angle ludique, si bien que la catégorie de « roman ludique³ » mise en lumière par Olivier Bessard-Banquy nous semble à même d'exprimer les enjeux des romans de cette période – et de notre corpus :

[...] le rire de la désillusion se marie à l'emphase de l'espoir. Union des affres du désenchantement et du libre arbitre ; c'est dans les interstices de ce paradoxe, entre la tentation de la parodie et le désir d'un nouveau souffle, que se déploie l'empire du jeu. Le ludique est essentiel⁴.

Le rire est la parade trouvée par le roman contemporain pour renaître de ses cendres, il va de pair avec un jeu intertextuel et métatextuel, au sens genettien, avec la littérature des siècles antérieurs, et avec une reprise intermédiaire d'autres formes artistiques, comme le souligne Dominique Viart : « Si "tout a été écrit", reste alors à tout redécouvrir en jouant avec les formes et les modèles comme avec les pièces d'un vaste jeu de construction⁵ ».

En France, une nouvelle génération oublie les interdits du Nouveau Roman et cède au plaisir de raconter. Jean Echenoz évoque à ce propos « un ensemble d'écrivains [...] qui ont eu le désir, vers le milieu des années 1970 – au sortir d'une période plus théorique, plus expérimentale – de se réapproprier la forme romanesque⁶ ». Les auteurs de Minuit, tels Jean Echenoz, Éric Chevillard, Jean-Philippe Toussaint et Patrick Deville, ont ainsi pu donner le sentiment d'un renouveau littéraire dont les Éditions de Minuit étaient la vitrine. Dès 1979 en effet, Minuit publie un grand nombre de débuts littéraires, si bien que la critique a mis en avant un effet de génération, d'ailleurs souligné par la maison de Minuit à des fins publicitaires. Jérôme Lindon réunit en 1989 les quatre écrivains sous le terme de « romanciers impassibles⁷ », dans une publicité parue dans *La Quinzaine Littéraire*, accompagnée d'une photo qui voudrait faire pendant au célèbre cliché des Nouveaux Romanciers pris en 1959. La photo souligne à la fois la continuité et la discontinuité avec le Nouveau Roman, son influence et le souci de se

¹ Cette notion sera explorée ultérieurement : voir *infra*, p. 56-62.

² Voir à ce propos l'entretien accordé par Jean Baudrillard, « Game with vestiges », in Mike Gane (dir.), *Baudrillard Live, Selected Interviews*, Londres, Routledge, 1992, p. 92.

³ Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003.

⁴ *Ibid.*, p. 18. Sur le caractère ludique du roman contemporain, l'on se reportera à l'étude de Dominique Viart, « Le Récit postmoderne », art. cit., p.161-162

⁵ Dominique Viart, « Introduction », in Dominique Viart et Bruno Vercier (dir.), *op. cit.*, p. 17.

⁶ Claude Murcia, « Décalage et hors-champ », entretien avec Jean Echenoz, in *Artpress*, n° 175, décembre 1992.

⁷ Si les étiquettes « impassible » ou « minimaliste » ne suffisent pas à qualifier des œuvres disparates, elles favorisent l'audience critique des écrivains et de la maison de Minuit, et contribuent à la représentation d'un nouveau courant au début des années 1980.

démarquer de la littérature de la période antérieure. Les romans parus chez Minuit à cette période procèdent d'héritages divers, elles font une grande place au second degré, aux références et allusions : *La Salle de Bain* (1985) de Jean-Philippe Toussaint fait référence aux *Pensées* de Pascal, l'œuvre de Jean Echenoz est émaillée de brefs pastiches de Flaubert, Beckett ou Perec. Les références intersémiotiques à d'autres pratiques artistiques sont omniprésentes : l'œuvre d'Echenoz fait une large place au jazz et, nous le verrons, au cinéma. Le roman britannique se voit également renouvelé par des projets de réécritures : *Foe* (1986) de J. M. Coetzee fait référence à *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, *Nice Work* (1988) de David Lodge fait écho à *North and South* (1855) d'Elizabeth Gaskell, *The Wild Girl* (1984) et *The Book of Mrs Noah* (1987) de Michèle Roberts, ainsi que *Boating for Beginners* (1985) de Jeanette Winterson sont des réécritures d'épisodes bibliques, *Wise Children* (1991) d'Angela Carter s'inscrit dans un univers shakespearien. Bien entendu, le fait de faire référence aux modèles littéraires et aux grands textes n'est pas nouveau, mais la réécriture des modèles du passé prend ici une fonction différente : elle se met au service du retour au récit sur un mode distancié. Les romanciers américains enfin parodient des thèmes et des procédés romanesques, et empruntent aux autres formes artistiques : l'intertextualité et l'intermédialité caractérisent la métafiction américaine, comme le note Amy J. Elias : « American self-conscious metafiction is also frequently characterized by intertextuality and intermediality. Such metafiction self-consciously parodies themes and story elements of other texts or may be a hybrid text that physically incorporates elements of other art forms¹ ». Elias évoque à titre d'exemple *Erasure* (2002) de Percival Everett, satire sociale où l'on trouve un roman dans le roman, et des références en sous-main à *Invisible Man* (1952) de Ralph Ellison (le personnage principal se nomme Monk Ellison). L'on songe également à *The New York Trilogy* de Paul Auster et en particulier à *City of Glass* (1985), qui revisite le genre du *detective novel*, où un personnage de romancier est nommé Paul Auster².

¹ Amy J. Elias, « Postmodern metafiction », art. cit., p. 22. « La métafiction auto-référentielle américaine se caractérise aussi souvent par l'intertextualité et l'intermédialité. De telles métafiction parodient, de manière réflexive, des thèmes et des motifs narratifs d'autres textes, ou se présentent comme des textes hybrides qui incorporent des éléments d'autres formes artistiques dans la matérialité du texte. » [Nous traduisons.]

² L'intertextualité et l'auto-référentialité sont poussées à l'extrême dans une tendance dure, avec des romans tels *Don Quixote* (1986) de Kathy Acker, qui réécrit l'œuvre de Cervantès. Don Quixote est une femme chevalier dans l'Amérique de Nixon : accompagnée de son chien Sancho Panza, elle traverse le pays dans un cauchemar halluciné. Citons également *Patchwork Girl* de Shelley Jackson (1995), qui parodie le *Frankenstein* de Mary Shelley (1818) et présente une réflexion sur l'identité féminine. Comme le note Amy J. Elias, « Guerilla plagiarism shows narrators clearly engaged in the act of composition, uses ostentatious and nonmimetic style, constructs conspicuous structural architecture and flat characters often aware of their status as characters, and integrates self-parody and skepticism concerning the efficacy of language. » (*Ibid.* « Avec la guerilla du plagiat, l'on voit des narrateurs ouvertement engagés dans l'acte d'écriture, qui usent d'un style outrageusement anti-mimétique. Les récits

Le retour au récit et au réel renouvelle le roman contemporain : l'imaginaire se voit repensé et les formes romanesques enrichies, car elles portent désormais l'empreinte du soupçon. Le roman s'écrit dans la conscience du doute : l'héritage de la période précédente est fondamental pour le retour du contemporain aux thèmes et aux formes du passé.

2. Un retour sans rupture : héritages contemporains

Le roman contemporain s'écrit en opposition avec l'esthétique des décennies précédentes. Toutefois, la temporalité de l'histoire littéraire est lente, et force est de constater que les changements évoqués ont lieu dans la continuité. Comme le souligne Dominique Viart, « On ne saurait bien sûr déterminer une date précise : les transitions se font dans la durée, de façon douce et progressive¹ ». Aussi interrogerons-nous la pertinence de la date-charnière des années 1980, en soulignant que le « retour » n'est pas synonyme de « rupture », et en mettant en évidence les liens des pratiques romanesques contemporaines avec les pratiques antérieures.

En France tout d'abord, identifier un « tournant » des années 1980 suppose d'envisager la littérature des deux décennies précédentes comme un bloc homogène, dominé par le formalisme et par les expérimentations du Nouveau Roman. Il semble en effet que la littérature des années 1960 et 1970 ait été réduite par la critique à la réception qu'en avait le lecteur « professionnel », réception conditionnée par certains éditeurs comme Tel Quel ou la revue *Texte*, qui publie des collections de recherche. Or, à cette même époque, l'on peut citer d'autres collections éloignées du formalisme, telle la collection Blanche de Gallimard ou les Cahiers du Chemin de Georges Lambrichs. Par ailleurs, la pertinence de l'idée d'un « retour » peut être remise en cause : le sujet, le réel, le récit étaient pour ainsi dire déjà présents dans les années 1960 et 1970. Comme le note Claude Murcia, de manière générale,

Toute illusion référentielle, toute structure représentative ne sont pas pour autant bannies des Nouveaux Romans [...]. D'ailleurs, la présence de la réalité sous une forme identifiable comme familière semble être une garantie de communication sans laquelle l'œuvre, réduite à un imaginaire idiolectal, risque de basculer dans le solipsisme hermétique².

Par ailleurs, l'on peut distinguer plusieurs périodes dans le Nouveau Roman, or, la dernière s'avère moins formaliste que les périodes précédentes, remarque Didier Alexandre :

exhibent leur structure architecturale, les personnages sont sans relief, souvent conscients de leur statut de personnage. L'auto-parodie et le doute porté sur l'efficacité du langage font partie du récit. » [Nous traduisons.]

¹ Dominique Viart, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », art. cit., p. 320.

² Claude Murcia, *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma*, Paris, Nathan Université, coll. « Lettres 128 », 1998, p. 87.

« On observe dans l'écriture des romanciers un retour à la question de la représentation après 1975¹ » :

Tandis que le premier stade conteste par des variations effectuées sur une même histoire ou diégèse, des doutes systématiques, des mises en abyme, la cohérence d'une histoire et n'apporte pas de solution finale à une situation initiale (*Le Voyeur* de Robbe-Grillet, *La Route des Flandres* de Claude Simon), le second stade prend acte d'une pluralité d'intrigues, d'histoires, de narrateurs et de leur impossible réunion en une unité cohérente (*La Maison de rendez-vous* de Robbe-Grillet, *Les Corps conducteurs* de Claude Simon, *Le Libera* de Robert Pinget²).

W ou le souvenir d'enfance et *Roland Barthes* par Roland Barthes paraissent d'ailleurs en 1975. Le réel historique investit *W* de Perec, à l'intersection du moi et de l'histoire, ou *Le Régiment noir* d'Henry Bauchau, en 1972. L'on peut également émettre l'hypothèse que le changement qui correspond au passage de la décennie 1960 à 1970 ne devient visible qu'au début des années 1980, à un moment où la littérature va redécouvrir un certain nombre d'auteurs qui seront lus autrement : ainsi l'œuvre de Claude Simon, à la charnière entre les années 1970 et le début des années 1980, est-elle relue à travers le prisme de la question du sujet, comme le remarque Didier Alexandre,

Claude Simon, avec *Les Géorgiques* (1981) et *L'Acacia* (1989), puis *Le Jardin des plantes* (1997) affiche pleinement son passé personnel et familial, nous invitant à relire des romans passés – *La Route des Flandres*, *Le Palace* – ou à revenir sur des textes négligés – *La Corde raide* (1947). La critique s'attache, depuis, à relire l'œuvre en fonction d'une problématique de l'écriture de soi, hésitant entre autofiction et autobiographie³.

Le Portrait de l'artiste en jeune singe de Michel Butor, paru en 1967, annonce *Boomerang*, publié en 1978. Rappelons enfin que *La Vie Mode d'emploi*, œuvre totale, truculente, tournée vers l'imagination et l'invention du monde, est parue en 1978. Les formes nouvelles qui ont pu être présentées comme l'apanage d'une « nouvelle génération de Minuit » s'inscrivent dans la continuité d'une écriture romanesque passée au second plan : l'écriture ludique d'un Perec ou d'un Queneau, le polar de Jean-Patrick Manchette. Il n'y a donc pas de rupture stricte au début des années 1980. Pour des raisons médiatiques, culturelles, historiques, les formalistes et le Nouveau Roman ont été plus visibles que les autres tendances de la littérature – et le « retour », caractéristique du contemporain, était déjà amorcé.

Aux États-Unis, les pratiques romanesques observées à partir du début des années 1980 sont celles d'auteurs qui avaient commencé à écrire bien avant, et qui infléchissent leur esthétique. Robert Rebein a évoqué à ce propos un « réalisme traître » ou « turncoat realism » : « Perhaps the greatest testament to realism's continuing relevance in American fiction is the

¹ Didier Alexandre, « Dater le Nouveau Roman ? », Art. cit., p. 274-275.

² *Ibid.*, p. 275.

³ *Ibid.*, p. 277.

number of writers once identified wholly or in part with literary postmodernism who on recent years have produced major works in the realist mode¹ ». Il cite à ce propos Russell Banks (*Affliction*, 1989), Joyce Carol Oates (*We Were the Mulvaney*s, 1996), Don DeLillo (*Underworld*, 1997), William T. Vollmann (*The Royal Family*, 2000), Jonathan Franzen (*The Corrections*, 2001) : ces auteurs ont en partage un retour aux racines de la fiction américaine. C'est également le cas des auteurs que nous nous proposons d'étudier, tels que Robert Coover ou Paul Auster. Par ailleurs, de même qu'en France le Nouveau Roman occulte un roman plus « traditionnel », de même les recherches expérimentales dites postmodernes tendent à faire de l'ombre à des pratiques réalistes, comme le souligne Robert Rebein :

Despite the formal innovations of the high postmodernists, the vast majority of American fiction published since 1945 has made no pretense of being avant-garde or experimental, but rather has remained unabashedly realist in its rendering of character, setting, and time. [...] The fact is, realism continued to be practiced by major writers throughout the period of high postmodernism, and the years since 1980 have witnessed the emergence of a renewed or revitalized realism marked by its variety and wide range of effects².

Entre 1960 et 1980, la fiction prête attention aux vies individuelles : l'on peut évoquer à cet égard le cycle *Rabbit* de John Updike, formé de quatre romans parus entre 1960 et 1981. La critique a également mis en évidence l'existence de formes narratives hybrides : le roman non fictionnel, « non fiction novel », et le « new journalism », nouveau journalisme, avec des écrivains tels Truman Capote, Norman Mailer, Joan Didion, Hunter S. Thompson, courant qui arrive à son apogée dans les années 1960. Ces deux pratiques contribuent à brouiller les frontières entre fiction, histoire et reportage, et apportent une réponse sceptique à l'objectivité supposée des médias de masse. Les pratiques formalistes ont occulté d'autres manières d'écrire, plus traditionnelles. Une tendance analogue peut être observée en Grande-Bretagne, où, malgré l'influence du formalisme et des avant-gardes, un repli du roman sur lui-même avait été constaté, comme nous l'avons souligné.

La mise en évidence d'une date-charnière ne doit donc pas masquer les permanences de la littérature. Le fait que de nombreux traits, identifiés par la critique comme caractéristiques du « contemporain », étaient déjà très présents – ou étaient du moins en germe – dans les

¹ Robert Rebein, « Contemporary Realism », art. cit., p. 40. « Peut-être le plus grand témoignage du fait que le réalisme est toujours pertinent dans la fiction américaine est-il le nombre d'écrivains autrefois reconnus, partiellement ou totalement, comme postmodernes, qui, récemment, ont produit des œuvres majeures sur le mode réaliste. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 30. « En dépit des innovations formelles du postmodernisme à son apogée, l'immense majorité des fictions publiées en Amérique depuis 1945 n'ont eu aucune prétention à être d'avant-garde ou expérimentales, mais sont demeurées résolument réalistes dans la restitution des personnages, des lieux, de la temporalité. [...] Force est de constater que de nombreux auteurs ont poursuivi leurs pratiques réalistes tout au long de la période postmoderniste, et les années 1980 ont vu l'émergence d'un réalisme renouvelé ou revitalisé, caractérisé par sa variété et par la grande diversité de ses effets. » [Nous traduisons.]

décennies précédentes, témoigne également de la difficulté de périodiser, difficulté accrue lorsqu'il s'agit de déterminer l'origine d'une période encore en devenir. Plus largement, peut-être cette continuité doit-elle surtout nous faire prendre conscience de l'héritage avec lequel les romanciers contemporains composent. Le présent de la littérature est revisité par la relecture du passé, tout en portant le poids du soupçon. Michel Chaillou définit d'ailleurs « l'extrême contemporain » comme un présent qui regarde le passé ; il s'agit de « mettre tous les siècles ensemble¹ », dans un nouveau rapport au passé, dans une reviviscence de l'héritage littéraire et une relecture critique de la littérature des siècles antérieurs. La conscience du passé va d'ailleurs de pair avec une inquiétude du présent : c'est là que la littérature contemporaine puise sa lucidité, et le roman, sa vitalité – à l'inverse de la modernité qui regardait vers l'avenir.

D. Le roman contemporain, roman « postmoderne » ?

Il s'agit enfin d'interroger la pertinence des notions de postmodernisme et de postmodernité, de l'étiquette « postmoderne » donc, souvent accolée au roman contemporain. Les caractéristiques de ce dernier en effet, telles la problématisation de la représentation du réel, la renarrativisation, l'ironie, ont été identifiées comme des traits postmodernes, voire érigées en critères de postmodernité. Néanmoins, nous nous sommes gardée jusqu'ici de reprendre à notre compte cette notion que la critique, pour le roman anglo-saxon notamment, et français parfois, n'emploie pas toujours à bon escient. Il peut tout d'abord sembler délicat d'appliquer à la littérature européenne un terme forgé pour qualifier des formes esthétiques américaines, comme le remarque Amy J. Elias,

After World War II, the United States became the world's major producer and exporter of mass culture; more than any other nation it became the empire of the unreal, the country with the economic resources to develop cultural products such as novels and films and export them throughout the world. [...] The term "postmodernism" as a result came increasingly to be, *de facto*, a term related to Americanness, a term that could not be divorced from, and was connected in fundamental ways (but not exclusively) to, the US culture industry².

¹ Michel Chaillou cité par Dominique Viart, art. cit., p. 326.

² Amy J. Elias, art. cit., p. 16-17. « Après la Seconde Guerre Mondiale, les États-Unis sont devenus les premiers producteurs et exportateurs de culture de masse dans le monde entier ; plus que toutes les autres nations, ils donnèrent naissance à l'empire de l'irréel, le pays disposant des ressources économiques pour développer des produits culturels tels des romans et des films, et pour les exporter dans le monde entier. [...] Le terme « postmodernisme » en est le résultat, il fut de plus en plus lié, *de facto*, à l'Américanité, c'est un terme qui ne peut pas être séparé de l'industrie culturelle des États-Unis, qui y est connecté, dans ses caractéristiques fondamentales (mais pas exclusivement). » [Nous traduisons.]

Il s'agira donc d'évaluer dans quelle mesure les notions de postmodernité et de postmodernisme sont à même de rendre compte des enjeux de la littérature contemporaine et des questionnements des romanciers de notre corpus, qui interrogent la possibilité de représenter le monde par le biais de la référence au cinéma.

1. Entre postmodernisme et postmodernité : le postmoderne

La postmodernité naît aux États-Unis dans les années 1950 : elle marque une volonté de rupture avec la modernité, et se définit négativement comme la fin d'une vision de l'histoire guidée par l'idée de progrès, liée au déclin des sociétés industrielles et de la culture occidentale. Cette notion gagne l'Europe à la fin des années 1970, où elle est tout d'abord appliquée à l'architecture, puis aux arts plastiques. C'est Jean-François Lyotard qui confère une valeur philosophique à la postmodernité en 1979, dans son ouvrage *La Condition postmoderne*¹. Le concept est ensuite diffusé dans les champs de l'esthétique, de l'épistémologie, de la littérature enfin. En France, sous l'influence de Lyotard, le postmoderne est associé à certains aspects de la vie sociale, alors qu'il a essentiellement des enjeux esthétiques aux États-Unis. Les deux suffixes accolés au terme *postmoderne* induisent des différences sémantiques : le *postmodernisme* est une période historiquement déterminée, de 1950 au début des années 1980, qui correspond au mouvement esthétique qui se répand d'abord aux États-Unis. La *postmodernité* désigne quant à elle la nouvelle phase de la modernité, envisagée comme phénomène culturel et social, qui se dessine en Europe à partir de la fin des années 1970². Ces deux définitions soulignent la dichotomie inhérente au *postmoderne* (l'adjectif substantivé peut être employé en référence au postmodernisme et à la postmodernité) : comme le note Fieke Schoots, « il est défini comme une période aussi bien que comme un type, il est conçu comme un courant littéraire aussi bien que comme l'épistémè actuelle³ ». D'une manière paradoxale, la notion a une dimension à la fois historique et transcendante : ainsi peut-elle donner lieu à un flou sémantique. Si l'acception du terme diffère aux États-Unis et en Europe, le postmoderne

¹ Jean-François Lyotard, *La Condition Postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

² Les termes « postmoderne », « postmodernisme » et « postmodernité » sont le plus souvent employés. Dominique Viart cite également la notion de « surmodernité » introduite par Marc Augé dans son ouvrage *Non lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992 ; la « seconde modernité », terme utilisé par Natacha Michel dans « Malheur à moi je suis nuance », *Po&sie*, n° 71, 1er trimestre 1995 ; ou même la « néomodernité » (Voir à ce propos : Dominique Viart, art. cit., p. 322). La postmodernité aurait désormais fait place à la « métamodernité », théorisée par plusieurs penseurs contemporains, tels Robin Van den Akker et Thimoteus Vermeulen dans « Notes on metamodernism », in *Journal of Aesthetics & Culture*, n°5677, janvier 2017, [En ligne] URL: <http://tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677>.

³ Fieke Schoots, *op. cit.*, p. 195.

est dans les deux cas une interprétation de la modernité, que ce soit pour la critiquer ou pour lui donner une suite : le préfixe *post-* a donc un double sens. En effet, la postmodernité ne constitue pas un nouveau courant, mais propose un point de vue sur la crise de la modernité.

Rappelons que la modernité se définit par la croyance en l'idée de progrès, par une représentation évolutionniste du temps, et par l'idée d'un sens de l'histoire. Jean-François Lyotard définit le projet « moderne » comme celui d'une « fin unitaire de l'histoire » ou de la « réalisation de l'universalité », à propos des grands récits modernes :

[...] les métarécits [...] qui ont marqué la modernité : émancipation progressive de la raison et de la liberté, [...] enrichissement de l'humanité tout entière par les progrès de la technoscience capitaliste, et même, si l'on compte le christianisme lui-même dans la modernité (opposé alors au classicisme antique), salut des créatures par la conversion des âmes au récit christique de l'amour martyr. Cette Idée (de liberté, de « lumière », de socialisme, etc.) a une valeur légitimante parce qu'elle est universelle. Elle oriente toutes les réalités humaines¹.

L'Histoire est perçue comme progrès linéaire, le passé pouvant aider à comprendre le présent et à planifier le futur. Or, la postmodernité ne peut que constater les dévoiements du projet moderne, voire la liquidation de la notion même de projet, qui était pour ainsi dire le mode de la modernité, comme le souligne Lyotard :

Mon argument est que le projet moderne (de réalisation de l'universalité) n'a pas été abandonné, oublié, mais détruit, liquidé. Il y a plusieurs modes de destruction, plusieurs noms qui en sont les symboles. Auschwitz peut être pris comme un nom paradigmatique pour l'inachèvement tragique de la modernité².

La postmodernité se caractérise par une mutation de notre vision de l'histoire, qui, après les deux guerres mondiales, ne saurait être sous-tendue par l'idée de progrès : elle est désormais envisagée comme une suite de temps sans finalité. Le discours postmoderne englobe également le fait religieux, en prenant acte de la déperdition de toute idéalité et de la perte des repères spirituels, et le domaine de la science, en constatant le relativisme qui y règne. De manière générale, la postmodernité pointe l'absence de sens dans un monde désenchanté, où aucun « méta-récit » (pour reprendre les termes de Jean-François Lyotard), qu'il soit historique, religieux ou scientifique, ne réconcilie l'homme et le monde³. *In fine*, de nombreuses définitions de la postmodernité se sont succédé depuis que le concept existe, mais leur bilan est en demi-

¹ Jean-François Lyotard, *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, p. 37.

² *Ibid.*, p. 38

³ Nous avons précédemment remarqué une continuité entre les années 1960-70 et la période suivante, or, il en va de même entre le modernisme et le postmodernisme, comme le remarque Ihab Hassan : « Modernism and postmodernism are not separated by an Iron Curtain or a Chinese Wall ; for history is a palimpsest ; and culture is permeable to time past, time present, and time future ». Ihab Hassan, « Towards a concept of Postmodernism », in Linda Hutcheon et Joseph Natoli (dir.), *A Postmodern Reader*, New York, State University of New York Press, 1993, p. 277. « Modernisme et postmodernisme ne sont pas séparés par un rideau de fer ou par la muraille de Chine : en effet, l'histoire est un palimpseste, et la culture est perméable au passé, au présent et à l'avenir. » [Nous traduisons.]

teinte : si les notions de postmodernité et de postmodernisme mettent en évidence certaines tendances esthétiques et sociales contemporaines, force est de constater que leur portée est limitée et problématique en ce qui concerne le domaine littéraire.

2. « [Studying] Postmodern Fiction without Being Sure That the Genre exists¹ ».

Le postmoderne en littérature : un concept pertinent ?

En littérature, le postmoderne s'écrit sur fond de crise, à partir du constat de la mort de l'art et de l'épuisement de la littérature après les expérimentations formelles des années 1960 et 1970 qui laissent cette dernière exsangue : comment écrire après l'ère du soupçon ? La réponse des écrivains postmodernes est de célébrer la légèreté d'un monde vide, plutôt que de déplorer la perte du sens. Comme le déclare Jean Baudrillard dans un entretien, « truly, art can no longer operate as radical critic or destructive metaphor. So art at the moment is adrift in a kind of weightlessness. [...] It is brought back to itself again in a kind of self-reference² ». Les penseurs de la postmodernité ne se résignent d'ailleurs pas à l'absence du sens : la superficialité postmoderne ne suggère pas le consentement au non-sens, mais la rupture avec les illusions de la modernité. Plus précisément, la postmodernité en littérature doit être entendue de la manière suivante, d'après Felix Torres :

[une] mise en scène qui est mise en abyme où règnent la dérision, la citation et le pastiche des styles précédents [...]. Nihilisme du sens, nivellement du dogme qui établit et sépare, omniprésence au contraire de l'histoire, réservoir illimité de références, d'illustrations, de thèmes³...

La fiction littéraire est marquée par une tension, une « dualité fondamentale », selon Fieke Schoots : errements du sens et ouverture aux possibles, représentation et imprésentable, narration et ironie. Le discrédit porté sur la représentation du monde et l'impossibilité référentielle du structuralisme des années 1960 et 1970 amènent la littérature d'après 1980 à intégrer l'imprésentable au sein de la représentation. Les théories postmodernes problématisent en effet la possibilité de représenter la réalité⁴ : la référence extra-textuelle ne va plus de soi et

¹ Ce titre se veut comme un clin d'œil à l'article de Michael Bérubé, « Teaching Postmodern Fiction without Being Sure That the Genre exists », *Chronicle of Higher Education*, 19 mai 2000, p. 159. (« Enseigner la Fiction Postmoderne sans Être Sûr Que le Genre Existe » [Nous traduisons.]

² Jean Baudrillard, « Game with vestiges », art. cit., p. 93. « En vérité, l'art ne peut plus opérer une critique radicale ou proposer des métaphores destructrices. En ce moment, l'art est à la dérive, dans une sorte d'apesanteur. [...] Il renvoie de nouveau à lui-même dans une sorte d'auto-référence. » [Nous traduisons.]

³ Felix Torres, « Postmodernisme et histoire », *Esprit*, n° 86, février 1984, p. 111.

⁴ Comme le remarque Jean-François Lyotard, « Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même ; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus du goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible ; ce qui s'enquiert de présentations

passe à présent par le biais d'autres représentations de la réalité, qu'elles soient littéraires ou picturales. Comme l'écrit Linda Hutcheon, « there is no direct intervention in the world: this is writing working through other writing, other textualizations of experience » ; « We only give meaning to the real within those signifying systems¹ ». Les traits caractéristiques de la renarrativisation du roman contemporain sont reconnus comme critères de postmodernité : le ludisme critique avec un goût pour l'ironie, la parodie et le second degré, qui soulignent que l'auteur n'est pas dupe de ce qu'il écrit ; les pratiques métatextuelles et citationnelles. La réécriture est l'une des formes de prédilection de l'ironie postmoderne, comme le note Aron Kibédi-Varga : « Le sens du récit est miné par [l'] ironie. [...] On voit tout autant la volonté de rendre et de reconstruire le récit qu'une gêne profonde à l'égard de l'intrigue traditionnelle : le dénouement est ridicule et invraisemblable, le message n'a pas la moindre profondeur² ». La réécriture ouvre le texte à la pratique de la citation, au « jeu citationnel³ », selon les termes de Fieke Schoots, qui souligne le rôle de l'art dans nos représentations du monde, ce qui renvoie aux thèses de Jean Baudrillard⁴ selon lesquelles les représentations du réel auraient été remplacées par des simulacres, des images sans origine : « one knows quite well that there are no longer any exact images of the world, no more mirrors – there are only tricks with mirrors⁵ ». L'omniprésence de l'image (artistique et médiatique) signe selon lui la perte définitive du référent. La dimension métatextuelle est enfin fondamentale pour la littérature dite postmoderne. En multipliant les modes de représentation, le texte s'affiche comme un artefact ; la mise-en-abyme parodie l'interdit de représenter en vigueur chez les Nouveaux Romanciers, tout en s'écartant de leurs pratiques. Il s'agit moins de commenter le texte qui s'écrit dans le métatexte que de renvoyer à l'ironie de Sterne ou de Diderot, tout en massifiant le procédé. Le terme « métafiction » est d'ailleurs lié au postmodernisme : comme le remarque Amy J. Elias, « Yet while postmodernism did not invent metafiction as a novelistic practice, it did invent the term and theory of the form⁶ ».

nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable » (Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, *op. cit.*, p. 31).

¹ Linda Hutcheon, *A Poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, *op. cit.*, p. 129 et p. 230. « Il n'y a pas d'intervention directe dans le monde : seulement des écritures qui mettent en œuvre d'autres écritures, d'autres textualisations d'une expérience » ; « C'est uniquement avec ces systèmes signifiants que nous donnons une signification au monde. » [Nous traduisons.]

² Aron Kibédi-Varga, *art. cit.*, p. 20.

³ Fieke Schoots, *op. cit.*, p. 61.

⁴ Baudrillard esquisse le remplacement de la représentation par la simulation dans « La précession des simulacres », *Simulacres et simulation*, *op. cit.*

⁵ Jean Baudrillard, « Game with vestiges », *art. cit.*, p.75. « On sait très bien qu'il n'y a plus d'images exactes du monde, plus de miroirs – il n'y a plus que des subterfuges avec des miroirs. » [Nous traduisons.]

⁶ Amy J. Elias, *art. cit.*, p. 15. « Et pourtant le postmodernisme n'a pas inventé la métafiction comme pratique romanesque, mais il a inventé le terme et la théorie de la forme. » [Nous traduisons.]

Si les caractéristiques de la littérature postmoderne recouvrent très largement les enjeux de la renarrativisation du roman contemporain, force est de constater que les concepts de postmodernité et de postmodernisme ont été l'objet de nombreuses critiques, et ont peiné à s'imposer en France malgré les efforts de Lyotard. En premier lieu, une grande confusion règne quand il s'agit de qualifier un auteur de « moderne » ou de « postmoderne ». Ainsi certains auteurs qualifiés de postmodernes par John Barth, tels Borges, Nabokov, Beckett, Butor, Simon, Robbe-Grillet, Kundera, sont-ils considérés comme modernes en France. Un numéro de la revue *Tangence* cite Robbe-Grillet comme seul représentant français de la postmodernité¹. Qui plus est, cette notion a donné lieu à des ambiguïtés et à des paradoxes : les critiques se sont notamment demandé si l'étiquette ne devait pas être réservée aux Écrivains de Minuit. Elle ne semble donc pas suffisante pour caractériser la période actuelle, et pour se substituer à l'adjectif « contemporain ». Dominique Viart remarque que

[...] les principales interventions critiques concernant une possible « postmodernité littéraire » en France nous viennent de l'étranger : John Barth en propose l'étiquette dans un article demeuré célèbre et Umberto Eco la reprend pour commenter brièvement son roman *Le Nom de la rose* dans un opuscule intitulé *Apostille au nom de la rose*².

De surcroît, pour reprendre l'analyse de Dominique Viart, la notion de postmodernité s'applique assez mal au roman français, car elle pose deux problèmes : « elle ne propos[e] qu'une modulation du rapport de l'esthétique contemporaine à la modernité, sans même trancher sur la différence dépassement / renouvellement » ; elle ne fait pas sa part à l'inquiétude qui habite le roman français, comme le souligne Viart : « Chez nous, les références au passé expriment le désarroi d'un présent qui cherche à se comprendre, à la faveur d'un dialogue renoué avec le passé³ ».

Aux États-Unis et au Royaume-Uni, où la littérature d'après 1945 est qualifiée de postmoderne, un regard ironique est porté sur ce terme. Selon John N. Duvall, le concept de postmodernité n'est qu'une histoire parmi d'autres, « one story⁴ », une interprétation du fait littéraire qui échoue à rendre compte de la pluralité des pratiques artistiques :

The problem is that debates within postmodern theory and discussions of postmodernist experimentation do not adequately account for the full range of fictional production after 1945. As Michael Bérubé so pithily put in his essay « Teaching Postmodern Fiction without Being Sure That the Genre exists », while the theory he teaches is unquestionably postmodern, « The problem is with the fiction: It just isn't postmodern enough. And that, I've gradually come to

¹ Frances Fortier (dir.), *La Fiction postmoderne*, *Tangence*, n° 39, 1993.

² Dominique Viart, art. cit., p. 322.

³ Bruno Vercier et Dominique Viart, *op. cit.*, p. 17. Viart remarque qu'il n'existe pas d'équivalent français des grandes fictions américaines postmodernes de Barth, Pynchon ou Barthelme, à l'exception peut-être de *Roman roi* (1983) et *Roman furieux* (1987) de Renaud Camus, et des premiers textes de Jean Echenoz.

⁴ John N. Duvall, « Introduction: A story of the stories of American fiction after 1945 », art. cit., p. 3-4.

realize, is because there really isn't any such thing as postmodern fiction – at least in terms that most literary critics have proposed so far¹ ».

Il souligne en outre l'essoufflement du concept au tournant des années 2000. D'une manière générale, l'échec du concept de postmodernité a pu être constaté, pour plusieurs raisons : son hésitation théorique et le relâchement sémantique auquel il donne lieu, avec un emploi des termes de postmodernité et de postmodernisme à géométrie variable, qui ne tient pas compte des dimensions synchronique et diachronique ; le fait que l'emploi du terme ait tendance à tourner au réflexe rhétorique pour désigner le caractère contemporain d'une création. Tel est d'ailleurs le danger des étiquettes que pointait en son temps Paul Valéry : « Il est impossible de penser – sérieusement – avec des mots comme Classicisme, Romantisme, Humanisme, Réalisme... On ne s'enivre ni ne se désaltère avec des étiquettes de bouteilles² ». Selon Bruno Blanckeman enfin, le terme a enfin tendance à être employé de manière réductrice, pour désigner « un état de création purement ludique », « toute relation détritique à la culture », « la fuite dans la grande parade exhibant des signes culturels habilement investis, vidés de leur signification, ramenés à des effets citationnels³ ». Le terme connote donc la légèreté liée à l'absence de sens généralisée, à laquelle le roman contemporain, nous l'avons vu, ne saurait se résigner – ni se réduire. Ainsi éviterons-nous d'avoir recours à cette notion pour qualifier la période d'après 1980 et le projet romanesque des écrivains de notre corpus, sans occulter pour autant les phénomènes désignés par le terme de postmodernité. Les romans du corpus portent en effet la marque des caractéristiques dites postmodernes : parus après 1980, ils témoignent d'un souci de renarrativisation ; ils sont travaillés par la problématisation de la représentation du réel, par le biais de l'intersémiotité cinématographique ; cette littérature consciente d'elle-même, qui souligne les conventions qui la régissent, présente un caractère métafictionnel et métatextuel, sur un mode volontiers ironique et parodique.

Étudier la littérature contemporaine peut sembler de prime abord une entreprise hasardeuse et malaisée, du fait de l'absence de recul du critique, et du caractère mouvant et

¹ *Ibid.* « Le problème vient du fait que ni les débats au sujet de la théorie postmoderne, ni les discussions concernant les expérimentations postmodernistes ne sont adéquats pour rendre compte de toute l'étendue de la production fictionnelle d'après 1945. Comme Michael Bérubé l'écrit si sobrement dans son essai "Enseigner la fiction postmoderne sans être sûr que le genre existe", alors que la théorie qu'il enseigne est sans conteste postmoderne, "Le problème vient de la fiction : elle n'est juste pas assez postmoderne. Et ceci, je m'en suis rendu compte peu à peu, parce que la fiction postmoderne n'existe pas en soi – du moins pas telle qu'elle a été théorisée jusqu'à présent par la plupart des critiques littéraires" ». [Nous traduisons.] La citation de Michael Bérubé est tirée de *Chronicle of Higher Education*, 19 mai 2000, p. 159.

² Paul Valéry, « Mauvaises pensées et autres », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, tome II, p. 801.

³ Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, *op. cit.*, p. 205.

inachevé de l'objet d'étude. Nous avons souhaité mettre en évidence ce que le geste de l'historien de la littérature qui, pour ainsi dire, découpe le tissu littéraire, pouvait avoir d'artificiel. Les changements en effet s'effectuent dans la continuité, et la période précédant les années 1980 portait en germe les mutations contemporaines du roman. En outre, cet état des lieux, nécessairement lacunaire, du roman contemporain français et anglo-saxon nous aura permis de souligner ses tendances principales, et les différences esthétiques et formelles – et, pourrait-on ajouter, idéologiques – avec la période précédente. Le retour à une matière et à une manière romanesques plus traditionnelles a lieu dans la distance de la métafiction, fleuron de la fiction dite postmoderne outre-Atlantique ; la représentation du réel porte la trace du doute ; l'ironie et la parodie règnent en maître, le roman joue avec ses propres codes et conventions. Le jeu avec les modèles littéraires est érigé en art poétique, l'inscription des autres arts dans le roman, et notamment du cinéma, est partie prenante de sa renarrativisation.

Avant d'entrer dans le détail de notre étude et d'aborder les genres cinématographiques qui irriguent les romans de notre corpus, nous proposerons une mise au point théorique fondée sur la théorie de l'intersémiotité, qui permettra d'envisager les modalités de la relation du roman au septième art.

Chapitre II. Quand les films de genre passent de l'écran à la page. Fondements théoriques des modalités de transposition intersémiotique

« Aux origines de la littérature : le cinéma¹ » : le titre paradoxal du premier chapitre de l'ouvrage de Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma – les affinités électives*, prend nos représentations à rebours, puisque nous avons plus volontiers coutume d'envisager l'adaptation cinématographique d'un roman, que la transposition littéraire d'un film. Or, le septième art est un modèle pour le roman, comme le notent Jean Cléder et Frank Wagner : « gestes et figures, scènes et modules narratifs, scénaristes et cinéastes, personnes et personnages, acteurs et actrices, décors et lieux de tournage, fiction et réalité, biographique et mythologique alimentent désormais la littérature contemporaine² ». Réservoir fictionnel de personnages, de lieux et de situations narratives, le cinéma nourrit la matière et la manière romanesques : l'écriture s'inspire de procédés et de techniques propres au cinéma. Gérard Genette a ainsi pu souligner le profond renouvellement de la littérature au contact du cinéma : « Chacun sait que la naissance du cinéma a modifié le statut de la littérature : en lui volant certaines de ses fonctions, mais aussi en lui prêtant certains de ses propres moyens³ ». La question des « fonctions » que le cinéma aurait volées à la littérature ne sera pas l'objet de notre propos. Nous envisagerons la possibilité que le cinéma prête ses moyens à la littérature : de quels moyens s'agit-il, et dans quelles conditions ? Certes, Genette note qu'« à la différence du cinéaste, le romancier n'est pas obligé de mettre sa caméra quelque part : il n'a pas de caméra ». Mais, comme s'il se ravisait, il ajoute en note : « il est vrai qu'il peut aujourd'hui, “effet *rebound*” d'un médium sur l'autre, feindre d'en avoir une⁴ ». L'image du rebond ou du ricochet désigne l'effet rétroactif d'un médium sur l'autre, mais aussi l'interaction entre cinéma et littérature, les jeux d'influence, les transactions au cœur de la relation intersémiotique. Feindre d'avoir une caméra pourrait désigner le programme esthétique des romanciers qui sont l'objet de notre étude : pour citer Liliane Louvel, leur discours témoigne d'« une fascination pour [...] l'image, voire [d'] une

¹ Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma – les affinités électives*, op. cit., p. 11.

² Jean Cléder et Frank Wagner (dir.), *Le Cinéma de la littérature*, op. cit., p. 12.

³ Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 169.

⁴ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 49.

utilisation récurrente du vocabulaire qui relève des techniques empruntées à l'art, à son histoire et à ses pratiques¹ » – au cinéma, dans notre cas. Tanguy Viel affirme par exemple son souci de construire les récits de *L'Absolue perfection du crime* et d'*Insoupçonnable* conformément à une esthétique cinématographique : « chaque paragraphe est quasiment construit comme un plan, où j'essaie de me donner des éléments à peu près équivalents à une évocation mais aussi à une information comme dans le cas d'un plan cinématographique² ». L'écrivain, en copiant l'esthétique cinématographique, feint d'avoir une caméra. Christine Montalbetti va plus loin en soulignant le caractère cinématographique de sa pratique d'écrivain dans *Western* : « L'idée d'écrire un western est d'abord née d'une envie de travailler sur la lumière. D'une sorte d'image intérieure, surexposée, aux ombres tranchantes, où s'apercevait une place sableuse et réfléchissante, un auvent, un homme assis entre cette ombre et cette lumière³ ». Avec l'emploi de l'expression « travailler sur la lumière », l'*ethos*⁴ de l'auteur est celui d'un réalisateur de cinéma, comme pour mieux brouiller les frontières entre roman et cinéma. La romancière a pour ambition « d'écrire un western⁵ » : cette formule, qui réunit un genre cinématographique et une activité d'écriture, souligne le caractère intersémiotique du projet romanesque de Montalbetti. Jean Echenoz présente également sa pratique romanesque par le biais de l'analogie avec l'esthétique du cinéma. Ainsi souligne-t-il la différence entre l'esthétique des *Grandes blondes* et d'*Un an* en ayant recours au vocabulaire du cinéma :

J'ai le sentiment que l'avant-dernier [Les Grandes blondes], je l'avais tourné en « scope » couleurs, avec son Dolby, alors qu'*Un an*, j'ai l'impression de l'avoir fait en 16 mm gonflé noir et blanc, avec un son plus rudimentaire. Il me semble que le grain n'est pas le même entre ce dernier livre et le précédent. Il y a un grain de la phrase comme il y a un grain de l'image, je ne sais pas, ce qu'on appelle le « piqué », mais c'est quelque chose de cet ordre-là⁶.

¹ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 84.

² « Conversation entre Tanguy Viel et Milena Maselli », in Matteo Majorano (dir.), *Le Jeu des arts. L'écriture et les arts*, op. cit., p. 117-118.

³ Christine Montalbetti, « Du Western au roman : essai de transposition d'un genre, ou rencontre ? », in Matteo Majorano (dir.) *La Caméra des mots. Dans le spectacle du roman*, op. cit., p. 84.

⁴ Nous ne faisons pas référence à la définition que Pierre Bourdieu donne de l'*ethos*, « un ensemble objectivement systématique de dispositions à dimension éthique, de principes pratiques (l'éthique étant un système intentionnellement cohérent de principes explicites). » Voir Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984, p. 133. Nous renvoyons à l'acception du terme dans le champ littéraire, comme *ethos* discursif, à savoir l'image que l'auteur donne de lui-même dans son discours, dans la lignée des analyses de Jérôme Meizoz, qui invite à reconsidérer l'*ethos* à la lumière de l'image de l'auteur et de la notion de posture. Voir Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011.

⁵ Certes, l'on pourra objecter que le western est également, à ses débuts, un genre littéraire : il désigne des œuvres romanesques qui retracent la conquête de l'Ouest et des récits de la *Wilderness* dans la littérature nord-américaine. Toutefois, comme nous le verrons, la connaissance qu'en a désormais le grand public est majoritairement cinématographique. Dans l'usage courant, le terme est synonyme de « western filmique », et c'est dans cette acception que nous l'emploierons, sauf mention contraire.

⁶ *L'Atelier d'écriture de Jean Echenoz*, film de Pascal Bouhénic, Éditions du Centre Georges Pompidou, coll. « Les ateliers d'écriture », 1997.

En employant des expressions telles « je l'avais tourné » ou « l'impression de l'avoir fait en 16 mm », Echenoz assimile – ou feint d'assimiler – sa pratique littéraire à une pratique cinématographique et adopte l'*ethos* du réalisateur de cinéma. Le travail de l'écrivain transpose les techniques du cinéma et joue avec ses conventions génériques, pour mieux interroger celles du roman contemporain.

Il s'agira dans un premier temps de définir les fondements théoriques de l'intersémiotique cinématographique en littérature, afin d'établir une typologie des modalités de transposition des codes filmiques dans le texte littéraire.

A. Du cinéma au roman : enjeux d'une relation intersémiotique

Dans les romans contemporains qui composent avec le septième art, les techniques de représentation du monde semblent directement importées du médium cinématographique, comme le remarquent Jean Cléder et Frank Wagner à propos d'écritures contemporaines qu'ils qualifient de cinématographiques :

L'écriture littéraire est pleinement cinématographique, si l'on entend par là qu'elle importe, convertit et incorpore des techniques de représentation – du côté du montage, du point de vue, de la construction de champ perceptif, mais aussi bien du rapport aux genres – développées par le septième art¹.

La métaphore nourricière (« alimente ») ou organique (« incorpore ») ne doit pas nous tromper : nous nous garderons de toute assimilation d'un médium dans l'autre, car chaque médium conserve sa spécificité dans la relation intersémiotique. Faut-il en effet rappeler que le romancier n'a pas de caméra et ne dispose que de mots ? Nancy Murzilli a pu mettre le lecteur en garde à propos de « l'effet *rebound* » mis en lumière par Gérard Genette, qui « suppose une spécificité de chacun des deux médiums en même temps que leur perméabilité² ». Murzilli met l'accent sur les différences entre chacun des deux médias, tout en invitant à s'interroger sur leurs possibilités de dialogue et sur la porosité de leurs frontières. Nous garderons présent à l'esprit le présupposé que voici : la littérature jamais ne sera cinéma, mais les romanciers contemporains jouent sur la frontière entre ces deux systèmes sémiotiques. Il s'agira ensuite de définir les modalités de cette relation intersémiotique, et de proposer une typologie à même de

¹ Jean Cléder et Frank Wagner (dir.), *op. cit.*, p. 10.

² Nancy Murzilli, « Quand la littérature compose avec le cinéma. De la transposition à la transmédialité : vers des formes renouvelées d'appréhension du réel », in *ibid.*, p. 287.

cerner les modalités de présence de ce que nous nommerons le « cinéma-en-texte », en référence à la formule de Liliane Louvel, « l'image-en-texte¹ », qui met en lumière le caractère intersémiotique de son étude de la picturalité en littérature.

1. L'impossible fusion entre film et texte

Tout d'abord, le lecteur et le critique ne doivent pas se laisser abuser par l'utopie d'une similitude entre littérature et cinéma, comme le souligne Denis Mellier, qui pointe le danger de vouloir « écrire avec le cinéma, en un rêve d'une analogie des formes filmiques et littéraires butant sans cesse sur la métaphoricité d'une hypotypose qui jamais ne sera travelling, d'un système anaphorique qui jamais ne sera zoom ou gros plan² ». Chaque forme artistique en effet est spécifique du fait de son matériau et de son support : le romancier travaille avec les mots, signes linguistiques lisibles sur un support textuel, le cinéaste quant à lui œuvre à partir d'un assemblage d'images en mouvement et de sons accessibles au spectateur sur le support de la pellicule autrefois, sur un support numérique aujourd'hui.

L'opposition entre la linéarité du langage et la simultanéité de l'image, entre la poésie comme art temporel et la peinture comme art spatial a été soulignée par Lessing dans son célèbre *Laocoon* (1766). Sa mise en garde a été entendue : il s'agissait d'abord de ne pas assimiler peinture et poésie, puis roman et cinéma – la réactualisation des thèses de Lessing par Ricardou est célèbre : « L'on assimile plus guère, comme au temps de Lessing, peinture et poésie. Le problème s'est déplacé : l'on préfère aujourd'hui confondre roman et cinéma³ ». Dès 1957, le modèle de Lessing sert à George Bluestone pour différencier le roman, lié au temps, et le cinéma, lié à l'espace : « The film and the novel remain separate institutions, each achieving its best results exploring unique and specific properties⁴ ». De surcroît, il existe une différence de nature entre un signe linguistique textuel en régime littéraire et un signe visuel en régime cinématographique⁵. Pour reprendre les termes de Stéphane Lojkin, le critique se trouve face à une disjonction « entre le support de la représentation du ou des systèmes

¹ *Ibid.*, p. 107.

² Denis Mellier, « Cinécriture des images fantastiques », in Patrizia Lombardo et Marc Cerisuelo (dir.), « Ciné littérature », *Critique*, n° 795-796, août-septembre 2013, p. 698.

³ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, *op. cit.*, p. 69.

⁴ George Bluestone, *Novels into Film. The Metamorphosis of fiction into cinema*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1957, p. 218. « Film et roman restent deux institutions séparées : chacune d'entre elles parvient à atteindre ses meilleurs résultats en explorant ses caractéristiques propres, qui sont originales et spécifiques. » [Nous traduisons.]

⁵ Tout comme il existe une différence entre un signe linguistique textuel en régime littéraire et un signe linguistique textuel en régime filmique.

sémiologiques qui organisent la représentation¹ », à deux systèmes sémiotiques hétérogènes qui ne peuvent ni être convertis, ni échanger leurs caractéristiques, ni exister dans une relation de stricte équivalence². Le fonctionnement des deux systèmes de signes n'est pas le même : songeons à la célèbre réponse de Jean-Luc Godard à un critique des *Cahiers du Cinéma* qui lui fait remarquer qu'« on voit beaucoup de sang dans *Pierrot le fou* » : « Pas du sang, du rouge³ », répond Godard. En littérature, on écrit ou on décrit le sang, au cinéma on montre la couleur rouge : le visuel et l'effet spectaculaire sur le spectateur priment. Quand l'écriture suggère, quand « le mot, fondamentalement, évoque⁴ », comme le disait déjà André Breton, l'image montre. Dans un texte, le lecteur est face à un nombre limité de notations que son activité imageante actualise en une infinité d'images plurielles. En évoquant l'adaptation cinématographique du roman, Julien Gracq oppose d'ailleurs « la somme quasi infinie d'informations instantanées que nous livre l'image [...] à la parcimonie, à la pauvreté même des notations de la phrase romanesque correspondante⁵ ». Selon Gracq, à la différence de la représentation romanesque, qui offre libre cours aux possibles, le cinéma sature les moyens de perception du spectateur, si bien que toute incarnation d'un personnage à l'écran paraîtra inéluctablement arbitraire au lecteur, puisqu'elle supplée à une représentation floue, imaginaire et irréaliste, une image fixe et déterminée :

La transcription cinématographique d'un roman impose brutalement au lecteur, et même à l'auteur, les incarnations pourtant très largement arbitraires qu'elle a choisies pour chacun des personnages ; ce n'est qu'avec le temps que le texte éliminera les visages trop précis que le film lui surimpose, et qui ne sont pas de sa substance. [...] Les droits de l'image cinématographique, par rapport au texte littéraire, sont à peu près ceux que la présence « qui ne laisse jamais proscrire ses droits immenses » exerce dans la vie aux dépens des irréels à la fois flous et tenaces que sont l'anticipation, le regret et le souvenir⁶.

Gracq évoque une différence de « substance » entre cinéma et roman : toute analogie pure et simple entre les deux médias est donc illusoire. Aussi la prudence précède-t-elle souvent les entreprises critiques : Liliane Louvel commence son étude des relations intermédiaires entre texte et image par une mise en garde qui rappelle que « L'hétérogénéité des deux médias ou

¹ Stéphane Lojkin, *Images et Subversion*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2005, p. 103, cité par Liliane Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 252.

² Emile Benveniste l'a également souligné : « [...] deux systèmes sémiotiques de type différent ne peuvent être mutuellement convertibles [car il y a une] différence de nature entre leurs unités respectives et entre leurs types de fonctionnement ». L'on se référera à ce propos à ses *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Paris, Gallimard, 1974, p. 53.

³ Jean-Luc Godard, « Parlons de Pierrot », entretien réalisé par Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi et Gérard Guégan, *Cahiers du Cinéma*, n°171, octobre 1965, repris dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome I (1950-1984)*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 264.

⁴ André Breton, cité par Bernard Vouilloux in *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, op. cit., p. 304-305.

⁵ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 237.

⁶ *Ibid.*, p. 236.

formes artistiques doit être reconnue comme telle, tout comme l'impossibilité de réduire l'image à un texte, voire à un système de signes¹ ». En fondant nos analyses sur la théorie de l'intersémiotité, nous nous garderons également de tout amalgame entre signe littéraire et cinématographique. Aussi éviterons-nous d'employer les termes d'« écriture cinématographique », qui suggérerait la fusion d'un médium dans l'autre, pour parler d'une « écriture à caractère cinématographique », où la relation entre cinéma et littérature se maintient dans la différence, ou bien une « écriture du cinématographique », formule qui conserve l'altérité constitutive de chaque système sémiotique dans l'entreprise de réappropriation². Mais la relation intersémiotique que le roman entretient avec le cinéma sera au fondement de notre étude : il serait réducteur en effet de considérer qu'un art ne commerce pas avec les autres et de renoncer à envisager toute relation entre littérature et cinéma. Comme le remarque Fabien Gris :

À moins d'en rester à une conception autotélique et autoréférentielle du texte littéraire, nous devons donc admettre que l'écriture et la lecture participent au jeu intersémiotique. Ce dernier ne se pratique pas sur le terrain des signes en eux-mêmes (ce mot, cette phrase équivalant tels quels à cette image), mais bien plus au cours de la « vie » du texte : en amont (moteur, déclencheur, influence), en son sein (référence, allusion, processus représentationnel) et en aval (réception, effets produits, etc.³).

Nous estimons que la reconnaissance d'une équivalence entre signes textuels et cinématographiques, entre mots et images, participe de la « "vie" du texte », puisqu'elle concerne au premier chef sa réception, qui met en branle l'activité interprétative et imageante du lecteur. Notons à cet égard que la théorie de « l'image-en-texte » de Liliane Louvel est fondée sur une pragmatique de la lecture. Le « tiers pictural » évoqué par Louvel, qui surgit dans l'espace interstitiel entre texte et image, suggère que le lecteur participe à l'apparition de cette dernière en l'imaginant. Bernard Vouilloux convoque également la pragmatique de la lecture : dans les opérations cognitives inhérentes à l'acte de lecture, l'image a selon lui un caractère « trans-sémiotique, connectant des vers sur de la musique, de la musique sur un tableau, etc.⁴ ». La notion d'« infrasémiotité⁵ » forgée par ce dernier prend en compte ces opérations qui permettent au lecteur de se représenter les lieux, objets, personnes, événements

¹ Liliane Louvel, *op. cit.*, p. 63.

² Notons à cet égard les réserves de Fabien Gris quant à toute assimilation entre code littéraire et code cinématographique : ainsi préfère-t-il « ne pas parler de « scènes ou de descriptions "cinématographiques", mais de scènes ou de descriptions à caractère cinématographique – ce qui permet d'éviter toute confusion sémiologique et de maintenir une prudence interprétative ». (Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, *op. cit.*, p. 61).

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, *op. cit.*, p. 311.

⁵ Bernard Vouilloux, « Textes et images : esquisse d'une typologie », in Jean-Louis Tilleul et Myriam Watthée-Delmotte (dir.), *Texte, Image, Imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 31.

auxquels le texte se réfère. Des « images [sont] éveillées ou projetées par notre lecture » ; elles sont redoublées par une « activité imageante qui permet de créer une connexion entre les images cinématographiques et le texte¹ », comme le remarque Nancy Murzilli à propos des analyses de Bernard Vouilloux. Le lecteur fait surgir le « cinéma-en-texte », actualise l'œuvre avec ses souvenirs filmiques qui configurent une œuvre personnelle et inédite.

Sans se confondre les uns avec les autres ni se fondre les uns dans les autres, les arts composent les uns avec les autres, interagissent et s'enrichissent mutuellement : nous souhaitons à présent préciser les modalités de cette relation intersémiotique.

2. Modalités de la transposition intersémiotique

Une précision s'impose : notre approche se veut intersémiotique plutôt qu'intermédiaire. Certes, Liliane Louvel craint que l'intersémiotique ne réduise la relation entre texte et image à la théorie du signe et du code. Elle préfère inscrire sa démarche dans l'intermédialité, notion plus générale, « davantage [axée] sur la matérialité de l'œuvre, comme medium, comme art² », en vogue en Europe – en Allemagne notamment –, outre-Manche et outre-Atlantique, dans la recherche québécoise en particulier. L'intermédialité pose la question de la réception de l'œuvre et opère dans un domaine qui inclut les facteurs sociaux, technologiques et médiatiques : comme le souligne Jürgen E. Müller,

Le potentiel de la notion d'intermédialité me paraît résider dans le fait qu'elle transgresse les restrictions de la recherche sur le média « littérature », qu'elle opère une différenciation des interactions et des interférences ENTRE plusieurs médias, et qu'elle oriente la recherche vers les matérialités et les fonctions sociales de ces processus³.

Pour notre part, dans la lignée des travaux de Fabien Gris, nous nous référerons à la théorie intersémiotique, née dans un contexte théorique et culturel différent, héritière du structuralisme et davantage connue en France, qui met l'accent sur des problématiques textuelles avant tout. Si nous envisageons la question de la réception de l'œuvre, il est vrai que les facteurs sociaux et technologiques ne seront pas au cœur de notre étude.

Il s'agit à présent de définir ce que l'on entend par « intersémiotique », en rappelant tout d'abord que cette notion se fonde sur la théorie de l'intertextualité – sur les analyses de Julia

¹ Nancy Murzilli, art. cit., p. 301.

² Liliane Louvel, *op. cit.*, p. 62-63.

³ Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses. L'identité des médias en questions*, n° 16, 2006, p. 103. Müller distingue l'intermédialité de l'interartialité, notion qui n'est pas centrale pour notre réflexion : « l'interartialité se limite à la reconstruction des interactions entre les arts et les procédés artistiques, et s'inscrit plutôt dans une tradition "poétologique" ». (*Ibid.*, p. 100-101.)

Kristeva¹ et de Gérard Genette² notamment – en excédant ses limites. Tout texte est en effet dérivé d'un texte préexistant, qu'il imite ou transforme, et toute littérature est littérature au second degré. Ainsi Gérard Genette se donne-t-il pour objet d'étude dans *Palimpsestes* la transtextualité, à savoir, « tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, [un texte] avec d'autres textes³ ». L'intertextualité est l'un des cinq types de relations transtextuelles négociées d'un texte à l'autre : « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre⁴ ». Un texte fait allusion ou référence à un autre texte, une interaction se produit entre plusieurs textes. Le terme « texte » est ici employé au sens strict de texte littéraire, et non selon la définition très large que donnait Roland Barthes au « concept de texte » :

[...] il suffit qu'il y ait débordement signifiant pour qu'il y ait texte : la signifiante dépend de la matière (de la substance) du signifiant seulement dans son mode d'analyse, non dans son être... Toutes les pratiques signifiantes peuvent engendrer du texte ; la pratique picturale, la pratique musicale, la pratique filmique, etc.⁵

Or, la définition genettienne de la notion d'intertextualité est une définition restreinte, qui concerne strictement les relations de citation d'un texte à l'autre et qui ne peut, *strico sensu*, désigner des relations entre deux systèmes sémiotiques hétérogènes tels que le cinéma et la littérature⁶. Elle se différencie par exemple de la définition large que donne Michael Riffaterre de l'intertextualité, comme « la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie », et qui constituent « l'intertexte de la première⁷ ». Jürgen Müller a d'ailleurs mis en évidence les limites de la définition restreinte de l'intertextualité :

L'intertextualité s'est révélée une notion très confortable pour les chercheurs en littérature, leur permettant d'aborder les interactions et les liens entre les textes (plus ou moins littéraires). Mais cette orientation a aussi conduit très vite à une limitation de la recherche à la littérature et aux textes écrits et, par conséquent, à une omission des aspects spécifiques des médias et de leurs matérialités, y compris du rôle de la réception⁸.

La notion restreint le champ d'étude aux textes écrits d'une part et néglige les relations du texte avec d'autres médias. Yves Landerouin remarque d'ailleurs la difficulté d'application des

¹ Julia Kristeva, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.

² Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1992 [1982].

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ Roland Barthes, « Théorie du texte », *Encyclopedia universalis*, Tome XV, 1973, p. 1016.

⁶ Fabien Gris rappelle à cet égard « ce que préconise Anne-Claire Gignoux lorsqu'elle refuse l'élargissement de la notion d'"intertextualité" aux allusions culturelles et artistiques en général. Voir à ce propos l'article d'Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à la réécriture », in Alain Tassel (dir.), « Nouvelles approches de l'intertextualité », *Narratologie* n° 4, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2001, p. 56, cité par Fabien Gris, *op. cit.*, p. 45.

⁷ Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, oct. 1980, p. 4.

⁸ Jürgen E. Müller, art. cit., p. 103.

catégories de Gérard Genette aux relations de la littérature avec d'autres systèmes sémiotiques : son inventaire des procédés de transformation hypertextuelle met en rapport des œuvres qui relèvent du même régime sémiotique. Or, « en dehors de la relation hypertextuelle, ses définitions perdent une partie, quand ce n'est pas la totalité, de leur sens¹ », car les catégories de Genette ne peuvent prendre en compte « l'hétérogénéité sémiotique des œuvres ». Ainsi Yves Landerouin propose-t-il « une typologie plus large, une typologie des “procédés de transformation intermédiaire”, en mettant en évidence cinq procédés de « transfert hétérosémiotique² ». Michael Riffaterre employait déjà le terme d'« intertextualité hétérosémiotique³ » pour désigner le dialogisme avec des langages non littéraires, lorsque le texte littéraire se réfère à une œuvre picturale, musicale (et, ajouterions-nous, cinématographique). Nous nous tournerons pour notre part vers la notion d'intersémiotité, qui peut être définie comme « une interaction entre systèmes de signes⁴ », à la lumière des travaux de Driss Ablali et de Dominique Ducard, pour désigner les relations entre les matériaux iconique et sonore d'une part, textuel de l'autre. Nous envisagerons ces relations intersémiotiques du côté du roman, à travers le prisme de la notion de « réécriture », qui évoque une ressaisie littéraire du code cinématographique.

Notons en préambule que la relation entre l'image et le texte est un fait communément admis depuis longtemps : l'idée d'une correspondance des arts trouve sa source dans l'*Ut pictura poesis*, formule tirée d'un vers de l'*Art Poétique* d'Horace, que l'on peut traduire par « comme la peinture, la poésie », et dans l'aphorisme que Plutarque attribue à Simonides de Céos dans ses *Moralia* : selon lui, la peinture serait une poésie muette, et la poésie une peinture parlante. La parenté entre poésie et peinture a eu la fortune que l'on sait : la littérature s'est nourrie des arts visuels, avec d'abord la peinture, puis la photographie au dix-neuvième siècle, et, au vingtième siècle, le cinéma. L'approche intermédiaire ou intersémiotique est relativement récente dans l'histoire de la critique des œuvres : outre-Atlantique, en 1995, W. J. T. Mitchell appelait de ses vœux une « iconologie du texte », déplorant que

[...] les études littéraires [n'aient] pas été exactement transformées par les nouvelles découvertes dans le champ de la culture visuelle. La notion d'une « iconologie du texte », d'une relecture ou d'une re-vision des textes à la lumière de la culture visuelle reste encore seulement une possibilité hypothétique, bien que l'émergence des études filmiques, de la culture de masse

¹ Yves Landerouin, « Pour une typologie générale des procédés de transformation intermédiaire », *Intermédialités*, coll. « Poétiques comparatistes », Paris, SFLGC, 2015, p. 120.

² *Ibid.*, p. 121.

³ Michael Riffaterre, cité par Jean-Bernard Vray dans son ouvrage *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 156.

⁴ Driss Ablali et Dominique Ducard, *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 215.

et de plus grandes ambitions dans le domaine de l'histoire de l'art, semblent la rendre de plus en plus inévitable¹.

Aujourd'hui, cette « re-vision des textes à la lumière de la culture visuelle » a été entérinée par la critique, et notre parcours s'inscrit dans cette nouvelle perspective. En effet, force est de constater que le nombre de travaux portant sur les relations entre la littérature et les arts visuels, et plus particulièrement le cinéma, va croissant. Ce champ de la recherche est particulièrement actif en France : citons notamment les travaux de Jean Cléder, la thèse de doctorat de Fabien Gris, les colloques « Le Cinéma de la littérature » qui se sont tenus récemment à l'UPPA. Il faut également évoquer les recherches sur l'intermédialité à l'Université du Québec à Montréal, les travaux de Federica Ivaldi et son ouvrage au titre éloquent, *Quando la letteratura imita el cinema*, en Italie – la liste n'est bien entendu pas exhaustive.

Il s'agit à présent de cerner les caractéristiques de l'intersémiotique cinématographique en régime littéraire. Afin de définir les modalités de la relation intersémiotique et de forger notre propre appareil critique, un état des lieux des termes employés par la critique pour décrire les relations entre littérature et cinéma nous a semblé pertinent. Elles peuvent être décrites en termes d'accointances ou d'« affinités » entre les deux systèmes sémiotiques, selon Jean Cléder². Liliane Louvel va plus loin en qualifiant la relation intersémiotique de « transaction "sémiotique" » : « une négociation interartistique sur le mode de l'oscillation, lorsque l'image marchande son inscription avec/dans le texte », « une transaction à l'œuvre dans l'économie du visible en texte³ ». Elle brosse le portrait de l'écrivain en changeur et emploie un vocabulaire commercial afin de souligner l'échange entre les deux systèmes sémiotiques. Louvel fait également allusion à l'alchimie : la relation entre texte et image serait une « transmutation⁴ » au cours de laquelle les caractéristiques du système sémiotique en jeu se verraient métamorphosées. Les néologismes forgés par les critiques pourraient d'ailleurs faire croire à une fusion du cinématographique dans le texte littéraire : Denis Mellier évoque à cet égard une « cinécriture⁵ », Sébastien Rongier qualifie le substrat cinématographique qui constitue l'intrigue de *Pas le bon, pas le truand* de Patrick Chatelier de « cinématière⁶ ». Ces mots-valises ne doivent pas nous faire oublier l'hétérogénéité des systèmes sémiotiques en jeu, et l'utilisation

¹ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, p. 210, cité et traduit par Liliane Louvel, *op. cit.*, p. 98.

² Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma – les affinités électives*, *op. cit.*

³ Liliane Louvel, *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, *op. cit.*, p. 25 et p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ Denis Mellier, « Cinécriture des images fantastiques », art. cit.

⁶ Sébastien Rongier, « À propos de *Pas le bon, pas le truand* », Remue.net, juillet 2010, [En ligne] URL : <http://remue.net/spip.php?article3736>.

de ces vocables s'accompagne d'ailleurs généralement d'une mise en garde. Relevons enfin la notion d'hybridation générique, qui, comme le remarquent Jean Cléder et Frank Wagner à propos de l'emploi de ce terme pour évoquer l'œuvre de Marguerite Duras, « demeure toujours plus ou moins une métaphore, tant que le *modus operandi* spécifique d'un médium n'est pas véritablement articulé à celui d'un autre médium¹ ». Ils proposent d'ailleurs de revisiter le terme d'hybridation, en le réservant à la réception du lecteur : elle seule est véritablement hybride, sollicitant plusieurs systèmes de représentation, à l'inverse de l'écriture romanesque ou cinématographique qui s'en tient à son système sémiotique :

[...] la perturbation d'un système de présentation et de représentation par un autre permettrait de caractériser ce phénomène d'hybridation, qui modifie grandement la réception du film ou du livre par le spectateur ou le lecteur, puisque celui-ci doit activer simultanément les protocoles de décodage propres à l'un et l'autre médiums².

Notre étude n'envisagera pas les relations entre cinéma et roman comme la fusion d'un système de représentation dans l'autre, aussi nous garderons-nous d'employer ces termes. Bernard Vouilloux et Liliane Louvel s'accordent pour qualifier la relation intersémiotique de « transposition », et c'est également selon cette modalité que nous l'envisagerons : la transposition désigne à la fois l'activité de l'écrivain qui crée un équivalent textuel d'un ensemble de signes cinématographiques et le passage d'un signe d'un système sémiotique à l'autre. Selon Bernard Vouilloux, ce terme est à même de souligner les incidences formelles de la relation intersémiotique sur le texte littéraire : « l'image et le texte renvoient l'un à l'autre au gré d'une relation susceptible de prendre des formes plus complexes que celles de la simple illustration – il s'agit alors d'une transposition d'un médium verbal au médium plastique³ ». Liliane Louvel quant à elle cite Claus Clüver et ses analyses sur la peinture afin de préciser la notion de transposition d'un médium à un autre : « Transposer un tableau en un texte verbal revient à en reconstituer le sens en créant un signe qui s'inspire des codes et des conventions d'un système littéraire [...] équivalent au système pictural qui fonctionne en peinture⁴ ». La recherche formelle de l'écrivain est ici mise en lumière : ce dernier crée un signe littéraire qui se veut *équivalent* au signe pictural, mais qui ne saurait l'être *stricto sensu*.

¹ Jean Cléder et Frank Wagner, « Avant-propos : pas du sang, du rouge », art. cit., p. 13. Les critiques évoquent en ces termes l'écriture de Marguerite Duras : « À strictement parler, il n'y a rien de spécialement cinématographique dans l'écriture de Marguerite Duras, qui emprunte pourtant aux procédés cinématographiques, ou plutôt cherche à susciter, par des moyens littéraires, des effets comparables à ceux qui sont provoqués par un plan, un enchaînement de plans, etc. » (*Ibid.*, p. 13).

² *Ibid.*, p. 14.

³ Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, op. cit., p. 133.

⁴ Claus Clüver, « Intersemiotic Transposition », *Poetics Today*, vol. 10, n° 1, « Art and Literature », printemps 1989, p. 61, cité par Liliane Louvel in *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, op. cit., p. 27.

La relation d'équivalence est en effet à envisager au sens large, comme le suggère l'emploi du terme « transposition » dans le domaine musical : l'on ne considérera pas que tel mot ou telle phrase équivaut exactement à tel plan cinématographique ou à telle technique filmique ; en revanche, l'on admettra qu'une esthétique cinématographique, un ensemble de signes filmiques sont transposés sur le plan romanesque. Il ne s'agit donc pas de décalquer, trait pour trait, sur le plan littéraire, des procédés cinématographiques – entreprise qui a pu toutefois être envisagée par les romanciers au cours du vingtième siècle. L'on peut évoquer à cet égard les montages modernes de John Dos Passos ou la narration behavioriste de Dashiell Hammett ou d'Ernest Hemingway, romanciers dont l'écriture a pu être qualifiée de cinématographique¹. L'on songe également aux expérimentations du Nouveau Roman visant à problématiser la représentation du réel. Le cinéma y est l'objet de recherches formelles : il s'agit de recréer au sein de l'écriture la vision d'un monde filmé (pour Alain Robbe-Grillet et Claude Simon notamment), en donnant à lire la représentation d'une représentation. Or, ce temps est révolu, comme le remarque Serge Chauvin à propos de l'esthétique du roman américain² :

Si le roman américain en son « âge d'or » s'interrogeait sur la nécessité de repenser, sur un mode cinématographique, dans sa restitution littéraire du réel, soit du côté de la discontinuité et du montage, soit dans la prolifération de descriptions objectives, les auteurs ici abordés ne se posent plus guère la question en ces mêmes termes, mêmes s'ils ne s'interdisent pas de recourir occasionnellement à des procédés dits « cinématographiques ». Le cinéma pour eux n'est plus, ou plus seulement, une technique ou une méthode, et l'enjeu qu'il représente vise moins les procédés littéraires que la perception du monde, voire la nature du monde perçu. Le film se trouve à la fois thématique et métaphorisé : il devient, dira-t-on, un *motif*³.

L'enjeu n'est plus un travail formel sur des procédés cinématographiques, mais un renouvellement de l'écriture romanesque au contact du cinéma, nouveau « motif » de l'œuvre. À partir des années 1980, cette pratique s'essouffle également en France, comme le souligne Elisa Bricco à propos de Patrick Chatelier :

En fait, dans le roman contemporain, il ne s'agit plus de mimer les mouvements de la caméra, de reproduire les effets de l'image projetée sur l'écran ni d'accompagner le récit d'une bande-son adéquate qui stimule des sensations variées dans l'imaginaire du lecteur, mais bien au contraire d'écrire avec le cinéma [...] et cela aboutit à la composition d'un tout unique, d'un récit multi-sensoriel⁴.

Les romanciers qui composent avec le cinéma nous livrent des « récits multi-sensoriels », des romans originaux et caractérisés par leur grande inventivité verbale. Comme nous l'avons vu,

¹ La filiation entre technique cinématographique et littéraire dans le roman américain a notamment été analysée par Claude-Edmonde Magny dans son ouvrage pionnier, *L'Âge d'or du roman américain*, Paris, Seuil, 1948.

² Cette réflexion est transposable aux romanciers français de notre corpus, qui repensent leur rapport au cinéma après le Nouveau Roman.

³ Serge Chauvin, *L'Écran de la conscience*, op. cit., p. 15-16.

⁴ Elisa Bricco, « Lenteur et vision : l'empreinte du western dans le roman français contemporain », art. cit.

les références et les allusions cinématographiques sont à présent pleinement intégrées à l'écriture qui transpose les signes de nature filmique : l'intersémiotique renouvelle les pratiques contemporaines. Pour rappeler la réflexion de Gérard Genette qui avait inauguré ce parcours définitoire, si le romancier feint d'avoir une caméra, il ne délaisse pas pour autant son activité proprement littéraire. Bien au contraire, le détour par le cinéma induit un retour à la littérature, à un travail sur la facture du texte. Nancy Murzilli l'a remarqué,

Le but n'est pas tant de reproduire les effets d'un médium dans l'autre que d'explorer les effets de leur entrecroisement, de leur articulation, de leur friction, voire de leur disjonction, aussi bien sur leur propre pratique d'écriture et les questions qui y sont en jeu, que sur le processus de réception des œuvres¹.

C'est précisément cette « articulation », cette « friction » ou cette « disjonction » du littéraire et du filmique que nous souhaitons explorer et illustrer. L'écriture romanesque compose avec l'esthétique cinématographique, dans une pratique consciente et réflexive – l'on verra que l'emprunt ou le réinvestissement du code cinématographique est souvent souligné de manière ironique ou ludique par l'auteur.

Au terme de cette mise au point, il s'agira d'étudier les modalités de présence du « cinéma-en-texte », à travers les indices d'une esthétique cinématographique qui apparaissent dans les romans de notre corpus. Nous préciserons ensuite la notion de genre cinématographique, en proposant des outils qui permettent d'identifier les caractéristiques du film noir et du western, genres qui sous-tendent les textes de notre corpus et qui induisent des modalités particulières de transposition intersémiotique.

¹ Nancy Murzilli, art. cit., p. 302.

B. Modalités de présence du « cinéma-en-texte »

Quelles sont les formes et les représentations cinématographiques à l'œuvre dans le corpus ? Les représentations du cinéma dans le roman supposent une culture et une mémoire communes au romancier et au lecteur, un code culturel partagé, comme le note Bernard Vouilloux à propos des références à la peinture dans le texte littéraire :

Qu'un peintre soit nommé, le titre d'un tableau cité, qu'il soit fait mention d'un genre pictural ou d'une tradition stylistique, à chaque fois c'est la relation entre le destinataire et le destinataire du message (intra- ou extradiégétique, incorporé à des textes narratifs ou non) qui bénéficie d'un surcroît de crédibilité. Tout se passe comme si le code culturel venait doubler et renforcer le code linguistique : la référence multiplie les points de contact entre l'émetteur et le récepteur¹.

Ce code culturel commun fonde la possibilité de lire des romans où abondent références et allusions au septième art, à détecter et à décrypter. Nous commencerons par exposer les modalités de présence du code cinématographique dans l'écriture romanesque, avant de proposer une typologie des formes et des représentations cinématographiques présentes dans le roman.

1. Référence et allusion

En premier lieu, nous entendons par *référence* tout signe textuel qui renvoie à un signe cinématographique. À ce titre, l'énoncé référentiel est qualifié par Bernard Vouilloux de « méta-iconique » ou de « métapictural² » : à la frontière du textuel et de l'iconique, il a pour support les indices textuels que sont les noms et les descriptions. Le nom propre est concerné au premier chef : il assure la nomination référentielle. Son statut est divers dans notre corpus, où il fait référence à ce qui est visible à l'écran (le contenu d'un film, ses personnages, ses thématiques), mais aussi derrière la caméra (les acteurs, les réalisateurs). Un titre de film, présent de manière plus ou moins explicite dans le roman, permet de souligner une filiation cinématographique : le titre du roman *Pas le bon, pas le truand* de Patrick Chatelier affiche d'emblée une relation à un film culte, le western-spaghetti *Le Bon, La Brute et le Truand*³ de

¹ Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, op. cit., p. 138.

² *Ibid.*, p. 20.

³ Nous ferons référence au film de Sergio Leone sous son titre français afin de conserver le jeu d'échos avec le titre du roman de Patrick Chatelier.

Sergio Leone (1966), ainsi qu'un programme romanesque de reprise et de réécriture sur le mode ludique. Un titre peut également interroger l'originalité du récit dans sa relation à ses modèles : dans *Night Train* de Martin Amis, un titre importé de la culture télévisuelle populaire surgit dans le dialogue romanesque. La narratrice Mike Hoolihan souhaite se démarquer du style des séries télévisées en évitant de rejouer la scène galvaudée du bon et du mauvais flic, vue et revue, dans la série populaire *Hawaiï Police d'État* notamment : « None of that good cop-bad cop bullshit, which doesn't work anyway. It's not just that Joe Perp is on to it, having seen good bad-cop a million times on reruns of *Hawaii Five-O*¹ ». La référence télévisuelle souligne le souci d'Amis de s'éloigner des stéréotypes génériques qu'il revisite, non sans humour. La référence intra-diégétique peut également concerner un lieu filmique, tel le légendaire « cimetière de Sad Hill » qui apparaît dans *Pas le bon, pas le truand*, ou le nom d'un personnage : Gilda, personnage éponyme du chef-d'œuvre de Charles Vidor, joué par Rita Hayworth (1946), est l'héroïne du court récit de Robert Coover, « Gilda's Dream », inséré dans *A Night at the Movies*, qui évoque un rêve fantasmatique. Les textes du corpus font également référence aux réalisateurs et aux acteurs de cinéma : songeons à cet égard à la nouvelle d'Angela Carter, « John Ford's 'Tis Pity She's a Whore », où le récit est construit sur une homonymie arbitraire. Carter imagine que le réalisateur de westerns du XX^e siècle, John Ford, transpose à la manière d'un western le sujet de la pièce de théâtre élisabéthaine *'Tis Pity She's a Whore (Dommage qu'elle soit une putain, 1633)* du dramaturge anglais également nommé John Ford. L'œuvre se présente comme un collage de fragments de la pièce de John Ford, d'extraits de scénarios de film et de commentaires de la narratrice qui assure le lien entre eux. Sous la plume de Jean Echenoz, c'est la mention du nom d'acteurs qui apparaît comme un véritable tic d'écriture : la description des personnages fait référence à des acteurs supposés connus du lecteur : on trouve par exemple dans *Lac* un personnage « qui ressemblait pas mal à Orane Demazis² », dans *Les Grandes blondes* un barman qui « ressemblait à Georges Sanders³ ». Notons toutefois que les noms propres d'acteurs ou de personnages, les titres de films et la topographie filmique ne sont pas présents dans tous les romans de notre corpus. La relation au

¹ Martin Amis, *Night Train, op. cit.*, p. 44. « On va pas rejouer le scénario nase du bon flic - mauvais flic, en plus ça marche jamais. Pas juste parce que ce pékin connaît déjà toutes les ficelles, parce qu'il a vu la scène du bon flic - mauvais flic un million de fois, dans les rediffusions de *Hawaiï Police d'État*. » [Nous traduisons.] *Hawaii Five-O* est une série américaine diffusée depuis 2010, copiée sur la célèbre série *Hawaiï Police d'État*. La mention de la série télévisée nous amène à nous interroger sur le statut culturel de la référence : si les modèles cinématographiques classiques sont prégnants dans notre corpus (*Sleuth* de Mankiewicz dans *Cinéma* de Tanguy Viel, ou Hitchcock chez ce dernier et chez Jean Echenoz), l'on y rencontre aussi des références à la culture populaire, télévisuelle ici. C'est également le cas dans *London Fields* de Martin Amis, où le rapport au monde de Keith, l'un des personnages principaux, passe par le filtre de la culture télévisuelle.

² Jean Echenoz, *Lac*, Paris, Minuit, 1989, p. 245.

³ Jean Echenoz, *Les Grandes blondes, op. cit.*, p. 225.

septième art peut advenir sous un régime ouvertement référentiel et ludique, chez les romanciers français tels Patrick Chatelier, Tanguy Viel ou Jean Echenoz, et chez Angela Carter, ou de manière plus diffuse, en régime allusif, chez les auteurs anglo-saxons moins friands de la référence directe et des référents réels, auxquels ils préfèrent les référents fictionnels, tels Paul Auster, Robert Coover ou Martin Amis.

La seconde modalité du régime référentiel concerne les « termes dénominateurs » du cinéma, qui sont, selon Bernard Vouilloux, les « unités lexicales désignant des référents appartenant au champ d'expérience de l'image¹ » (cinématographique, ajouterons-nous) : les genres cinématographiques et les techniques du cinéma. Citons à cet égard les titres des romans de Christine Montalbetti et de Robert Coover, *Western* et *Noir*, à la fois « thématiques et rhématiques », pour reprendre les catégories de Gérard Genette, désignant ici le sujet du roman et ses *topoi*, la manière de l'écrivain et sa pratique du genre en question. Le titre est d'ailleurs un énoncé traditionnellement « très affecté par la généricité² », comme le remarquent Jean-Michel Adam et Ute Heidmann : il fait partie de l'appareil d'encadrement du texte, du « plan péritextuel des frontières du texte marquées par les énoncés du titre, du sous-titre, les intertitres, la dédicace, la préface, le chapeau, la quatrième de couverture, éditorialement en rapport avec la question de l'appartenance à un genre³ ». Le titre rhématique renvoie à une manière de « filmer comme » un western, et, pour les auteurs de notre corpus, d'écrire un roman comme un western. Les « termes dénominateurs » désignent aussi la mention de techniques filmiques. Dans la nouvelle d'Angela Carter « John Ford's 'Tis Pity She's a Whore », ils sont présents dans les fragments de scénarios, avec des indications sur le temps, le lieu, la lumière :

EXTERIOR. PRAIRIE. DAY
(Long shot) Farmhouse.
(Close up) Petticoat falling on to porch of a farmhouse⁴.

Mentionnons également les mécanismes de changement de décor et de truquage dans *Ghost Town*⁵, la présence de caméras dans *Night Train*⁶ ou dans *L'Absolue perfection du crime*⁷. Le titre du roman de Tanguy Viel précédemment cité appelle une remarque : le lecteur cinéphile

¹ Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, op. cit., p. 26.

² Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Six propositions pour l'étude de la généricité », in Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le Savoir des genres*, La Licorne, n° 79, Poitiers- Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 31.

³ *Ibid.*

⁴ Angela Carter, « John Ford's 'Tis Pity She's a Whore », op. cit., p. 24. « EXTÉRIEUR. PRAIRIE. JOUR. / (Plan d'ensemble) Ferme / (Gros plan) Jupou qu'on abandonne sur le porche de la ferme. » [Nous traduisons.]

⁵ Robert Coover, *Ghost Town*, op. cit., p. 11.

⁶ Martin Amis, op. cit., p. 22-23.

⁷ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, op. cit., p. 9 et p. 37.

aura reconnu, en sous-texte, le titre français du film d'Alfred Hitchcock, *Le Crime était presque parfait*.

La référence est voisine de l'allusion : avant de présenter les caractéristiques de cette dernière, nous souhaitons souligner à quel point la frontière entre explicite et implicite est parfois mince, en prenant l'exemple du roman de Patrick Chatelier, *Pas le bon, pas le truand* de Patrick Chatelier. Des titres de films y surgissent en effet de manière inattendue et pour ainsi dire incongrue au fil de la narration portée par le flux de pensées du narrateur, nommé « l'idiot ». Le roman reprend l'intrigue du western de Sergio Leone, mais avec force variations : le matin du massacre de la famille Stevens (nommés les Butler dans le roman), « l'idiot » trouve sept plumes dans le sable derrière chez lui, qu'il interprète comme un présage. Pourquoi sept, s'interroge-t-il : « Sept fait-il référence [...] aux sept mercenaires qui un jour ont accouru sauver des villageois de terribles bandits¹ ? » ; « Plumes noires pour un mystère. Tours insensés pour vertigo. Bagarre d'oiseaux pour un différend² ». Le titre de film survient dans le récit sur un mode implicite, car l'énoncé romanesque déforme légèrement le titre original du film. *Les Sept Mercenaires* de John Sturges (1960) est évoqué par l'expression « aux sept mercenaires » : l'absence de majuscule renvoie à leur statut de personnages, qui semblent d'ailleurs migrer du monde fictif du film de Sturges à celui du roman de Patrick Chatelier³, où ils auraient joué un rôle par le passé, passé inconnu du lecteur (« qui un jour ont accouru sauver des villageois de terribles bandits ») ; le terme « vertigo » est aussi employé sans majuscule. Nous estimons qu'il ne s'agit pas tant d'une référence au contenu thématique du film pour lui-même, que d'un simple clin d'œil au lecteur. Par petites touches nominales, Chatelier sollicite, sans insister, avec légèreté, la culture filmique de son lecteur pour la réactiver, dans un roman qui affiche clairement sa dimension intersémiotique. Par ailleurs, la cohabitation atopique et anachronique entre les films d'Hitchcock, de Sturges, et l'hypofilm de Leone suggère une relation désinvolte et ludique au cinéma. *In fine*, l'analyse de cet exemple montre que la différence entre la référence (qui est ici assurée par la citation de segments de titres) et l'allusion (le texte cité est déformé et le contenu thématique des films n'est pas convoqué) est parfois ténue.

L'allusion est la seconde modalité de présence du code cinématographique dans le roman. Là où la référence montre, l'allusion suggère : comme l'écrit Gérard Genette, il s'agit d'« un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre

¹ Patrick Chatelier, *Pas le bon, pas le truand*, op. cit., p. 34.

² *Ibid.*, p. 35.

³ Il s'agit ici d'une relation de « transfictionnalité » du film au texte, pour reprendre la catégorie de Richard Saint-Gelais. Voir Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, Paris, Seuil, 2011, p. 7. Cette notion sera précisée par la suite, lors de l'étude du roman : voir *infra*, partie III, chapitre VIII, p. 481.

auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable¹ ». Pour qu'il y ait allusion, les marqueurs référentiels que sont le nom propre et le titre doivent être absents, car l'allusion est « un énoncé qui réfère sans nommer » selon Bernard Vouilloux². La pratique allusive suppose l'activité herméneutique et la connivence du lecteur : il saisit l'allusion, débusque la présence d'un sous-texte qu'il interprète dans une lecture seconde. Bernard Vouilloux évoque d'ailleurs à ce titre le « cadrage conversationnel de l'allusion car elle suppose un récepteur [...], sinon elle tombe d'elle-même ». L'allusion est d'ailleurs une pratique ludique³, selon l'étymologie du terme : *alludere adaliquem* signifie jouer avec quelqu'un, comme le souligne Arnaldo Pizzorusso⁴. Le romancier joue avec son lecteur, lui prodigue le plaisir de la reconnaissance et du déchiffrement. L'allusion enfin s'inscrit pleinement dans notre réflexion à caractère intersémiotique : dans l'entre-deux de la lecture première et de la lecture seconde, elle fait surgir dans l'imaginaire du lecteur « l'image-en-texte », selon Liliane Louvel :

L'allusion picturale peut être conçue comme un transfert (celui du détour, de l'énigme), comme opération de change entre texte/image, en acte, au moment où elle s'effectue. C'est donc du mouvement, dans l'esprit du lecteur qui re-connaît, du texte qui tressaille entre-deux lorsque l'image se lève d'entre les lignes encore voilée et imprécise : « où donc ai-je déjà vu cela ? », du rythme aussi puisque la vitesse du texte et de la lecture en est affectée, modifiée⁵.

Ce surgissement de l'image laisse penser que l'allusion picturale (ou filmique) confère une portée spécifique à la lecture d'un roman à caractère cinématographique. Louvel remarque qu'elle sollicite des procédés cognitifs précis : elle « réalise donc encore plus intimement le lien entre mémoire, vision et représentation⁶ » dans l'actualisation fugitive qui advient.

Au détour de l'allusion, la figure d'un acteur, d'un personnage ou d'une scène de film gravés dans la mémoire du lecteur vient troubler un instant la temporalité de la lecture et détourner celle-ci de son trajet initial. Dans notre corpus, deux types d'allusions sont présents : l'allusion est un simple motif, ou un schème romanesque structurant. Ainsi peut-elle être fugace, traversant l'œuvre et soulignant son caractère intersémiotique, telles les figures d'Indiennes de *Ghost Town* de Robert Coover, qui évoquent de célèbres westerns : *Colorado Territory* de Raoul Walsh (*La Fille du désert*, 1949), *Across the Wide Missouri* (*Au-delà du Missouri*, 1951)

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 8.

² Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte : XVIII^e – XX^e siècles*, op. cit., p. 27.

³ À ce titre, il est significatif que l'allusion soit légion dans les romans de notre corpus, dont certains pourraient s'apparenter au « roman ludique », tel qu'il a été défini par Olivier Bessard-Banquy. Voir à ce propos son ouvrage *Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, op. cit.

⁴ Arnaldo Pizzorusso, « Considérations sur la notion d'allusion », in Michel Murat (dir.), *L'Allusion dans la littérature*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2000, p. 13.

⁵ Liliane Louvel, *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, op. cit., p. 240.

⁶ *Ibid.*, p. 239.

de William A. Wellman, ou encore *The Big Sky* (*La Captive aux Yeux Clairs*, 1952) de Howard Hawks. La pratique allusive peut aussi structurer le récit : c'est notamment le cas dans « Shootout at Gentry's Junction » de Coover, qui se donne comme un *remake* littéraire grinçant du film *High Noon* de Fred Zinnemann, sorti en 1952, pourtant jamais cité, mais reconnaissable par le lecteur cinéophile. L'intrigue est en effet sous-tendue par un duel final, annoncé dès l'incipit : le shérif doit rétablir l'ordre à Gentry's Junction et tuer le *bandido* mexicain Don Pedro. Le scénario de l'hypofilm guide le récit : dans *High Noon*, Will Kane doit tuer Frank Miller. L'on relève également la mention récurrente de l'heure de l'arrivée de la diligence qui amène Don Pedro à Gentry's Junction, qui fait écho à l'arrivée du train dans *High Noon* : « Well, by God, he'd meet that Mexican at 12:10 even if the sonuvabitch had been here for a hundred years. » ; « I'm meetin' the Mex at 12:10, men¹ ». Le portrait de Henry Harmon, le shérif de Gentry's Junction, fait également songer à Will Kane :

The Sheriff of Gentry's Junction, tall, lean, proud, his cold blue eyes squinting into the glare of the noon sun, walked silently, utterly alone, down the dusty Main Street, the jingle of his spurs muffled only slightly by the puffs of dust kicked up by his high heels. Sun straight overhead².

Le personnage et l'acteur ont les mêmes traits physiques : « tall, lean, proud », « cold blue eyes » ; de plus, la mention du soleil qui surplombe la scène (« sun straight overhead ») fait allusion au titre du film. Toutefois, un lecteur innocent peut manquer l'allusion, qui est une parole « à risque », « essentiellement de la responsabilité de celui qui la trouve³ » selon Philippe Hamon. Or, le risque de passer à côté d'une l'allusion peut compromettre, en partie bien entendu, le fait de saisir certaines significations de l'œuvre. Un lecteur qui n'aurait pas vu *High Noon* saisit, certes, la dimension iconoclaste du récit de Coover – le *bandido* mexicain au nom improbable, Don Pedro, tue le shérif après avoir semé la terreur dans la ville, violé les femmes, perverti les enfants et foulé aux pieds les valeurs morales – mais passe à côté du jeu de reprise carnavalesque de l'hypofilm. Le code culturel est supposé être partagé : Bernard Vouilloux évoque à cet égard « un certain terrorisme de la référence » : « ce qui est nommé ne l'est pas en tant que connu effectivement, mais en tant que devant être connu⁴ ». À l'inverse, un autre risque est de surinterpréter les signes textuels à la lumière du cinéma. Afin d'identifier l'allusion,

¹ Robert Coover, « Shootout at Gentry's Junction », *A Night at the Movies*, *op. cit.*, p. 56 et 57. « Eh bien, nom de Dieu, il verrait ce Mexicain à 12h10, même si ce fils de pute l'attendait là depuis des lustres. » ; « J'ai rendez-vous avec le Mex à 12h10, les gars. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 71. « Le shérif de Gentry's Junction, grand, mince, fier, ses yeux bleus, froids, scrutent l'éclat aveuglant du soleil de midi, descendit en silence, absolument seul, la Grand-Rue poussiéreuse, le cliquetis de ses éperons légèrement amorti par les nuages de poussière soulevés par ses hauts talons. Le soleil juste au-dessus de sa tête. » [Nous traduisons.]

³ Philippe Hamon, « De l'allusion en régime naturaliste », in Michel Murat (dir.), *L'Allusion dans la littérature*, *op. cit.*, p. 183.

⁴ Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, *op. cit.*, p. 139.

Philippe Hamon invite à déceler la présence de « signaux d’alerte spécifiques et identifiables¹ » pour éviter la dérive subjective du « cela me fait penser à ». Pour ne pas verser dans l’impressionnisme critique, nous nous en tiendrons à la présence d’indices textuels avérés pour admettre la présence d’une allusion². Elle nous semble tout d’abord devoir s’inscrire dans le contexte d’une relation intersémiotique du roman au cinéma, en coexistant avec des indices d’une esthétique filmique : présence d’une thématique cinématographique, d’un réseau lexical cinématographique, insistance sur la visualité, à travers des références aux techniques du cinéma (caméra, cadrage, plan³...). *Noir* de Robert Coover présente deux cas intéressants d’allusion : la spectaculaire scène finale, où Blanche tire sur les miroirs qui se brisent, évoque *The Lady from Shanghai* d’Orson Welles (1947), avec la célèbre scène de la fusillade dans un labyrinthe de miroirs :

You don’t know how much Mister Big is on to all this, but it never hurts to sow a little distrust. She turns as a page might turn and seems to disappear and for a moment you’re alone with your reflection. But then she reappears in the mirrored image behind you, the gun pointed at your head⁴.

Or, *Noir* est un hommage explicite au film noir ; de surcroît, l’on retrouve chez Coover le personnage de la femme fatale, incarné par le personnage de la veuve. Cette allusion à un classique du genre est redoublée par les nombreuses scènes où l’on voit le détective Philip M. Noir errer dans la « ruelle », s’y perdre, poursuivre un adversaire ou y être poursuivi. La ruelle, « the alley », est un réseau de rues labyrinthique plongées dans l’obscurité. Le lecteur ne sait pas si elle existe réellement, ou si elle est le fruit de l’imagination débordante – et souvent embrumée de vapeurs d’alcool – de Noir : « The alley is not on any streetmap. It is under it somewhere. Or behind it. It is negotiated intuitively; maps are useless, maybe even deceptive. Even in the rain, its scabrous brick walls are layered with shadows, worn like old rags⁵. » Les

¹ Philippe Hamon, art. cit., p. 183.

² L’on peut également évoquer la démarche de Liliane Louvel pour la relation entre littérature et peinture : afin d’éviter « le caractère, subjectif et discutable d’approches sur le mode du : “comme si c’était des tableaux” », elle a proposé « un essai de typologie des descriptions qu’il serait possible de nommer d’une manière large, “descriptions picturales”, en tentant d’affiner les catégories qui se répartiront sur un axe nous permettant de graduer une échelle typologique, selon le degré de plus ou moins grande saturation picturale du texte. » (Liliane Louvel, « Disputes intermédiaires : le cas de l’ekphrasis. Controverses », *Revue Textimage, Cinesthétique (le cinéma de la littérature)*, n° 6, 2014, [En ligne] URL : https://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/louvel4.html.)

³ Ces indices d’une esthétique filmique seront détaillés et étayés d’exemples ultérieurement lorsque nous exposerons les modalités de transposition intersémiotique du film au roman : voir *infra*, p. 85-103.

⁴ Robert Coover, *Noir*, *op. cit.*, p. 184. « Vous ne savez pas à quel point Mister Big est mêlé à tout ça, mais ça ne fait jamais de mal de semer un peu de méfiance. Elle tourne comme tournerait une page et semble disparaître et pendant un instant et tu te retrouves seul avec ton reflet. Mais ensuite elle réapparaît dans le miroir derrière toi, l’arme pointée sur ta tête. » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.*, p. 65. « La ruelle ne figure sur aucun plan de la ville. Elle est quelque part sous la ville. Ou derrière elle. C’est grâce à l’intuition qu’on s’y retrouve ; les plans ne servent à rien, ils peuvent même induire en erreur. Même sous la pluie, ses murs de brique scabreux sont recouverts d’une couche d’ombre, qu’ils portent comme de vieux haillons. » [Nous traduisons.]

expressions « it is under somewhere » et « scabrous brick walls » nous semblent faire écho avec la scène de *The Third Man* de Carol Reed (*Le Troisième homme*, 1949), où Orson Welles se trouve dans les égouts de Vienne : face à plusieurs entrées d'où lui parviennent les appels des hommes qui le pourchassent, il ignore quel couloir emprunter pour fuir. Le motif du labyrinthe et de l'issue incertaine, ainsi que l'image des égouts et de leurs murs de briques, nous semblent être évoqués par la description de Coover. Par le jeu des allusions, le roman convoque plusieurs modèles filmiques pour revisiter le genre du film noir, en multipliant les clin d'œil à la figure tutélaire d'Orson Welles, qu'il soit acteur ou réalisateur. Les allusions sont autant d'indices que le lecteur averti peut déceler, le roman est configuré à la manière d'un puzzle dont des fragments de scènes de films noirs forment les pièces.

Un point s'impose enfin à propos des notions de « citation » ou d'« écriture citationnelle », qui n'ont pas été convoquées pour faire état des modalités de présence du cinéma dans le roman. L'on pourrait pourtant estimer que l'intégration du code cinématographique relève de la citation : un roman « citerait » un titre de film célèbre. Il semble toutefois que ces termes doivent être réservés à une pratique exclusivement intertextuelle. Selon Antoine Compagnon, la citation désigne en effet « toute apparition explicite d'une œuvre dans une autre œuvre¹ », sous sa forme traditionnelle, accompagnée de guillemets, avec ou sans référence précise². L'art, et, partant, la littérature, sont par essence des pratiques citationnelles, puisque l'homme n'a pas un rapport immédiat au réel : comme l'écrit Roland Barthes, « tout n'est que texte », l'intertexte étant « l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel³ ». Si le fait de citer un texte ou une œuvre d'art n'est pas nouveau (« Tout est dit et l'on vient trop tard », prévenait La Bruyère en son temps), la littérature contemporaine met l'accent sur l'impossibilité de représenter le réel de manière directe et sur l'indispensable détour par la citation pour dire le monde. L'un des traits définitoires de la littérature contemporaine, identifié d'ailleurs comme une caractéristique postmoderne, est « l'écriture citationnelle », ou encore le « jeu citationnel », qui souligne la dimension ludique et désinvolte de l'emprunt, si l'on s'en réfère à la définition de Rachael A. Criso : « frequent allusions to past literatures, both overt and subtle, intertextuality, self-referentiality, parody, satire, intimacy, and, above all, irony⁴ ». L'expression « jeu citationnel »

¹ Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 33.

² Voir à ce propos Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 8.

³ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 59.

⁴ Rachael A. Criso, « Vers une nouvelle génération : Postmodernism in Contemporary French Literature », *Romance Languages Annual*, vol. 3, 1992, p. 37-41. « De fréquentes allusions aux littératures des siècles antérieurs, à la fois explicites et implicites, l'auto-référentialité, la parodie, la satire [...], et, par-dessus tout, l'ironie. » [Nous traduisons.]

est empruntée à Jean Baudrillard, qui désigne par ces termes la prolifération des emprunts et l'usage désinvolte qu'en font les romanciers contemporains. Dans *Passer en douce à la douane*, Fieke Schoots propose d'employer cette expression à propos du style des écrivains de Minuit : elle désigne par « citation » « tous les renvois à d'autres œuvres artistiques [...]. Le jeu citationnel comprend non seulement des livres, mais aussi d'autres modes de représentation : tableaux, films, musique et bandes dessinées¹ », qui sont mentionnées, commentées, décrites, évoquées, reprises mot pour mot – Fieke Schoots se réfère à la définition de la citation d'Antoine Compagnon. Toutefois, le statut hétérogène des œuvres citées nous semble poser problème : le terme de citation ne convient pas en effet pour évoquer l'insertion dans le texte d'un matériau hétérogène, comme le note Fabien Gris :

La citation en régime verbal doit renvoyer, *stricto sensu*, à du verbal : dans un texte, on cite des éléments verbaux au sein d'un environnement lui-même langagier. D'un strict point de vue textuel, jamais un texte ne pourra littéralement « citer » un film ou un acteur, c'est-à-dire des « objets iconiques » complexes, sémiotiquement hétérogènes².

Un texte ne peut donc pas « citer » des éléments filmiques, mais il y fait référence ou allusion. Après cette mise au point terminologique, il convient d'établir une typologie de la présence du « cinéma-en-texte », tout en ayant conscience, avec Liliane Louvel, des limites de toute entreprise classificatoire, « chaque texte restant un monde en soi, un mode de manifestation du pictural singulier³ » – et du cinématographique, ajouterions-nous.

2. Les indices d'une esthétique filmique

Il s'agit d'envisager à présent les formes et les représentations cinématographiques dans le roman contemporain. Dans *Le Tiers Pictural*, afin d'ouvrir « l'œil du texte » et de saisir au plus près « l'image-en-texte », Liliane Louvel propose une distinction entre « éléments de pratique picturale », dans une « approche formelle » des procédés et des techniques picturales d'une part, et « références à l'histoire de l'art », « ses styles, ses genres, ses *topoi*⁴ » d'une part. Nous nous appuyons sur cette bipartition en envisageant d'abord les « formes » du code cinématographique que sont les indices d'une esthétique cinématographique inscrits dans la facture du texte : les procédés et techniques, les éléments de pratique cinématographique, ce

¹ Fieke Schoots, « *Passer en douce à la douane* ». *L'Écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 61-62. Fieke Schoots précise d'ailleurs qu'« il convient de ne pas prendre à la lettre le mot “texte” » pour considérer le jeu citationnel comme une forme d'intertextualité. (*Ibid.*)

² Fabien Gris, op. cit., p. 49.

³ Liliane Louvel, *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, op. cit., p. 105.

⁴ *Ibid.*, p. 105.

que Pierre Maillot nomme « les signifiants cinématographiques : la plastique visuelle, le son, la plastique cinématographique¹ », cette dernière étant « la synthèse abstraite (c'est-à-dire ni visuelle, ni sonore, mais purement mentale) des effets esthétiques que provoque, instant après instant, et pendant toute la projection, la rencontre des éléments de la plastique visuelle et de la plastique sonore² ». Les « représentations » cinématographiques désignent quant à elles les références au septième art et à son histoire, à ses thématiques, et la présence diégétique du cinéma. Il s'agira d'envisager les nouvelles virtualités permises par la transposition littéraire de ces formes cinématographiques qui configurent la représentation du monde, lorsque les romanciers donnent à percevoir le monde « comme au cinéma ».

a. La transposition des formes cinématographiques dans le roman contemporain

L'écriture romanesque contemporaine est fortement marquée par les indices d'une esthétique, voire d'une phénoménologie cinématographique : le roman transpose la manière de *voir*, *percevoir*, *entendre* comme au cinéma. À ce titre, nous étudierons la relation l'aspect visuel de l'écriture des romanciers du septième art, ainsi que le souci de réécriture du mouvement propre à l'image cinématographique ; une attention particulière sera enfin accordée au « son-en-texte³ », consubstantiel du code cinématographique.

La description du monde : une hypertrophie de la vision

Dans des romans qui composent avec le septième art, le statut et la fonction de la description se voient métamorphosés. La description n'est plus seulement une représentation du monde, mais la représentation par référence à un autre système de représentation (un film), ou la représentation d'une représentation (la description d'une scène de film) ; elle met l'accent sur une visualité de type cinématographique. La description romanesque réaliste insistait déjà sur la vision : comme le note Roland Barthes, « Toute description est une vue [...]. Décrire, c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui (plus important que le chevalet), devant une collection ou un continu d'objets inaccessibles à la parole sans

¹ Pierre Maillot, *L'Écriture cinématographique*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 135. Cet ouvrage, qui se présente parfois comme un guide à l'attention de l'apprenti-réalisateur, a le mérite de dresser avec clarté une typologie des formes cinématographiques visuelles et sonores.

² *Ibid.*, p. 155.

³ Nous forgeons cette expression forgée à partir de l'expression de Liliane Louvel, « l'image-en-texte ».

cette opération maniaque¹ ». Ici, le cadre vide du chevalet se métamorphose en cadrage de la caméra : la visualité de la description est importée du septième art – l'image filmique se caractérise par son cadrage. À ce titre, on relèvera dans notre corpus la présence fréquente de visions cadrées résultant de la prise de vue d'une caméra, de la mention du « champ » et du « hors-champ » qu'elle induit.

Ainsi Christine Montalbetti campe-t-elle dans *Western* la scène de duel au revolver entre le héros, Christopher Whitefield, et le *villain*, Jack King, en ayant recours à ces termes du vocabulaire filmique :

Champ : Jack King, le visage entièrement noirci par le contre-jour, mais c'est bien là Jack King.
Contrechamp : dans un dernier et lent sursaut, le ciel qui achève de rougeoyer laisse filtrer un faisceau de lumière ambrée, flavescente, qui vient éclairer de face le visage de notre trentenaire².

Des précisions sont constamment apportées sur ce qui se trouve dans le « champ », le « hors-champ » ou le « contrechamp³ ». Or, dans le roman contemporain, la visualité n'occupe plus la même fonction que dans le roman réaliste, où elle motivait la description et était l'un des facteurs de cohérence du récit. Elle évolue avec l'histoire du genre romanesque : chez les Nouveaux Romanciers et chez les romanciers américains dits postmodernes, dont l'esthétique est anti-réaliste, tels John Barth ou Donald Barthelme, les effets visuels ne viennent pas corroborer l'illusion référentielle, comme nous l'avons montré. Le propos de Jeanne-Marie Clerc à propos du Nouveau Roman peut être élargi à la littérature américaine de la fin du vingtième siècle :

Le vu, loin d'être le point de focalisation de la fiction, devient au contraire un instrument de décentrement, et une ambiguïté permanente est entretenue entre des apparences contradictoires et ressenties comme trompeuses, au sein desquelles l'image joue un rôle fondamental⁴.

Dans la vision se joue un rapport au réel ambigu. La visualité du roman contemporain s'inscrit dans cet héritage : omniprésents, les indices et effets de visualité problématissent la représentation du réel. La description par le détour de l'image cinématographique, support d'une fiction ou matériel iconique, produit une « complexité référentielle », « un doute fondamental sur la notion de réalité elle-même⁵ », comme le remarque Jeanne-Marie Clerc. Par ailleurs, l'on rencontre fréquemment dans les récits étudiés la description d'une séquence

¹ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 61.

² Christine Montalbetti, *Western*, *op. cit.*, p. 210. La scène sera étudiée ultérieurement dans le chapitre portant sur les relations entre roman et western : voir *infra*, partie III, chapitre X, p. 498-499.

³ *Ibid.*, p. 105, p. 118, p. 210. Notons que le cadrage n'est pas propre au cinéma : cette notion est en effet opérante pour évoquer une photographie. Dans notre corpus néanmoins, le terme est associé à des références ou à des allusions au cinéma et relève du souci d'une esthétique cinématographique.

⁴ Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, *op. cit.*, p. 154.

⁵ *Ibid.*, p. 4.

filmique, en lieu et place de la description du monde : ainsi Bernard Vouilloux s'interroge-t-il : « que se passe-t-il si la description est redoublée¹ ? ». L'on est alors face à un cumul de représentations, à une sorte de comble : le « tableau » d'un tableau, l'imitation d'une imitation, la représentation d'une représentation, le roman d'un film. La notion d'« artialisation² », mise en évidence par Alain Roger, qui reprend le terme de Montaigne pour lui donner une acception particulière, nous semble opérante pour ces descriptions intersémiotiques « au carré » : selon Alain Roger en effet, « Tout paysage est un produit de l'art » : « Les choses sont parce que nous les voyons, et la réceptivité aussi bien que la forme de notre vision dépendent des arts qui nous ont influencés³ ». Roger reprend à son compte l'aphorisme wildien : c'est la nature qui imite l'art, et non, comme on le pense, l'art qui imite la nature. Notre regard est influencé, pré-occupé par l'art et par les représentations cinématographiques : la « médiation du regard » est première dans notre perception du monde. L'influence du western sur notre perception du désert américain est à cet égard significative : le désert westernien tel qu'il hante nos imaginaires peut être considéré comme une invention d'Hollywood. Le western, où le paysage est capital, est le genre visuel par excellence – son « iconicité⁴ » constitutive a pu être soulignée par Jaël Grave. Le style des romanciers de notre corpus qui donnent à voir le désert westernien se caractérise par une hypertrophie de la vision, chez Patrick Chatelier ou chez Christine Montalbetti ; les romans de Paul Auster font la part belle à une réflexion sur le regard et sur la représentation picturale du western avec les tableaux d'Effing dans *Moon Palace* ; Angela Carter, quant à elle, multiplie dans son récit les dispositifs visuels qui problématissent la représentation (avec le motif du miroir brisé notamment⁵). D'une manière générale, les romans de notre corpus donnent à voir le monde comme au cinéma : l'hypertrophie de la vision fait signe vers le septième art, et le lecteur est amené à se *projeter* mentalement la scène romanesque⁶. Les indices d'une esthétique cinématographique sont disséminés dans les œuvres : il s'agit des signes visuels du code cinématographique, ou, pour reprendre les termes de Pierre Maillot, de la « plastique

¹ Bertrand Vouilloux, *La Peinture dans le texte : XVIII^e – XX^e siècles*, op. cit., p. 53.

² Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1997.

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ Jaël Grave, *L'Imaginaire du désert au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 150.

⁵ Angela Carter, op. cit., p. 23-24.

⁶ La vision du monde à caractère cinématographique qui se déploie dans ces romans est à entendre au sens large : la perception du monde des personnages est de nature cinématographique, leur conscience et leur discours intérieur sont décrits en termes cinématographiques. Nombreux sont-ils à revisionner mentalement une scène, comme le cow-boy de *Western* (Christine Montalbetti, *Western*, op. cit., p. 105) ou à se représenter le monde sous formes de scènes de films, à l'instar de Marco Fogg dans *Moon Palace* de Paul Auster (Paul Auster, *Moon Palace*, op. cit.). L'enregistrement du réel par la caméra se fait métaphore de la conscience du monde.

visuelle¹ » : la lumière, les mouvements du champ et dans le champ, les mouvements dans le temps avec la durée des plans, les mouvements qui résultent du découpage-montage².

Couleurs et lumière

Les couleurs et la lumière sont l'objet d'un travail littéraire qui vise à les constituer en tant que marqueurs d'un genre cinématographique spécifique : on relève dans les romans de notre corpus une esthétique du noir et blanc qui fait référence au film noir. Dans son roman intitulé *Noir*, Robert Coover transpose littérairement les images filmiques stéréotypées du genre noir, à commencer par le style contrasté qui joue sur l'ombre et la lumière hérité de l'expressionnisme allemand, comme l'a montré Michel Ciment³. La description de la scène de crime sur les docks sombres est emblématique de l'esthétique du genre :

Nightmarishly dark as it usually is down there, even in the middle of most days, lit only by dull swinging streetlamps, the reflective wet streets more luminous than the lamps themselves, though casting no light of their own. Everything shut up tight but as though harboring unspeakable doings behind the locked doors and barred windows. Fishy smell in the air. Black water lapped the concrete landings and wooden piers somewhere down below. Occasional gull honks: pale sea crows, scavenging⁴.

Les expressions « as it usually is down there » et « reflective streets » soulignent la dimension métafictionnelle du texte, que les romans contemporains ont en partage. Cette description des docks pourrait être considérée comme une *ekphrasis* (*stricto sensu*, l'*ekphrasis* est une description d'une scène entière de film, comme nous l'avons montré précédemment) car elle évoque plusieurs images filmiques, qu'elle semble reprendre à son tour : les quais de l'East River au début de *The Naked City* de Jules Dassin (1948, *La Cité sans voiles*), où l'assassin de Jean jette son complice, ainsi que les zones portuaires de La Nouvelle-Orléans dans *Panic in the Streets* d'Elia Kazan (*Panique dans la rue*, 1950), filmées en un style très contrasté marqué par des ombres portées, ou encore *Underworld U.S.A.* (*Les Bas-fonds de New York*, 1961) de Samuel Fuller. Le roman de Coover reproduit littérairement les ténèbres envahissantes du film noir, rendues plus opaques par les sources de lumière et leurs reflets, telle l'allumette que craque

¹ Pierre Maillot, *op. cit.*, p. 135.

² *Ibid.*, p. 135-148.

³ Michel Ciment, *Le Crime à l'écran : une histoire de l'Amérique*, Paris, Gallimard, 1992, p. 82-83.

⁴ Robert Coover, *op. cit.*, p. 44-45. « Un noir de cauchemar comme d'habitude par ici, même en milieu de journée la plupart du temps, seulement éclairé par la lumière vacillante et terne des lampadaires, la surface miroitante des rues plus lumineuse que les lampes elles-mêmes, bien qu'elles ne produisent pas de lumière propre. Tous les rideaux sont baissés, comme si des actes innommables étaient commis derrière les portes fermés et les fenêtres grillagées. Une odeur louche dans l'air. Une eau noire clapotait contre les quais en béton et les embarcadères en bois quelque part plus bas. Des cris de mouettes de temps à autre : pâles corbeaux des mers, charognards. » [Nous traduisons.]

Noir dans une ruelle obscure : « You lean against a rough wall, light up a fag, the match's flame blinding in the coalpit dark¹ ». Le motif de la nuit noire est caractéristique des films noirs, comme le note Ciment : « Les réalisateurs de films noirs décident aussi très souvent de tourner les scènes de nuit... la nuit, afin d'obtenir des cieux plus sombres, des contrastes plus frappants² ». Coover s'adonne à un exercice de style consistant en des variations sur le motif urbain du genre noir. Alain Lacombe soulignait la fonction symbolique du paysage nocturne des rues désertes : « Le climat nocturne est courant dans le sérial. Sa fonction est d'abord symbolique. La nuit, c'est l'ombre qui protège les marginaux de la loi et qui offre sans défense les autres citoyens à leurs coups³ ». Au regard de l'insistance sur les descriptions de la ville enténébrée, il serait juste d'évoquer ici une fonction esthétique⁴.

Écrire le mouvement

La transposition d'une esthétique cinématographique dans le roman se révèle aussi dans le traitement du mouvement. Comme nous l'avons mentionné, Jean Cléder note chez les romanciers contemporains « la volonté d'inscrire le mouvement dans l'écriture même [...] pour lui donner une dimension proprement cinémato-graphique ». Ce dernier terme renvoie à « l'inscription dans l'écriture d'une mobilité » : « lorsque, très concrètement, les mots se font images en mouvement ou les images en mouvement, littérature⁵ ». Nous pouvons relever à cet égard le travail sur le « fixe » et sur l'« animé⁶ » pointé par Jeanne-Marie Clerc, chez Patrick Chatelier ou chez Christine Montalbetti par exemple, où les effets de lenteur du western-spaghetti sont rendus sensibles dans le texte. Le mouvement s'inscrit également dans des descriptions pour ainsi dire *vivantes*, qui mettent la scène sous les yeux du lecteur. Cette esthétique n'est pas nouvelle, comme le remarque Jean Cléder qui retrace la genèse de la « cinaméto-graphie » : « à travers la métaphore il s'agissait selon Aristote de “voir les choses

¹ *Ibid.*, p. 113. « Tu t'appuies contre un mur rugueux, allumes une sèche, la flamme de l'allumette aveuglante dans la nuit noire comme du charbon. » [Nous traduisons.]

² Michel Ciment, *op. cit.*, p. 81. L'on peut citer à titre d'exemple les recherches d'Orson Welles et de son directeur de la photo, Gregg Toland : refusant de faire entrer plus de lumière dans la caméra, ils ont recours aux courtes focales.

³ Alain Lacombe, *Le Roman noir américain*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », 1975, p. 104.

⁴ Une étude détaillée de la transposition de l'esthétique du film noir sera conduite : voir *infra*, partie II, chapitre V, p. 184-250.

⁵ Jean Cléder et Frank Wagner, « Avant-propos : pas du sang, du rouge », art. cit., p. 15.

⁶ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 160. L'étude de l'image fixe et animée concerne le Nouveau Roman, mais peut également s'appliquer au roman contemporain.

en train de se faire”. On peut difficilement être plus clair : la littérature, en préparant des images verbales, a toujours visé une sorte de cinématographie interne¹ ».

Il convient de s’attarder sur les figures de l’hypotypose et de l’*ekphrasis*, qui permettent de transposer une visualité de type filmique. La relation intersémiotique nous semble modifier l’inscription du mouvement au sein de l’écriture, en revisitant notamment la figure de l’hypotypose, où le mouvement se manifeste de façon frappante. Selon la définition de Pierre Fontanier en effet, « L’Hypotypose peint les choses d’une manière si vive et si énergique, qu’elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d’un récit ou d’une description une image, un tableau, ou même une scène vivante² ». Fonctionnant à la manière de l’hypotypose, les passages textuels à caractère cinématographique (re)présentent le monde comme s’il s’agissait d’une scène de cinéma – ou, pour être plus précis, de la description d’une scène de cinéma. Nous proposons de les envisager comme un cas particulier d’hypotypose, en déplaçant le domaine d’application de cette figure du champ pictural, auquel elle est traditionnellement associée, au champ cinématographique. Une précision s’impose toutefois à propos de cet usage de ce que l’on pourrait appeler une hypotypose à caractère cinématographique. La tradition rhétorique associe hypotypose et *ekphrasis* : il s’agit en effet de deux figures imageantes, qui donnent à voir la scène d’une manière vive et frappante. L’*ekphrasis* consiste en la description verbale d’un objet d’art non-verbal, qui en anime le contenu et le constitue en tant que représentation autonome (l’exemple archétypal de l’*ekphrasis* est la description du bouclier d’Achille, à la fin du chant XVIII de l’*Illiade*). En ce qui concerne l’objet de notre étude, il convient de réserver le terme *ekphrasis* « [aux] seuls cas où le texte sera la retranscription d’une scène filmique préexistante, avérée en tant que représentation autonome³ », comme le remarque Fabien Gris. Dans notre corpus, le terme *ekphrasis* peut seulement s’appliquer aux scènes de romans qui se présentent comme la novellisation d’un film et décrivent à ce titre des scènes précises des hypofilms : *Sleuth* de Joseph L. Mankiewicz, novellisé dans *Cinéma* de Tanguy Viel, et *Le Bon, La Brute et le Truand*, qui apparaît dans le roman de Patrick Chatelier.

L’on songe à cet égard au projet romanesque de Tanguy Viel, qui souhaite « tenter l’équivalence dans le récit lui-même du mouvement cinématographique⁴ ». Viel transpose, dans l’écriture, des techniques cinématographiques : dans *L’Absolue perfection du crime*, roman qui revendique sa filiation avec le cinéma, la scène de reconstitution du braquage du casino est

¹ In Frank Wagner, « Entretien avec Jean Cléder à propos de son ouvrage *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives (échanges, conversions, hybridations)* », art. cit.

² Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977 [1821-1830], p. 390.

³ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 66.

⁴ Tanguy Viel, « La fabrique de l’image », in Matteo Majorano (dir.), *op. cit.*, p. 127.

révélatrice. Convoqué sur les lieux du braquage, le narrateur parcourt les lieux jusqu'aux coffres-forts et l'écriture reproduit un effet de zoom avant : « on avancerait jusqu'à la salle des comptes, le panneau grossissant dans ce couloir immense, salle des comptes était-il écrit en face de nous sur fond blanc¹ ». Dans cette phrase, le fait de souligner que les lettres « salle des comptes » apparaissent de plus en plus grandes, et l'emploi du participe présent « grossissant » suggèrent le mouvement par le biais du procédé filmique du zoom avant. Chez Tanguy Viel, la transposition des techniques filmiques s'inscrit plus largement dans une pratique d'écrivain qui vise à transposer littérairement une vision cinématographique. Son écriture est intrinsèquement liée au cinéma, comme il s'en explique dans un entretien :

J'essaie de vérifier cinématographiquement tout ce que je fais, chaque phrase, ce qu'elle produit comme signe, comment elle est visualisable, quelle durée elle a. J'arrive même à penser à une équivalence entre le nombre des signes et le temps auquel elle correspondrait au cinéma².

L'on songe aussi à la scène de la remise de la rançon dans *Insoupçonnable*. Lise et son amant ont simulé l'enlèvement de la jeune femme afin que son mari, Henri, leur remette une rançon qui permettra au couple illégitime de s'évader aux États-Unis. La scène a lieu au bord de la mer, près d'une petite chapelle, le texte établit une analogie entre les lieux de l'action et un décor de cinéma :

Alors je regardais dans le reflet de ses lunettes, et je pouvais voir en avant du soleil qui traversait ce billet défroissé de un dollar la tête du président américain se promener sur la mer bleue, écumante et assombrie par la noirceur glacée de ses verres, comme au premier plan d'un décor fait pour elle : la dune en hauteur derrière, les rochers qu'on avait arpentés pour descendre à même le sable tiède et soulevé par le vent, les nuages au loin qui hésitaient encore à refermer le ciel. Il y a toujours un peu de vent à cet endroit de la côte, plus de roche que de sable et la mer s'agite vite, mais on avait bien réfléchi, et là c'était parfait, parfait pour un échange³.

Les lieux se réfléchissent dans les lunettes de soleil de Lise : la vision est indirecte, ce qui suggère une analogie avec la projection filmique⁴. Lise et Henri, méfiants, avancent l'un vers l'autre ; l'écriture insiste sur la lenteur de leur progression :

[...] et elle est sortie, Lise, très doucement. Il s'est arrêté un instant puis il a repris sa lente marche, comme symétriquement à celle qu'entamait Lise, même vitesse, même scansion, comme si l'un et l'autre avaient craint de moi un faux geste, de sorte que le sol sous leurs pieds, il semblait que ce ne fut plus l'herbe grasse d'une dune arrosée par la mer mais des explosifs, de la dynamite ou des œufs qu'il ne fallait pas casser et qui la rendaient, elle surtout, Lise, si aérienne, si flottante, si ballerine presque, dans sa manière de poser un pied devant l'autre,

¹ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, op. cit., p. 101.

² « Conversation entre Tanguy Viel et Milena Maselli », art. cit., p. 117-118.

³ Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, op. cit., p. 72.

⁴ L'on pourrait relever les nombreuses occurrences des références aux arts de la représentation, telle que la « petite chapelle fatiguée par le sel aux abords de la forêt de pins qui faisait comme un rideau sombre à la scène qui se jouait » (*ibid.*, p. 74), on encore « la puissance verte et noire des arbres en rangs serrés construisait derrière lui la scénographie de son avancée lente » (*ibid.*, p. 76).

comme si presque aussi, elle voulait me dire comme elle n'était pas pressée de retrouver son mari¹.

L'association de la démarche de Lise à celle d'une « ballerine » souligne le caractère chorégraphié de la scène ; la succession des comparaisons signifie la prudence de la démarche des deux protagonistes – l'on ne manquera pas de relever la diversité des comparants, de la dynamite aux œufs, ainsi que l'image de la ballerine : la suggestion du mouvement de l'image cinématographique nécessite un travail des plus littéraires. La succession des adverbes et des anaphores (« symétriquement », « même vitesse, même scansion ») pourrait quant à elle suggérer que le regard du spectateur passe d'un personnage à l'autre. Mais Henri trébuche et la valise pleine de billets qu'il tenait à la main s'ouvre sous le choc :

J'ai vu son corps en oblique le long de sa chute, j'ai vu la valise lâchée qui s'est comme envolée, tournoyant dans l'air salé, retombant si lentement au sol trop dur pour elle, la valise, comme elle s'est explosée sous la force de la chute, elle s'est explosée et elle s'est grande ouverte. Elle s'est grande ouverte et j'ai vu les billets qui s'envolaient comme du vulgaire papier. J'ai surtout vu ça : du vulgaire papier².

La succession des participes passés à valeur résultative (« lâchée », « envolée ») associée aux participes présents (« tournoyant », « retombant ») suggère le mouvement dans la description. Les répétitions (« elle s'est explosée », « du vulgaire papier ») attirent l'attention du lecteur sur certaines images, que l'on pourrait rapprocher des arrêts sur image au cinéma. À la lecture du texte, surgit un mélange d'images mentales qui relèvent d'un imaginaire filmique et une visualité proprement textuelle. On pourrait appliquer ici la remarque de Fabien Gris à propos d'une scène de *L'Absolue perfection du crime* : « le texte cherche idéalement à s'abolir dans l'image, ou du moins à marquer ses propres limites par rapport à la vivacité d'une expérience sensible³ ». L'écriture de Tanguy Viel offre un exemple de ce que Fabien Gris appelle une « "écriture visuelle" véritablement travaillée par le cinéma » :

[...] une écriture qui crée des images mentales relativement précises, car déterminées et codées souterrainement par des modèles connus et communs. En se fondant sur la stéréotypie et, plus largement, sur des phénomènes de codages narratifs et figuratifs, le récit littéraire construit une narrativité partagée entre films et textes⁴.

L'on pourrait ajouter que le récit littéraire compose également une visualité partagée, au croisement des images filmiques et littéraires.

¹ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, op. cit., p. 77.

² Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, op. cit., p. 79.

³ Fabien Gris, op. cit., p. 361.

⁴ *Ibid.*, p. 360.

Le « montage » du récit

Parmi les procédés filmiques transposés littérairement dans les romans du corpus, nous évoquerons enfin le souci de présenter la construction du récit comme un montage cinématographique, ou de souligner les effets produits par ce montage, dernier indice d'une esthétique cinématographique. Le montage cinématographique est un « assemblage par coupes et collures des plans obtenus lors des prises de vue, selon les directives du découpage¹ », selon Francis Vanoye. Les plans peuvent être divers : plan général, d'ensemble, plan moyen, américain, rapproché, gros plan, très gros plan ; ils sont propres au récit filmique. L'on peut noter à cet égard que le terme de « montage » a pu être employé par la critique de manière abusive, notamment à propos d'une alternance de points de vue, qui produit un effet de montage cinématographique. La critique a souvent rapproché le dispositif narratif et visuel de John Dos Passos dans *Manhattan Transfer* et dans sa trilogie *USA* du procédé de montage cinématographique : citons notamment les analyses de Jean-Pierre Morel à propos de l'*incipit* de *Manhattan Transfer*, qui retrace l'arrivée de plusieurs personnages à New York :

Les séquences se répartissent ainsi : ch. 1, préambule (date indéterminée) ; personnage anonyme (date indéterminée) ; personnage A (juin 1904, date reconstruite d'après ce qui suit) ; personnage B (vers 1892, date reconstruite d'après les indications ultérieures) ; personnage anonyme, différent du premier (date indéterminée) ; [...].

À l'évidence, ce n'est ni la consécution ni la simultanéité qui organise la disposition des séquences ; le montage « rapproche et entremêle deux ou plusieurs motifs qui reviennent par alternance », sans que l'assignation temporelle d'un rapport temporel soit nécessaire. Il s'agit d'un montage parallèle².

Le caractère discontinu de la narration et l'alternance des motifs suffiraient à assimiler l'esthétique littéraire de Dos Passos à un « montage parallèle ». Plus loin, le critique met en lumière deux critères du « montage proprement narratif » :

- l'absence de deux des principaux rôles fictifs largement employés par les romanciers de toutes les époques : le narrateur-personnage [...] et le chroniqueur omniscient ou « auctorial » [...]
- la présence d'un système narratif qui est au minimum un découpage prosodique détaillé et, au maximum, un dispositif agençant plusieurs régimes de narration³.

¹ Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, coll. « Fac Cinéma », p. 216.

² Jean-Pierre Morel, « Montage, collage et discours romanesque », in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt, Table ronde internationale du CNRS*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, p. 55-56. Selon Morel, le « montage alterné », qui consiste à « présenter « par alternance deux ou plusieurs séries événementielles de façon telle qu'à l'intérieur de chaque série les rapports temporels soient de consécution mais qu'entre les séries prises en bloc le rapport temporel soit de simultanéité » », apparaît fréquemment chez Dos Passos, notamment à la fin de *1919* et dans *The Big Money*, le premier tome de *USA*. Morel se réfère à la définition du montage alterné de Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma. Tome I*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 130.

³ *Ibid.*, p. 57.

Ces deux critères, qui s'appliquent à l'œuvre de Dos Passos, nous semblent en effet à même de produire des effets de montage cinématographique, toutefois, l'on gardera présente à l'esprit l'hétérogénéité des deux systèmes sémiotiques qui interdit tout amalgame. L'on veillera également à ne pas employer le terme « montage » pour évoquer des représentations qui, de fait, ne peuvent se référer au cinéma, telle la célèbre scène des comices agricoles dans *Madame Bovary*, construite sur une alternance de scènes¹. Qualifier la technique narrative flaubertienne de « montage » reviendrait à faire sienne l'hypothèse « précinématographique », selon laquelle le cinéma est un concept structurant et un modèle de pensée : dans l'introduction de l'ouvrage *Cinématismes*, Jacqueline Nacache invite à considérer « le cinéma comme instrument de mesure, d'analyse ou de comparaison ; comme paradigme interprétatif au filtre duquel relire les productions de l'art, de la culture, de l'esprit humain », en s'engageant dans une « considérable entreprise de réinterprétation de l'art² ». Si cette hypothèse peut sembler séduisante, elle ne saurait réduire à néant la dimension nécessairement historique des incidences du cinéma sur la littérature. Aussi réserverons-nous l'étude d'effets de montage cinématographique à des cas particuliers où un dispositif littéraire renvoie explicitement ou implicitement à un procédé cinématographique. C'est notamment le cas du récit – que l'on peut qualifier d'expérimental – d'Angela Carter « John Ford's 'Tis Pity She 's a Whore », où le style est d'ailleurs en partie scénarique. D'autres auteurs explorent par l'écriture des effets de plans cinématographiques, tels les gros plans typiques du western spaghetti, transposés littérairement sous la plume de Christine Montabetti ou de Patrick Chatelier³.

La technique du montage alterné, qui met en parallèle deux scènes supposées se dérouler en simultané, est fréquemment citée par les critiques d'Echenoz pour désigner une alternance de points de vue, de façon parfois abusive. Christine Jérusalem consacre par exemple un chapitre de son ouvrage au « montage » qui « permet de traiter simultanément deux actions différentes⁴ » : le terme désigne alors de manière générale l'alternance des focalisations. Or, au cinéma, le montage alterné obéit à une définition précise : pour citer Christian Metz,

[...] le montage présente par alternance deux ou plusieurs séries événementielles de façon telle qu'à l'intérieur de chaque série les rapports temporels soient de consécution, mais qu'entre les séries prises en bloc le rapport temporel soit de simultanéité (ce qu'on peut traduire par la formule : « Alternance des images = simultanéité des faits⁵ »).

¹ Voir à ce propos Fabien Gris, *op. cit.*, p. 63.

² Jacqueline Nacache, « Le Cinéma imaginaire », in Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache (dir.), *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma*, Berne, Peter Lang, coll. « Film Culture », 2012.

³ Ces transpositions seront l'objet de notre étude au chapitre VIII de la partie III : voir *infra*, p. 395-400 et p. 412-413.

⁴ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 99-102.

⁵ Christian Metz, *op. cit.*, p. 130.

En régime littéraire, le montage alterné ne saurait donc se limiter à la simple alternance de points de vue différents : les « séries événementielles » doivent entretenir un rapport de simultanéité, et un élément visuel doit assurer la jonction entre elles après leur disjonction. La présence d'indices textuels de filmicité nous semble également nécessaire pour identifier la transposition dans le roman d'un montage alterné, afin de ne pas verser dans l'impressionnisme critique. L'on relève une occurrence significative de la transposition de cette technique filmique au chapitre dix des *Grandes blondes* de Jean Echenoz. Selon Clément Lévy, le récit tout entier serait construit selon ce dispositif : « Jean Echenoz applique la procédure classique de récit chronologique, avec le dispositif de montage alterné de deux intrigues qui se développent en parallèle dans les chapitres à chiffre pair et impair¹ ». Les chapitres pairs épousent en effet le point de vue de Gloire, la grande blonde, et les chapitres impairs celui des enquêteurs chargés de la retrouver. Néanmoins, la technique du montage alterné ne se réduit pas à l'alternance de focalisations, procédé qu'il n'est pas rare de rencontrer dans le roman depuis le XIX^e siècle, mais se reconnaît ici à d'autres indices. Le début du chapitre dix montre la réunion des trois enquêteurs, Personnettaz, Jouve et Boccara, afin de décider d'une stratégie permettant de débusquer Gloire et de retrouver leur acolyte Kastner dont ils ont perdu la trace alors qu'il était parti en mission retrouver la jeune femme. Plusieurs pages sont consacrées aux enquêteurs² : une fois la réunion terminée, le récit suit le personnage de Personnettaz qui rentre chez lui. Il s'agit de la première « série événementielle », pour reprendre les termes de Christian Metz : à l'intérieur de la série, les événements suivent un rapport de consécution. Le récit épouse ensuite le point de vue de Gloire, ce qui va donner lieu à une seconde « série événementielle ». L'on assiste aux derniers préparatifs de la jeune femme qui, traquée par les hommes de Jouve, quitte le village où elle s'était cachée pour un bref séjour à Paris avant de s'envoler vers l'Australie : elle prend le train à Rouen jusqu'à la gare Saint-Lazare³. La narration instaure entre les deux « séries événementielles » un rapport temporel de simultanéité, car les événements vécus par les enquêteurs et par Gloire ont lieu en même temps : le procédé filmique du montage alterné est transposé dans le texte. Par le plus grand des hasards, au moment où Personnettaz, qui rentre chez lui, traverse le pont Legendre qui surplombe les voies ferrées menant à la gare Saint-Lazare, Gloire se trouve dans un train qui roule justement sur l'une de ces voies, si bien que les trajectoires des deux personnages se croisent un instant :

¹ Clément Lévy, *Territoires postmodernes. Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020, [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/pur/53242?lang=fr>.

² Jean Echenoz, *Les Grandes blondes*, op. cit., p. 82-84.

³ *Ibid.*, p. 85-92.

Comme il atteignait le milieu du pont, parut le petit convoi de quatre wagons argentés qui assurent la liaison de Rouen à Paris : semblant façonnés en fer blanc, ils filaient sur leurs rails selon un axe nord-ouest-sud-est. Personnettaz empruntant pour sa part le pont dans l'axe sud-ouest-nord-est, les parcours de l'homme et du train se croisèrent à angle droit et, l'espace d'un centième de seconde, le corps de l'homme se trouva superposé à celui de la femme, à l'intérieur du train, qu'il venait de s'engager à chercher¹.

Le plan sur le train assure la jonction entre les deux « séries événementielles » distinctes. La transposition romanesque du montage alterné laisse présager l'échec de l'enquête en un clin d'œil ironique : Personnettaz est au plus près de la femme qu'il recherche, comme le souligne le participe passé « superposé », mais sans pouvoir l'atteindre. Le lecteur en sait plus que le personnage, et son savoir est d'ordre visuel, car le texte donne à voir les trajectoires des deux personnages qui se croisent. Ainsi la transposition d'une technique du septième art sert-elle l'intrigue romanesque en soulignant l'impuissance de l'enquêteur face à la fuite de la grande blonde.

Dans *Ghost Town*, qui retrace les errances d'un cow-boy solitaire, Robert Coover explore quant à lui certains effets produits par la transposition du montage cinématographique, comme le fondu au noir. Ce roman se caractérise en effet par un dérèglement de la temporalité romanesque, qui fait signe vers le cinéma. Comme l'écrit Jean-François Chassay, « [...] l'univers délirant de Coover repose souvent sur une étonnante contraction de l'espace-temps. Il ne faut pas s'étonner, dans ce contexte, qu'il se soit senti fasciné par le cinéma² ». Les événements se succèdent dans le roman, les situations narratives se télescopent, laissant le lecteur face à un surgissement d'images. Le roman est construit sur une alternance de courts chapitres fondée sur des oppositions : la ville/le désert, le jour/la nuit. L'absence de transition entre deux chapitres projette le cow-boy d'un lieu à un autre, d'un temps à un autre : à la fin d'un chapitre, il est seul dans la nuit noire, en plein désert, le début du chapitre suivant le trouve au milieu de la grand-rue à midi :

[...] and all is instantly dark and the moon is gone and the white horse, too, and he is alone once more in the vast empty night.

[Chapitre suivant] His deputy, who is a goateed fat man with a flattened nose, finds him there in the middle of the dusty street, still rigid and locked in his boots, at high noon³.

La brutale juxtaposition des images peut faire songer au montage cinématographique, et l'expression « all is instantly dark » suggère la technique du fondu au noir ; le passage sans

¹ *Ibid.*, p. 84-85.

² Jean-François Chassay, *Robert Coover : l'écriture contre les mythes*, op. cit., p. 96.

³ Robert Coover, *Ghost Town*, op. cit., p. 45. « [...] Et tout à coup tout devient noir et la lune a disparu et le cheval blanc aussi, et il se retrouve seul, une fois de plus, dans la vaste nuit vide. [Chapitre suivant] Son adjoint, un gros homme barbichu au nez aplati, le retrouve là au milieu de la rue poussiéreuse, encore raide et ses bottes toujours aux pieds, à midi. » [Nous traduisons.]

transition d'un lieu ou d'un moment à un autre déréalise le texte en donnant l'impression d'un récit onirique. Comme le remarque Brian Evenson, « The transitions from situation to situation, from place to place, are odd and rapid, again have a dreamlike feel to them¹ ».

Il faudra toutefois veiller à un emploi raisonnable et raisonné de ces termes issus du vocabulaire du cinéma dans le champ littéraire, et à ne pas céder à la facilité des métaphores : il y a transposition de techniques filmiques lorsque des indices d'une relation entre écriture et cinéma seront avérés, comme c'est le cas chez Jean Echenoz et Robert Coover, dont l'écriture témoigne d'une réflexion sur la place de la culture visuelle dans nos représentations du monde, au sein de laquelle les transpositions des codes cinématographiques font sens.

Le son du roman

Le son du roman est enfin donné à entendre au lecteur : du bruitage à la musique de film, les romanciers contemporains orchestrent la bande-son de l'action, sonorisent le roman. Certes, on sait que la présence du son dans le roman n'est pas nouvelle : le roman donne à entendre le bruissement du monde, le timbre des voix ; les dialogues y jouent un rôle crucial. Mais la relation intersémiotique renouvelle le « son-en-texte », son statut comme ses enjeux. Le cinéma se définit en effet comme une intrication d'images et de sons : selon Michel Chion, qui est l'un des premiers critiques cinématographiques à aborder la question du son², il n'y a pas de dichotomie entre son et image : tous deux sont à envisager de concert. De même, dans leur approche narratologique du récit cinématographique, André Gaudreault et François Jost reconnaissent que le cinéma est « un double récit [où] le verbal et le visuel s'articulent [...]. L'image et le mot véhiculent donc deux récits qui s'intriquent fortement³ ». La métaphore du film – partition musicale devient un des lieux communs de la critique : « les cinq matières de l'expression (images, bruits, dialogues, mentions écrites, musique) jouent comme des parties d'un orchestre, tantôt à l'unisson, tantôt à contrepoint, tantôt dans un système fugué, etc.⁴ ». Afin d'appréhender un film dans sa globalité, un nouveau mode de focalisation est d'ailleurs mis en évidence par ces deux critiques : « l'auclularisation », dérivée de la notion de focalisation de Gérard Genette, décomposée en « ocularisation », qui se réfère à l'activité visuelle du

¹ Brian Evenson, *Understanding Robert Coover*, op. cit., p. 240.

² Michel Chion, *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, L'étoile, 1985.

³ André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 28.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

spectateur, et en « auricularisation », qui se réfère à son activité auditive. Pour citer André Gaudreault et François Jost,

[...] le cinéma travaille deux registres – l'image, le son – et on ne s'étonnera pas qu'en conséquence il soit possible de construire un « point de vue » sonore, ou plutôt auriculaire, par le traitement que l'on fait subir aux bruits, à la parole ou à la musique, en bref : à tout ce qui est audible¹.

Quoique controversée dans le champ littéraire, la notion d'auricularisation a le mérite de souligner l'importance capitale du son au cinéma : ambiances, musiques, dialogues, silences – tout ce que Pierre Maillot appelle « la plastique sonore² ». Notre *habitus* cinématographique a profondément modifié notre perception du visuel et du sonore, aussi n'est-il pas étonnant que le son cinématographique s'inscrive dans l'esthétique romanesque contemporaine, comme le remarque Jeanne-Marie Clerc : « Le cinéma a familiarisé l'homme contemporain avec des modes de relation nouvelles entre l'audition et la vision qui, semble-t-il, n'ont pas laissé indifférents les romanciers³ ». Le « son-en-texte » pourra être envisagé selon la bipartition proposée par Michel Chion dans *Le Son au cinéma* : son « non-musical » et musique, à laquelle il faudrait ajouter un troisième terme, condition d'existence des deux premiers : le silence – comme l'a dit Robert Bresson, « le cinéma sonore a surtout inventé le silence⁴ ».

Les sons du cinéma transposés dans le roman sont divers : c'est tout ce qui constitue le bruit du monde, tout ce qui configure une ambiance, « ce tissu sonore qui couvre aussi bien le champ que le hors champ immédiat d'une façon indifférenciée⁵ », sons *in* ou sons *off*, comme le notent André Gaudreault et François Jost – le bruit de fond d'un repaire de malfrats, d'un *saloon*, par exemple. Citons également les effets sonores qui accompagnent l'image et lui donnent une coloration particulière (l'écho des sabots d'un cheval au galop, le sifflement des balles), et bien entendu les dialogues portés par les voix et leurs timbres⁶. Le son est soumis au principe de vraisemblance, comme le remarquent André Gaudreault et François Jost : « C'est en fonction du vraisemblable sonore que le cinéaste ou le monteur opère ses choix : comme il

¹ *Ibid.*, p. 134. Notons toutefois que l'auricularisation n'aura pas eu la fortune escomptée au sein du champ littéraire. En témoigne par exemple cette réflexion d'Antonio Costa dans la revue *Cinémas* : « Disons simplement que l'ancienne catégorie de la focalisation se fondait sur des références équilibrées et apaisantes à l'optique, références faites pour rassurer le sens commun ; tandis que l'oculaire et l'« auriculaire » de Jost, produits de l'époque des cyborgs et de l'hyperréalisme, évoquent d'inquiétantes tables d'anatomie, des enchevêtrements de fils, des opérations chirurgicales et des organes artificiels. » Antonio Costa, « Palomar : intermédialité et archéologie de la vision. », in Silvestra Mariniello (dir.), *Cinémas, Cinéma et intermédialité*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 172.

² Pierre Maillot, *op. cit.*, p. 148-154.

³ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 163.

⁴ Robert Bresson, *Bresson par Bresson, Entretiens (1943-1983)*, rassemblés par Mylène Bresson, Paris, Flammarion, 2013.

⁵ André Gaudreault et François Jost, *op. cit.*, p. 134.

⁶ Étudiées par André Gaudreault et François Jost, *ibid.* p. 72-73.

existait des musiques de poursuite, d'amour, etc., à l'aube du cinéma, il est des atmosphères sonores pour bureau, commissariat, rue, plage, etc.¹ ». Ces bruits et ambiances sonores caractéristiques de telle ou telle scène topique sont reconnaissables par tous. L'on peut d'ailleurs considérer que les exemples donnés relèvent du stéréotype et constituent des marqueurs de genre : il s'agit, selon Fabien Gris, de bruits « presque “(ré)inventés” par le cinéma, popularisés et rendus familiers par son truchement : coups de feu, crissements de pneus, sirènes de police, explosions, etc.² ». La musique est l'autre manifestation du son au cinéma, elle est consubstantielle à ses débuts puisqu'elle a l'importance que l'on sait dans le cinéma muet, elle est ensuite employée massivement depuis le cinéma parlant des années 1920 – 1930. La musique de film est toujours indissociable de l'expérience filmique du spectateur : l'on a tous en mémoire l'harmonica et les compositions d'Ennio Morricone, qui participent du mythe du western à l'italienne, ou celles de Bernard Herrmann qui contribuent au suspense et à l'atmosphère angoissante des films d'Hitchcock.

La musique est ainsi donnée à entendre dans les romans de notre corpus. L'on s'interrogera sur la fonction de la mention ou de l'insertion de la description de ces moments musicaux dans le texte. La référence ou l'allusion à la musique peut être une manière de jouer sur les stéréotypes du genre en faisant signe vers un hypofilm, comme dans *Pas le bon, pas le truand* de Patrick Chatelier, roman conçu comme un hommage distancié au western de Sergio Leone. Ainsi le texte s'arrête-t-il un moment sur la figure de « la brute », qui sort de la maison de la famille Butler, après les avoir sauvagement massacrés :

Elle profite du silence, de ce moment particulier, ce calme sur lequel elle trône, délicatement sur fond d'atrocité, vague à l'âme sur immondices, petite musique tandis que tranquillement elle gagne la porte, son chapeau rajusté sur les yeux, et les pans de son manteau noir se battent pour lécher ses bottes³.

Comment ne pas songer à la silhouette de Lee Van Cleef dans le film de Sergio Leone, sur fond de musique d'Ennio Morricone ? L'ironie et le jeu métatextuel viennent se loger dans la mention hypocoristique de la « petite musique » : nul besoin de préciser de quelle mélodie il est question, au vu de la célébrité de la bande-son de l'hypofilm ; l'expression stéréotypée « lécher ses bottes », prise au pied de la lettre, est quant à elle renouvelée, non sans humour. Dans « John Ford's *'Tis Pity She's a Whore* », la mention de la bande-son de l'action dans les fragments de scénario est récurrente : selon les nécessités narratives, Angela Carter pioche dans une réserve de thèmes convenus dont on devine le lyrisme mièvre, désignés par les expressions

¹ *Ibid.*, p. 30.

² Fabien Gris, *op. cit.*, p. 171.

³ Patrick Chatelier, *op. cit.*, p. 146-147.

« Love Theme », qui s'élève pour accompagner les scènes d'amour, ou « Landscape Theme », lors de l'évocation lyrique de l'Amérique des grandes plaines, décor grandiose du drame familial. Lorsque Johnny se retrouve seul après le départ de sa sœur Annie-Belle, qui a épousé le fils du pasteur, c'est le thème du paysage qui retentit :

EXTERIOR. PRAIRIE. NIGHT.

(Johnny's point of view) Moon rising over prairie: the vast, the elegiac plain.

« Landscape Theme » rises¹.

La musique reflète l'état d'âme du personnage, et, à la faveur d'un hypallage, s'accorde avec la description de la plaine. On notera l'usage des guillemets pour mentionner le « Landscape Theme » : le signe typographique indique que l'énoncé est à prendre au second degré, désignant le recours à un référent filmique et sollicitant le savoir filmique du lecteur. Le « Landscape Theme » en effet n'est pas l'objet d'une description : le lecteur est chargé d'imaginer ces thèmes, selon son bagage cinématographique et musical.

Ces deux premières occurrences font allusion ou référence à la musique du roman, mais ne constituent pas à proprement parler une « *mélophrasis*² », terme forgé par Rodney Stenning Edgecombe sur le modèle d'*ekphrasis* pour désigner « les évocations verbales de la musique³ », comme le rappelle Yves Landerouin. Le terme se justifie par l'ampleur du déploiement textuel du fragment descriptif. Yves Landerouin met en lumière trois fonctions de la *mélophrasis* dans le roman : « philosophique, mais aussi « narrative » (faire avancer l'action du récit) ou « caractérisante » (éclairer la psychologie d'un personnage⁴) » – lorsque la musique assume ces fonctions au cinéma, elle le fait toutefois de manière très différente. On rencontre dans *Les Grands blondes* de Jean Echenoz deux occurrences de *mélophrasis* : une musique obsédante, dans la veine des œuvres de Bernard Herrmann, ponctue l'action. Lorsque Gloire refuse la proposition de Donatienne et Personnettaz (à savoir, être le sujet de la prochaine émission de Paul Salvador sur « les grandes blondes »), elle quitte brusquement le café où ils se trouvaient réunis :

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 Personnettaz, enfin de brèves attaques en série staccato pendant qu'elle s'éloigne vers le tambour cylindrique de l'entrée⁵.

¹ Angela Carter, *op. cit.*, p. 24. « EXTÉRIEUR. PRAIRIE. NUIT. / (Point de vue de Johnny) La lune se lève sur la prairie : la vaste, l'élégiaque plaine. / Le « thème du paysage » s'élève. » [Nous traduisons.]

² Rodney Stenning Edgecombe, « Melophrasis: Defining a Distinctive Genre of Literature/music Dialogue », *Mosaic*, Winnipeg, 1993, vol. 26, p. 2 et 13, cité par Yves Landerouin, « Les Fonctions de l'évocation de l'*opus 111* de Beethoven chez E. M. Forster et Thomas Mann », in Yves Landerouin et Aude Locatelli (dir.), *Musique et roman*, Paris, Le Manuscrit, 2008, p. 115-116.

³ *Ibid.*, p. 116

⁴ *Ibid.*

⁵ Jean Echenoz, *Les Grands blondes*, *op. cit.*, p. 228.

L'on peut reconnaître ici une fonction caractérisante à la *mélôphrasis*, qui décrit l'état d'agitation intérieur de Gloire. Fabien Gris souligne quant à lui la portée esthétique de ce « pur effet narratif » produit sur la dramatisation de la scène : « Il relève d'une décision du narrateur, qui choisit de redoubler sur un plan sonore l'enchaînement des actions, afin de renforcer l'efficacité dramatique de la scène¹ ». L'on ne sera pas surpris de rencontrer la seconde *mélôphrasis* lors de la scène de première vue entre la femme fatale, ici « grande blonde bronzée », et Paul Salvador, le directeur de production de l'émission sur les « grandes blondes ». L'aspect dramatique de la musique de Hermann suggère l'intensité du coup de foudre : « De telles rencontres peuvent provoquer un court-circuit, un appel d'air suivi d'un incendie ; elles peuvent déclencher un feu d'artifice au cœur d'un arc-en-ciel, accompagné d'un nouveau ruissellement d'orchestre à cordes² ». La rencontre a un effet galvanisant sur Salvador : celui dont le nom suggère qu'il sauve les âmes perdues voit son « âme ressuscitée³ ». La *mélôphrasis* a ici une fonction émotive : le « ruissellement d'orchestre à cordes » associé au caractère inédit de la rencontre évoque les célèbres scènes de *Vertigo*. Toutefois, le lyrisme naissant se voit, sinon démenti, du moins concurrencé par l'humour du procédé, comme le remarque Fabien Gris :

[...] la dimension artificielle du procédé narratif (convoquer, de façon impromptue, un accompagnement musical aux gestes de Gloire) renforce néanmoins l'immersion fictionnelle du lecteur ; la distanciation, voire l'ironie, induites par le procédé contribuent donc malgré tout à l'efficacité narrative de l'ensemble⁴.

Nous retiendrons essentiellement le caractère métafictionnel de cette scène, qui fait ostensiblement signe vers un (ou plusieurs) hypofilm(s) du maître du suspense. Il s'agit en effet pour Echenoz d'explorer les potentialités du langage littéraire : la scène de première vue, *topos* par excellence, est renouvelée par un « feu d'artifice » qui est avant tout verbal, « un court-circuit, un appel d'air suivi d'un incendie ; [...] un feu d'artifice au cœur d'un arc-en-ciel⁵ ». La référence musicale revêt une fonction esthétique, qui s'inscrit dans l'inventivité verbale à l'œuvre dans les romans de Jean Echenoz.

¹ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 174. L'allusion musicale est aussi un hommage à Hitchcock, comme l'indique l'auteur dans un entretien : « [...] j'ai même eu envie d'importer dans le roman une équivalence de la musique du film, pas une musique précise et citée en tant que telle, mais qui se retrouverait dans l'ordonnement du rythme des phrases, dans la composition. Bernard Hermann serait alors le modèle absolu. » (in « L'éducation des regards », entretien avec Jean Echenoz, *Le Matricule des anges*, n° 70, février 2006, p. 22-23, cité par Fabien Gris, *ibid.*) Il est vrai que le lecteur est ici aux prises avec « une musique précise et citée en tant que telle ». La transposition de la musique de Bernard Hermann dans les phrases du roman mériterait quant à elle une étude à part entière.

² Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 238.

³ *Ibid.*

⁴ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 174.

⁵ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 238.

In fine, dans le roman contemporain, les fonctions de l'évocation littéraire d'une musique filmique recourent les fonctions de la musique au cinéma – bien que la musique au cinéma assume ces fonctions de manière très différente : loin d'être réduite à des signes textuels chargés de l'évoquer, elle se manifeste dans sa matérialité sonore et remplit l'espace de la salle. Qui plus est, au cinéma, la musique entre en relation, de manière simultanée, avec les signes visuels de l'image filmique : cette simultanéité s'oppose à la linéarité de la lecture. Au cinéma enfin, selon Michel Chion, la musique entretient avec l'image une « relation émotionnelle ». Ainsi distingue-t-il « musique empathique » liée à l'action et « anempathique », détachée de l'action. Ces deux notions pourraient recouvrir – en partie, puisque les deux supports sont sémiotiquement hétérogènes – la distinction établie entre *mélôphrasis* diégétique ou « narrative », et non-diégétique ou « caractérisante », distinction qui nous semble opérante pour le roman contemporain.

Le code cinématographique laisse donc son empreinte sur la description du monde, de diverses manières. Nous envisagerons à présent l'inscription des représentations du cinéma dans la narration romanesque : le cinéma est un thème structurant et une matrice fictionnelle qui alimente la diégèse.

b. Le cinéma, matrice du récit

Les représentations du cinéma sont omniprésentes et affectent la narration d'un point de vue thématique, au niveau microstructurel et macrostructurel¹. Au niveau microstructurel tout d'abord, une scène ou un scénario de film configurent des moteurs narratifs : à ce titre, le cinéma peut être considéré comme une banque de données pour le roman contemporain (à l'inverse de la tendance habituelle qui veut que la littérature constitue une banque de données pour le cinéma). Dans notre corpus, le recours aux scénarios topiques des genres du western et du film noir irrigue ou relance l'action romanesque : attaque de bandits dans le désert westernien chez Paul Auster, duel au pistolet ou bagarre dans *Noir* de Robert Coover. Le réemploi d'un scénario de film, souvent identifiable (à la lecture des romans du corpus, nombreuses sont les réminiscences filmiques du lecteur), souligne que le roman contemporain ne peut s'écrire que dans le « déjà-vu » – qui renouvelle le motif du « déjà-lu » – tout en revisitant ces mêmes stéréotypes par l'inventivité verbale et narrative. Le récit peut également être porté par des personnages de réalisateurs, d'acteurs et d'actrices : dans *Les Grandes*

¹ Le rôle matriciel du film est envisagé par Serge Chauvin dans sa thèse *L'Écran de la conscience*, *op. cit.*

blondes de Jean Echenoz, le projet de Paul Salvador, qui réalise une émission de télévision sur les « grandes blondes hitchcockiennes », convoque les figures de Grace Kelly, Kim Novak ou Tippi Hedren. Le référent peut donc être indifféremment fictionnel ou réel.

La reprise du code cinématographique entre également en résonance avec le roman au niveau macrostructurel, quand un scénario filmique se fait matrice d'une œuvre littéraire qui l'adapte, en renversant le procédé de l'adaptation cinématographique d'un roman, auquel le public est davantage habitué. Ce cas d'adaptation littéraire, qui concerne deux romans de notre corpus – *Pas le bon, pas le truand* de Patrick Chatelier et *Cinéma* de Tanguy Viel, qui, respectivement, « novellent » *Le Bon, la Brute et le Truand* de Sergio Leone et *Sleuth* de Mankiewicz – mérite une mise au point théorique et terminologique. Ce « phénomène que tout semble dérober à l'attention¹ » a été théorisé par Jan Baetens : selon ce dernier, la novellisation consiste en « la transformation d'une œuvre cinématographique en livre, plus exactement en roman² ». Baetens distingue la pratique littéraire de la novellisation, objet de notre étude, de la novellisation à caractère commercial, dite « traditionnelle » ou « classique », qui désigne

[...] un produit dérivé, littéralement et dans tous les sens, du scénario, dont elle offre une version à la fois expurgée (la novellisation ne garde aucune des indications techniques du scénario) et habillée (la novellisation ajoute un peu de sauce diégétique afin que l'ensemble se lise avec fluidité³).

Cette pratique se définit par les notions d'« anti-adaptation » : à l'inverse du cinéma qui transforme et transpose le texte, la novellisation classique « se contente généralement d'habiller un de ses avant-textes, le scénario » ; d'« anti-ekphrasis », car elle décrit très peu, et son style n'est pas visuel, et d'« anti-rémédiation⁴ », car, selon Baetens, « à la différence du cinéma, qui prétend rivaliser avec la littérature, voire la dépasser en force et en précision, la novellisation adopte un profil bas, se mettant au service de la carrière d'un film plus qu'elle ne cherche à l'éclipser⁵ ». Ainsi a-t-elle sa place parmi les « mauvais genres » de la littérature. Comme le remarque Baetens, il ne faut pas considérer trop hâtivement que toute novellisation se rattache à ce premier type. En effet, à côté de cette pratique au premier degré, existe une exception française, une « novellisation au second degré⁶ » qui consiste à adapter littéralement un film

¹ Jan Baetens, « La novellisation contemporaine en langue française », in « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula-LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 2, décembre 2006, [En ligne] URL : <http://www.fabula.org/lht/2/baetens.html>.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* Comme le précise Jan Baetens, « Ce concept est dérivé de l'essai de Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Mass., MIT, 1999, où se défend l'idée que chaque "nouveau" média tend à faire mieux, essentiellement en termes de présence mimétique, que l'"ancien" média qu'il vise à supplanter. » (*Ibid.*)

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

en le transformant et en le transposant : point de départ de la création, le matériau filmique est alors enrichi par l'entreprise littéraire, qui constitue, à partir de la réécriture du matériau filmique, une œuvre d'art autonome. Jan Baetens donne comme exemple de cette « novellisation *sui generis* » *Cinéma* de Tanguy Viel, *La Tentation des armes à feu* de Patrick Deville et *Le Goût amer de l'Amérique* d'Alain Berenboom¹. En voici les caractéristiques :

[...] ce qui sert de base à la novellisation [est] le film lui-même, qui apparaît comme fragment, aspect ou motif à l'intérieur d'une nouvelle diégèse, nommant aussi le film à l'intérieur du texte. [...] Ensuite, la matière filmique dont part le romancier oscille toujours entre l'histoire du film comme continuité diégétique et une série d'images, d'éclats visuels, de motifs scénaristiques, c'est-à-dire des parties du film, mais des parties susceptibles de faire naître, la fiction aidant, de nouveaux ensembles².

Si Baetens remarque que les détournements subis par les hypofilms permettent aux écrivains d'éviter tout problème de droit d'auteur, il souhaite surtout mettre en lumière « les aspects positifs de cette novellisation au second degré, qui permet d'instaurer un dialogue entre le film raconté et le roman qui le raconte d'une part, et d'élargir notablement le matériau de base de l'écrivain d'autre part³ ». L'hypofilm est en effet retravaillé : loin d'être calqué image par image, son scénario est un tremplin narratif pour l'auteur qui laisse libre cours à son imaginaire, car la reprise de personnages, de l'intrigue et de thèmes du film s'accompagne d'un travail de ressaisie des codes du cinéma dans l'écriture romanesque. Il ne s'agit pas de faire comme le film, mais de faire autre chose, même pour Tanguy Viel qui donne l'impression de suivre le scénario de *Sleuth* plan après plan.

Dans la lignée de Jan Baetens, nous considérerons *Cinéma* de Tanguy Viel et *Pas le bon, pas le truand* de Patrick Chatelier comme des novellisations. Au vu de l'étude menée par Baetens, qui confère ses lettres de noblesse à la novellisation au second degré, nous souscrivons à l'emploi de ce terme pour désigner ces adaptations littéraires d'un film qui constituent une œuvre à part entière. Qui plus est, le terme de « novellisation » a l'avantage de constituer une catégorie à part entière, sinon un genre⁴. Notre emploi de ce terme dans cette étude fera référence à la novellisation consciente d'elle-même, au second degré, et non à sa pratique

¹ Un second type de novellisation au second degré est mis en lumière par Jan Baetens : il se trouve « chez des cinéastes qui publient de nouvelles formes de scénario qui, sans pour autant rejeter absolument le modèle du scénario-découpage (lequel continue aussi, et même de manière plus intensive que jamais), inventent un genre mixte, à la croisée d'une multitude de genres (roman, ciné-roman, scénario, novellisation) mais non sans une parenté profonde avec la novellisation inventée par les romanciers d'aujourd'hui : ce courant pourrait être représenté par des œuvres comme *La Vie de Jésus* de Bruno Dumont ou encore *Nuit noire* d'Olivier Smolders ». (*Ibid.*) Nous ne nous attarderons pas sur ce second type, qui n'est pas représenté dans les romans de notre corpus.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Ainsi peut-on relever dans l'étude de Baetens cette réserve exprimée entre parenthèses : « l'intérêt du genre (si c'en est un, mais pour l'instant rien ne fait penser le contraire) ». (*Ibid.*)

commerciale. Dans les deux cas, il s'agit d'une novellisation identifiée comme telle, car le film est explicitement nommé dans l'œuvre. Comme le remarque Baetens, la composition obéit

[...] à la double logique de l'emboîtement et du décalage : le film raconté devient soit un récit enchâssé, soit un récit qui sert de contrepoint à un autre récit, soit encore les deux à la fois. En tous cas, la novellisation ne constitue jamais « seule » la matière romanesque, elle se voit toujours mêlée à au moins une autre fiction¹.

Baetens distingue ensuite trois cas de novellisation : la transposition, comme dans *Le Goût amer de l'Amérique* d'Alain Berenboom, qui transpose en un autre temps et un autre lieu des intrigues de films célèbres ; le commentaire, illustré par *Cinéma* de Tanguy Viel : le narrateur, obsédé par ce film, avec lequel sa vie entière tend à se confondre, car c'est le film qui lui confère son être, le raconte et le commente en suivant son intrigue. Le programme narratif annoncé est de laisser la place aux images, comme l'explique le narrateur : « Toutes ces choses si visibles, je dois les laisser parler à ma place, non pas à ma place, je suis là aussi, mais ensemble, que les images et moi on parle ensemble, voilà ce que je dois faire² ». À la limite du solipsisme, le commentaire obsessionnel du narrateur envahit le roman³. Le dernier cas de novellisation évoqué par Jan Baetens est « la synecdoque, la mise en abyme, le *pars pro toto* », figures auxquelles se rattache *Pas le bon, pas le truand* de Patrick Chatelier.

Le roman de Chatelier peut être considéré comme la « novellisation » partielle du film de Sergio Leone. Pour reprendre les termes de Jan Baetens, il présente en effet une « continuité diégétique » avec le film de Sergio Leone *Le Bon, la Brute et le Truand*. Le roman se construit à partir de la scène du repas où Lee Van Cleef s'invite à la table des Stevens avant de les massacrer sauvagement : cette séquence de l'hypofilm est l'objet d'un long développement dans le roman. L'on retrouve des personnages du film de Leone (la « brute », sans B majuscule, la famille Stevens), des éléments du décor – le désert écrasé par le soleil, la maison isolée des Stevens, le cimetière de Sad Hill – et de l'action. Comme le suggère le titre, l'œuvre donne surtout à lire ce qui est absent du film : des personnages secondaires sont étoffés, tel Jesse, le fils de George Butler, ou Carlotta, son épouse : un chapitre est consacré au long récit analeptique de sa vie qui défile avant l'instant de sa mort. Citons également Archibald Stanton : dans le film de Leone, « Arch Stanton » est le nom qui figure sur la tombe où l'argent est supposé être enterré. Ce simple motif devient un véritable moteur de fiction romanesque, car Archibald Stanton est un personnage fréquemment cité dans le roman : objet des rêveries

¹ *Ibid.*

² Tanguy Viel, *Cinéma, op. cit.*, p. 43.

³ La « novellisation » de *Sleuth* dans le roman *Cinéma* de Viel sera l'objet de notre étude, au chapitre V de la deuxième partie : voir *infra*, p. 245-250.

amoureuses de Carlotta, il a été assassiné par George Butler à propos, justement, d'un trésor enterré. En outre, de nouveaux personnages sont créés, tel « l'idiot », narrateur principal du récit, un enfant du village qui assiste à la scène du repas caché derrière un fauteuil. L'idiot est pour ainsi dire spectateur au carré : au début du roman, il est enfermé par ses camarades dans une cabane obscure où il se projette fantasmatiquement un film qui se confond avec le récit. Ainsi l'hypofilm subit-il un certain nombre de distorsions. La transposition de la deuxième séquence du film, où le personnage de la « Brute » est introduit et qui dure huit minutes environ, forme la partie centrale du roman, en étant étirée sur une centaine de pages. L'on retrouve chez Chatelier l'arrivée du cavalier solitaire, la longue scène du repas ponctuée de lourds silences, de gestes ralentis et de regards chargés de sens, jusqu'au dialogue où l'on apprend que la brute est mandatée pour tuer George Butler. Le dénouement du film est enfin subverti : l'idiot du village lapide la brute pour venger la mort de la famille Butler. La novellisation du film de Leone est donc une novellisation « au second degré » : le romancier a opéré des choix et des transformations du matériau filmique.

Ces deux cas de novellisation mettent en lumière la présence d'un code cinématographique propre au genre du western et film noir. La théorie de l'intersémiotité précédemment évoquée doit donc s'accompagner d'une pensée de la généricité filmique au sein du texte littéraire. Au terme de cette mise au point théorique qui nous aura permis de présenter la théorie de l'intersémiotité cinématographique en régime littéraire sur laquelle se fonde notre étude et d'établir une typologie des modalités de présence de l'esthétique filmique dans le roman contemporain, et avant d'envisager l'influence du western et du film criminel sur ce dernier, nous souhaitons opérer une mise en perspective historique, en retraçant brièvement le parcours de la relation entre le roman français et anglo-saxon et le septième art, des débuts du cinéma à nos jours.

Chapitre III. Panorama des relations intersémiotiques entre cinéma et roman français et anglo-saxon, du début du vingtième siècle à nos jours

Aujourd'hui, on ne peut imaginer une littérature sans trace de cinéma : comme le remarque Jean-Bernard Vray, il est devenu un « fonds nourrissant¹ » pour l'écriture littéraire. Or, force est de constater que l'interaction entre le roman et le cinéma n'est pas toujours allée de soi. L'on se souvient des réserves qu'émettait Julien Gracq en évoquant le propos d'André Malraux dans *L'Homme précaire et la littérature* :

Malraux se demande dans un de ses livres s'il pourra exister un jour une culture basée sur la cinémathèque comme la culture traditionnelle l'est sur la bibliothèque. La réponse à cette question dépend d'un seul problème : le souvenir qu'on a d'un film peut-il – pourra-t-il – se mêler naturellement, à titre de commentaire, de stimulant, de contrepoint, à notre « vie intérieure », à notre rêverie, à notre fabulation, à notre théâtre intime, sous la forme infiniment souple de l'allusion, de l'extrait, ou du comprimé² ?

Gracq répond par la négative : le matériau filmique est infiniment moins riche que la matière romanesque. Toutefois, au vu de la littérature publiée depuis 1960, et plus encore depuis 1980, l'on peut admettre avec Jean-Bernard Vray que le souvenir d'un film alimente le « théâtre intime » d'un écrivain, et que la « culture basée sur la cinémathèque » évoquée par Gracq existe bel et bien. Le cinéma modélise le rapport de l'homme au monde : les travaux de Jeanne-Marie Clerc ont mis en évidence les mutations de la vision et de l'audition liées au septième art, qui se répercutent dans le roman. Le changement le plus notable affecte la vision : Clerc remarque « l'irruption, dans l'horizon culturel contemporain, d'une visualité originale, liée aux techniques de reproduction de la vision³ ». La société contemporaine entérine ces mutations et se reconnaît comme une civilisation de l'image, comme l'illustrent notamment les théories de Jean Baudrillard, selon lesquelles la réalité est remplacée et liquidée par ses propres signes⁴. Après le début des années 1980, comme le remarque Jean-Bernard Vray, « [le] regard de

¹ Jean-Bernard Vray, « Avant-propos », in *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999, p. 7.

² Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 235.

³ Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, op. cit., p. 201.

⁴ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, op. cit.

l'écrivain [...] est irréversiblement tributaire de l'acuité nouvelle que lui a conférée le cinématographe¹ » : un nouvel imaginaire, de nature cinématographique, marque le roman.

Quel rôle a joué le cinéma pour la littérature, avant la période dite contemporaine, et dans les sphères culturelles et géographiques des romans du corpus ? En France, dans les années 1960, le cinéma joue le rôle d'un dispositif visuel pour les Nouveaux Romanciers : la référence cinématographique problématise la représentation de la réalité et sert l'anti-représentationnalité. La littérature contemporaine porte la marque de ces expérimentations formelles. Par ailleurs, la relation à l'image en général n'est pas envisagée de la même manière en Europe et aux États-Unis, où les arts visuels connaissent un développement industriel à grande échelle, avec le développement d'une culture de masse constituée d'images filmiques et télévisuelles. Il s'agira de rendre compte de ces différences, mais aussi des lignes de force qui permettent de mettre en lumière des enjeux communs aux romans de notre corpus.

A. De la modernité aux expérimentations formelles des années 1960 et 1970

Aux États-Unis tout d'abord, la littérature entretient des affinités particulières avec le cinéma, du fait de l'assimilation spontanée de l'Amérique à Hollywood – et d'Hollywood au cinéma². Ainsi l'influence du cinéma sur la littérature a-t-elle été mise en évidence et analysée très tôt. En induisant un changement dans la perception du monde, le septième art apparaît comme un symptôme de la modernité, comme l'a noté John Dos Passos : « Le nouveau fait – le plus important du point de vue de l'écriture, et que le romancier doit saisir – affirmait-il, c'est le changement de mentalités conditionné par la T.S.F. et le cinéma³ ». Le roman américain moderniste est transformé par le septième art, comme on peut le lire dans la revue *Les Temps Modernes* : « L'Amérique, sortant de l'entre-deux-guerres, a su créer une technique du roman dont nous sommes encore tributaires. Elle nous apprenait le grouillement des villes monstres, la brutalité à l'état pur, l'importance de l'événement découpé par mille regards⁴ ». La technique

¹ Jean-Bernard Vray, art. cit., p. 8

² Voir à ce propos Serge Chauvin, *L'Écran de la conscience*, op. cit., p. 6.

³ Il s'agit d'une déclaration de Dos Passos à Wladimir Pozner qui l'interviewait pour *Les Nouvelles Littéraires*, cité par Jeanne-Marie Clerc, op. cit., p. 42.

⁴ Cité par Jeanne-Marie Clerc, *ibid.*, p. 45.

narrative se veut proche du journalisme et du reportage. Denis de Rougemont a mis en lumière les caractéristiques de ce style journalistique qui veut donner à voir, et qui subit l'influence du cinéma : « *catch phrase*, art de la dramatisation, effets de choc, raccourcis, culte de l'expression directe et sensorielle¹ ». L'ouvrage célèbre de Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*², montre l'influence du septième art sur le roman américain : la notion d'écriture cinématographique s'applique indifféremment aux montages modernes de Dos Passos et à la narration impassible, *behavioriste*, de Dashiell Hammet et d'Ernest Hemingway. Après la Seconde Guerre Mondiale, le lien entre le roman américain et le cinéma devient un lieu commun de la critique, du fait des mutations économiques récentes : les États-Unis sont désormais les plus grands producteurs de culture de masse, leurs films s'exportent massivement à l'échelle planétaire, ce qui a des répercussions sur le roman, comme le remarque Amy J. Elias :

[...] the novel is attacked and undermined by other media forms: after World War II mass media is the dominant mode of mimesis, and the novel reacts by relinquishing representation of the real to that media and turning to philosophical and ethical questions of what representation essentially is³.

Selon Elias, l'écriture romanesque laisse au cinéma le soin de prendre en charge la représentation du réel, pour se tourner vers un questionnement plus essentiel – et vers une approche formaliste de l'écriture.

En Europe, l'on retrouve l'idée selon laquelle le cinéma est l'expression privilégiée du monde moderne, comme le note Jeanne-Marie Clerc, qui attire l'attention sur

[...] cette curieuse convergence des deux moyens d'expression à la recherche d'un processus analogue de représentation des modifications perceptives propres au monde moderne. [...] L'image ainsi ressentie introduit un réalisme de la représentation qui est d'essence inconnue jusqu'alors⁴.

L'image filmique offre au roman de nouvelles modalités d'appréhension du temps et de l'espace, si bien que ce dernier, « loin de redouter, dans le cinéma, un rival, y [voit] plutôt un exemple et une source de renouvellement⁵ », comme l'observe Clerc – cette dernière vertu est toujours d'actualité. Au début du vingtième siècle, une véritable réflexion sur le septième art accompagne son développement en France. Grâce à ses moyens techniques, le cinéma révèle aux écrivains de nouvelles possibilités : le gros plan montre les détails du monde ; les plans

¹ Denis de Rougemont cité par Jeanne-Marie Clerc, *ibid.*, p. 46.

² Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, *op. cit.*

³ Amy J. Elias, « Postmodern metafiction », art. cit., p.16. « Le roman est attaqué et miné par d'autres médias : après la Seconde Guerre Mondiale, les médias de masse sont devenus le modèle dominant de la *mimèsis*, si bien que le roman réagit en leur abandonnant la représentation du réel, et en se tournant vers la question philosophique et éthique de savoir ce qu'est véritablement la représentation. » [Nous traduisons.]

⁴ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 21.

⁵ *Ibid.*, p. 26.

d'ensemble donnent à voir les mouvements de foule. L'image filmique du cinéma muet était volontiers onirique ou abstraite ; la naissance du cinéma parlant signe un retour du réalisme, comme le souligne Jeanne-Marie Clerc :

Il reste que le parlant a réintroduit dans le champ de la représentation un souci de fidélité au réel qu'on avait cru mort. Simultanément, les romanciers, sous la pression de l'actualité, se détournent des jeux formels et de la quête onirique pour retrouver, dans le réel, le support de fictions qui s'affichent comme de moins en moins imaginaires¹.

L'on songe par exemple aux romans de l'expérience vécue d'André Malraux, qui doivent d'ailleurs beaucoup au cinéma. Après la guerre, l'on assiste à une extension de l'usage de la télévision et du cinéma : l'image change de statut et devient le langage privilégié de la culture de masse, selon Clerc :

Les techniques de l'image [...] jouent un rôle quantitativement aussi important que les autres facteurs constitutifs d'une culture comme les beaux-arts ou la littérature. C'est donc ce point de vue quantitatif qu'il s'agit de prendre en compte [...] : l'imprégnation générale des contemporains par le visuel filmique (ou télévisuel) est plus importante, à cet égard, que la vision des grands chefs-d'œuvre cinématographiques. Toutes les images industrielles contribuent de façon variable à l'élaboration de cette nouvelle visualité².

Dans le domaine littéraire, avec le développement du formalisme, la relation au cinéma prend un nouveau visage : dans les années 1960 et 1970, le septième art devient un terrain privilégié d'expérimentations pour des romanciers qui l'envisagent principalement comme un dispositif visuel permettant d'interroger la représentation du réel – notamment pour le Nouveau Roman – et de refléter les mutations récentes de la société au regard de l'expansion des arts visuels, en particulier pour les romanciers anglo-saxons.

1. Visualité cinématographique et formes romanesques dans le domaine français

L'esthétique du Nouveau Roman témoigne d'une nouvelle conception du réel, comme le souligne Claude Murcia : « Dans la mesure où [le rapport de l'homme au monde] est considéré comme problématique, le monde lui-même comme incertain, étrange, insaisissable, l'œuvre ne peut que se faire écho de cette complexité égarante³ ». La nouvelle visualité cinématographique engendre de nouvelles formes romanesques dans le domaine français. L'idée selon laquelle le Nouveau Roman serait cinématographique est d'ailleurs communément admise : le cinéma est à la fois motif et matrice du récit⁴, les textes font référence à des films,

¹ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 38.

² *Ibid.*, p. 3.

³ Claude Murcia, *op. cit.*, p. 84.

⁴ Ainsi Claude Ollier considère-t-il que le film fournit un modèle pour tout type de situation narrative.

à des techniques filmiques, au médium dans sa matérialité. Comme le remarque Claude Murcia, les Nouveaux Romanciers forment une génération de cinéphiles, « une génération formée dans l'image, pour qui l'existence même du cinéma relève d'une évidence quasi naturelle¹ ». Marguerite Duras, Claude Ollier ou Alain Robbe-Grillet ont écrit des scénarios ; Robbe-Grillet s'est essayé au « ciné-roman ». Nous renvoyons à l'étude de Claude Murcia de ces « genres hybrides² ». Le Nouveau Roman cultive des liens avec la Nouvelle Vague qui prône entre autres l'idéal de la « caméra-stylo » : l'on peut observer les tendances d'un certain cinéma de l'époque à copier la littérature en introduisant systématiquement la caméra subjective, supposée transposer cinématographiquement le récit à la première personne. Les romanciers font porter leur réflexion sur la vision, car tout se passe comme si le monde ne pouvait désormais qu'être vu, et non plus compris et expliqué, comme le remarque Jeanne-Marie Clerc : « Le regard n'est plus mis en scène que pour être montré dépossédé des privilèges attachés aux sens dits "objectifs". Il n'aide plus, désormais, l'individu à se séparer du monde. Au contraire, il l'immerge dans une sorte de participation à la fois physiologique et affective³ ». Les Nouveaux Romanciers sont nombreux à adopter une perspective phénoménologique, en décrivant le monde tel qu'il apparaît à un spectateur de cinéma. Ainsi Robbe-Grillet cherche-t-il à recréer les conditions dans lesquelles il perçoit les images – Roland Barthes évoquait d'ailleurs « la nature proprement optique du matériel romanesque⁴ » de ses textes. La vision est coupée de toute distance réflexive, la perception semble privée de toute possibilité d'élaboration conceptuelle : le spectateur passif est dépourvu d'instruments pour décrypter le monde⁵. Aux antipodes de l'esthétique du roman dit « réaliste » – dont les Nouveaux Romanciers entretiennent une vision volontiers caricaturale –, la visualité met en échec la représentation du monde. Si Claude Simon avance qu'« on peut concevoir une fiction générée uniquement à partir de descriptions⁶ », le rôle de cette dernière est subverti : la description du monde se fait par des juxtapositions d'images qui, loin d'apporter des éclaircissements au récit pour le rendre plus

¹ Claude Murcia, *op. cit.*, p. 48.

² *Ibid.*, p. 46.

³ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 73.

⁴ Roland Barthes, « Littérature littérale », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981 [1964], p. 63. Toutefois, comme le note Fabien Gris, Robbe-Grillet lui-même entretenait une méfiance face à la possibilité pour le texte de faire image : « Alain Robbe-Grillet lui-même, souvent interrogé sur la "dimension cinématographique" de ses textes, contestait farouchement cette interprétation. Au contraire, il réaffirmait avec force l'existence d'une partition absolue entre travail littéraire et travail cinématographique. » (Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, *op. cit.*, p. 74.)

⁵ Les procédés iconiques relevés chez Robbe-Grillet aboutissent à un résultat inverse de celui de Dos Passos ou de Faulkner : ils servent moins à rendre visible l'univers décrit qu'à empêcher toute vision. Voir à ce propos Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 69.

⁶ Claude Simon, « Claude Simon, à la question », in Jean Ricardou (dir.), *Claude Simon : Analyse, théorie*, Paris, 1986 [1975], p. 410.

lisible, déjouent la représentation par leur caractère fragmentaire et incohérent. La multiplication des dispositifs de représentation visuelle remet en question les capacités du langage à représenter le monde. La réalité apparaît comme si elle était vue et enregistrée par une caméra. Comme l'écrit Claude Simon, « pour moi, comme pour tous, le cinéma a enrichi la vision que nous avons des choses (angles et distances de "prises de vue", panoramiques, plans fixes, travellings, gros plans). Et naturellement, cette nouvelle façon de voir se retrouve dans ce que j'écris¹ ». Jeanne-Marie Clerc relève à ce propos

[...] une prédilection des romanciers modernes pour ce qu'on pourrait appeler une forme de « vision indirecte » [...] [exprimant] la fondamentale séparation qui empêche [les êtres] de coïncider avec le réel, de s'y engager pour agir, aimer, mourir, à l'instar de leurs prédécesseurs².

Ainsi les Nouveaux Romanciers représentent-ils les dispositifs et techniques du cinéma, tel que le tournage d'un film, dans *Été indien* de Claude Ollier (1963) par exemple, où la scène décrite se révèle être une séquence d'un film en train d'être tourné. L'espace décrit cesse alors de renvoyer à un décor réel pour désigner un artefact, si bien que la réalité n'existe qu'au second degré. *Triptyque* de Claude Simon (1973) entretient également un lien étroit avec le cinéma, car l'écriture superpose des niveaux sémiotiques hétérogènes : narration romanesque et description d'une image fixe et mobile, cette dernière étant identifiée par la mention de plans cinématographiques. Dans l'extrait ci-dessous, la narration romanesque est constituée de la description d'un plan cinématographique :

Le plan suivant a dû faire l'objet de tous les soins du metteur en scène car il suppose une série de mouvements compliqués de la caméra s'approchant, s'éloignant, se rapprochant de nouveau, cadrant successivement : une serviette de cuir à fermoir métallique, puis les deux protagonistes assis sur une banquette, comme celle d'un bar, puis l'un ou l'autre de leurs visages et, à la fin, de nouveau la serviette, mais ouverte cette fois, et dont on peut voir l'intérieur rempli de liasses de billets³.

Comme le remarque Bérénice Bonhomme dans son étude de la place du dispositif cinématographique dans l'œuvre simonienne, « Nous sommes face à un plan d'images déjà tournées. Et pourtant, ce qui est mis en évidence, ce sont les mouvements de la caméra au moment du tournage qui rendent possible l'existence de telles images⁴ ». *L'Acacia* offre également des exemples de transpositions littéraires de techniques cinématographiques. Ainsi, lors de la scène du départ du train pour la guerre :

[...] le train roulant maintenant à peu près à la vitesse d'un homme courant au pas de gymnastique, la mince silhouette s'échappant, se mettant alors elle-même à courir à la hauteur

¹ Claude Simon, « Questions aux romanciers », *Les Cahiers du cinéma*, décembre 1966, n° 189, p. 103.

² Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 122.

³ Claude Simon, *Triptyque*, Paris, Minuit, 1973, p. 140.

⁴ Bérénice Bonhomme, « Le dispositif cinématographique chez Claude Simon », *Cahiers Claude Simon*, mai 2009, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/ccs/639>.

de l'homme toujours penché hors du wagon [...], la distance qui la séparait de l'homme augmentant peu à peu tandis qu'elle courait maintenant sur la partie du quai encore cimentée au-delà de la verrière, [...] cessant enfin de courir et restant là debout au milieu des voies, toujours hurlant, les occupants du train penchés aux fenêtres voyant s'éloigner, diminuer maintenant rapidement la mince forme en robe rouge [...], jusqu'à ce qu'elle ne fût plus qu'une silhouette perdue dans le soleil d'août au milieu des aiguillages, des rails étincelants, minuscule maintenant à côté du hangar à marchandises décroissant de plus en plus vite¹.

La phrase simonienne transpose sur le plan littéraire la technique cinématographique du plan-séquence² en « caméra subjective », qui a ici la particularité d'être embarquée, comme le remarque Pascal Mougin :

À la fin de la scène, la séparation des amants fait prendre conscience que le point de vue de la description, jusqu'alors situé de manière impersonnelle dans la gare, s'est embarqué - comme on dit d'une caméra : les « occupants du train [...] voyant s'éloigner, diminuer maintenant rapidement la mince forme en robe rouge³ ».

Le personnage du brigadier prend alors en charge la focalisation du récit. L'écriture offre un équivalent littéraire de techniques cinématographiques : la continuité du plan-séquence se voit pour ainsi dire traduite dans la longueur de la phrase simonienne, avec la succession des participes présents qui restitue l'enchaînement des actions (« le train *roulant* », « à la vitesse d'un homme *courant* au pas de gymnastique », « la mince silhouette *s'échappant, se mettant* alors elle-même à courir » [Nous soulignons]).

Dans le Nouveau Roman, la transposition d'un dispositif cinématographique revêt différentes fonctions. La critique a surtout retenu la manière dont le code cinématographique est repris sous un angle formaliste qui subvertit l'illusion référentielle. Nous avons jusqu'à présent évoqué la présence de la référence cinématographique dans le roman français en nous limitant au Nouveau Roman : sa relation au septième art a fait l'objet de nombreux travaux et occupe le devant de la scène. Toutefois, nous l'avons souligné, la littérature des années 1960-1970 ne doit pas être réduite à son aspect le plus formaliste. D'autres romanciers ont une pratique de l'intersémiotique cinématographique qui ne sert pas une croisade contre la représentation, mais qui revendique un usage ludique préfigurant ce que deviendra la référence au cinéma à partir du début des années 1980, où elle renouvelle le roman en contribuant notamment à sa « renarrativisation ». Fabien Gris a mis en lumière l'œuvre de deux « initiateurs⁴ », Georges Perec et Jean-Patrick Manchette, dont les pratiques intersémiotiques

¹ Claude Simon, *L'Acacia*, Paris, Minuit, 1989, p. 158.

² Le plan-séquence se caractérise par la continuité d'une prise de vue unique se déroulant en plusieurs endroits d'un même lieu, ou en plusieurs lieux reliés l'un à l'autre.

³ Pascal Mougin, *Lecture de L'Acacia de Claude Simon. L'imaginaire biographique*, Paris, Archives des Lettres modernes, 1996, p. 72.

⁴ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 100. Gris évoque également l'œuvre de Raymond Queneau, notamment *Les Enfants du limon* (1938) et *Loin de Rueil* (1944).

se démarquent de celles des Nouveaux Romanciers et annoncent les esthétiques romanesques contemporaines. Perec et Manchette ont en partage un goût immodéré pour le septième art, comme le note Fabien Gris :

[...] ils l'ont avant tout considéré comme une pratique artistique à part entière, intellectuellement et émotionnellement fascinante. Ils l'ont surtout abordé en tant que spectateurs plus ou moins éclairés, plus ou moins compulsifs et maniaques, suivant en cela la cinéphilie française naissante aux tournants des années 1950-1960¹.

Leur attrait pour un cinéma populaire va à l'encontre du mépris du Nouveau Roman envers le cinéma narratif, assimilé au modèle réaliste bourgeois. Georges Perec entretient une véritable passion pour le cinéma américain des années 1950, rappelle Fabien Gris :

[...] la cinéphilie perecquienne, que l'on perçoit dans les textes, se nourrit de films et de genres populaires : westerns, comédies musicales, comédies, films noirs et polars, etc. L'âge d'or hollywoodien des années 1940-1950 se présente comme un trésor inépuisable, à égalité avec les grands films muets ou le cinéma d'auteur plus confidentiel².

Perec est l'auteur d'articles sur le cinéma, tels « Évidence du western » (1966) ou « Cyd Charisse m'était contée³ » (1978). Les protagonistes de son roman *Les Choses* sont cinéphiles : Perec y décrit cette génération qui avait vingt ans dans les années 1960, et pour qui le septième art était la culture par excellence :

Ils appartenaient, de par leur âge, de par leur formation, à cette première génération pour laquelle le cinéma fut, plus qu'un art, une évidence [...]. Ils étaient cinéphiles. C'était leur passion première [...]. Ils n'étaient ni trop sectaires, comme ces esprits obtus qui ne jurent que par un seul Eisenstein, Buñuel ou Antonioni [...], ni trop éclectiques, comme ces individus infantiles qui perdent tout sens critique et crient au génie pour peu qu'un ciel bleu soit bleu ciel, ou que le rouge léger de la robe de Cyd Charisse tranche sur le rouge sombre du canapé de Robert Taylor⁴.

La référence cinématographique dénonce l'omniprésence des stéréotypes sur nos représentations. Par ailleurs, dans *Je me souviens*, Fabien Gris remarque que « près d'un souvenir sur cinq concerne le cinéma, sous toutes ses déclinaisons (films, acteurs et actrices, réalisateurs, noms de salles, etc.⁵) ». Dans l'œuvre de Perec, la relation intersémiotique n'a pas vocation à servir des expérimentations formelles : elle est à la fois un témoin de son temps, et une manière de pointer les stéréotypes qui construisent nos représentations. Jean-Patrick Manchette, célèbre auteur de polars et de romans noirs, est également un écrivain cinéophile :

¹ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 99.

² *Ibid.*, p. 105.

³ Georges Perec, *Entretiens et conférences, Volume I (1965-1978)*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., 2003.

⁴ Georges Perec, *Les Choses*, Paris, René Juillard, 1965, p. 52. La mention des « esprits obtus qui ne jurent que par un seul Eisenstein, Buñuel ou Antonioni » pourrait faire allusion à l'élitisme du Nouveau Roman.

⁵ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 105.

auteur de nombreux scénarios, critique de cinéma¹, il déclare aimer en particulier le cinéma hollywoodien, dont il a d'ailleurs une grande connaissance. Si l'œuvre de Manchette est célèbre pour son jeu avec les codes du roman noir, il faut souligner également son jeu avec le code cinématographique du film noir, qui lui fournit un matériau romanesque. Fabien Gris cite à ce propos une réflexion de Manchette dans son journal, le mardi 20 août 1974, alors qu'il est en pleine rédaction du *Petit bleu de la côte ouest* :

[...] je crois avoir atteint un col hier, avec la rencontre entre Gerfaut et Charlotte Raguse. Il est bien difficile d'écrire une histoire d'amour. J'ai choisi des formes hollywoodiennes (Vidor, Sternberg), recadrées dans un style quotidien. Je crois que ça devrait fonctionner².

L'invention romanesque prend sa source dans la réécriture des formes hollywoodiennes, la référence cinématographique dans le domaine littéraire est l'objet d'un détournement et d'une pratique métatextuelle³ qui annonce les jeux intersémiotiques du roman contemporain.

Dans les années 1960 et 1970, en France, l'intersémiotité cinématographique introduit du jeu dans l'écriture, dans tous les sens du terme, et problématise la représentation du réel, « [l'] incertitude sur le réel au cœur de l'expérience contemporaine⁴ », pour citer Jeanne-Marie Clerc. L'on retrouve un questionnement du même ordre dans le roman anglo-saxon, qui porte une attention particulière au cinéma et à ses représentations.

2. Référence cinématographique et hypermédiatisation dans le domaine anglo-saxon

Au pays d'Hollywood et de l'industrie culturelle de masse, les années 1960 et 1970 voient l'avènement d'une société spectacularisée, où l'information, mais également l'événement en lui-même sont déréalisés par leur hypermédiatisation, comme le note Marc Chénétier :

Bombardé d'informations, l'individu est au courant de tout mais n'a pas de connaissance sensible des choses. Même lorsqu'il vit l'événement, il voit celui-ci devenir autre chose sur l'écran de son poste de télévision. Cela provoque l'étonnante impression d'être à la fois spectateur (je ne suis pas directement touché par ce que je vois) et acteur (on parle de moi bien

¹ Manchette fut notamment scénariste pour Max Pécas ; il a réalisé une auto-adaptation de son roman *Nada* (1974) pour Claude Chabrol ; il a écrit pour Gérard Pirès, Yves Boisset et Philippe Labro. Chroniqueur de cinéma pour l'hebdomadaire *Charlie Hebdo* d'août 1979 à janvier 1982, il est aussi intervenu dans l'émission « Le Cinéma de Minuit » de Patrick Brion.

² Jean-Patrick Manchette, *Extraits du journal de J.-P. Manchette*, in *Romans noirs*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2005 [octobre 1978], p. 703.

³ Voir à ce propos Fabien Gris, *op. cit.*, p. 106-108.

⁴ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 149.

que je ne me sente pas concerné, c'est moi qu'on évoque à travers sondages, reportages sociopolitiques, etc.¹).

Aux États-Unis, les événements majeurs du second vingtième siècle, tels que le Watergate ou la guerre du Vietnam, frappent l'ensemble de la population, car leurs images sont massivement diffusées sur les téléviseurs dans tout le pays. Selon Chénétier,

Il faut avoir été témoin, au fond du Midwest, des scènes de flammes et de sang, de la prise de Da Nang ou de Hué, entrelardées de publicités, pour mesurer la force de neutralisation et d'égalisation des signes de moyens de communication qui arrivent à « maturité » – on pardonnera l'ironie du terme – avec les années soixante ; le chiffre quotidien (*body count*) des victimes d'Indochine mêlé aux statistiques de base-ball signale la déréalisation absolue de l'« information ».

[...] Dans une « Amérique » dont la création langagière au XX^e siècle fut d'emblée fiction d'un réel et dont Baudrillard a écrit qu'elle était « cinématographique », l'événement n'existe guère que médiatisé et contraint ces orpailleurs du réel que sont les écrivains à adapter leur art².

La littérature américaine entérine l'omniprésence de l'image et la déréalisation du monde qui en résulte. À partir de 1960, le cinéma devient partie prenante de la fiction, comme l'a montré Marc Chénétier dans un chapitre d'*Au-delà du soupçon*, intitulé « Images/Bruits³ ». Le titre du roman de Walker Percy, *The Moviegoer (Le Cinéphile)*, paru en 1961, est à cet égard programmatique : Binx Bolling, son personnage principal, fuit la vie et se réfugie dans le cinéma, qui acquiert un degré de réalité supérieur à celui du monde. Le cinéma est présent thématiquement d'une part, dans des œuvres qui font référence à la matérialité du médium cinématographique ; la pratique de la mise-en-abyme souligne d'autre part le caractère fictionnel du texte. Dans *Lookout Cartridge* de Joseph McElroy (1974), deux amis réalisent un documentaire flirtant avec le film d'auteur, mais la copie du film disparaît : les personnages se lancent à la recherche du film et le roman se transforme en *thriller*. L'écrivain et critique de cinéma Jonathan Baumbach livre dans *Reruns (1974, Rediffusions)* le cauchemar d'un réalisateur condamné à revivre son passé pour espérer y échapper un jour, en un *Bildungsroman* inversé. Le cinéma devient un motif essentiel de l'œuvre de Thomas Pynchon à partir de *Gravity's Rainbow (L'Arc-en-ciel de la gravité, 1973)*, qui multiplie les mises-en-abyme : le titre du film qui y est tourné par Reg Prinz est *Frames (Cadres)*. Le miroir cède la place à la caméra réflexive : au-delà de la mention de ses thèmes et de ses techniques, le cinéma engage une véritable réflexion sur la représentation du réel dans un monde saturé d'images. Comme le remarque Marc Chénétier,

[...] on passe du département du personnel et du rayon des accessoires à une utilisation thématique réflexive. Caméras et sujets, projecteurs et écrans se substituent alors à l'enfilade de

¹ Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon*, op. cit., p. 93.

² *Ibid.*, p. 55

³ *Ibid.*, p. 239-259.

miroirs fictionnels emblématique de *Lost in the Funhouse*. Au-delà des jeux autoréflexifs et de l'exploration/violation des frontières entre film et réel [...], le cinéma se fait support d'une quête d'identité¹.

La référence cinématographique permet d'interroger l'identité individuelle, mais également l'identité américaine. Don DeLillo représente un univers saturé d'images, où le cinéma occupe une place prépondérante. *Players* (*Joueurs*, 1977), *Running Dog* (*Chien galeux*, 1978) et surtout *Americana* (1971) thématisent le cinéma : dans ce dernier roman, David Bell est producteur de films pour la télévision, son existence est soumise à sa caméra 16 mm dont il ne se sépare jamais, car sa vie se confond avec le film qu'il réalise, ce qui permet à DeLillo de passer en revue les « mythologies » américaines (au sens barthésien du terme). L'œuvre de Robert Coover enfin accorde une grande place au cinéma : *The Public Burning* (*Le Bûcher de Times Square*, 1977) est un roman saturé par l'univers du spectacle américain, qui décrit notamment des projections en trois dimensions, ce qui était nouveau à l'époque. Times Square, est l'un des hauts-lieux de l'action, la scène du spectacle américain par excellence, « royaume de la fête, du spectacle et de la magie », « centre de tous les rites du monde occidental² », comme le note Marc Chénétier. Ainsi le roman américain accueille-t-il les formes et les représentations cinématographiques, tout en les transposant et en les problématisant.

Il en va de même au Royaume-Uni : si une épée de Damoclès pesait sur le roman britannique au début des années 1970, lorsque la critique prédisait sa fin, craignant que le cinéma, puis la télévision ne remplacent le roman, il s'avère au contraire que le roman a subsisté et s'est nourri du cinéma, comme le remarque Nick Bentley :

One of the concerns for proponents of literary fiction throughout most of the twentieth century was the feeling that first film, and then television, would replace the novel as the primary media in presenting narratives to an interested and engaged public. What we have seen over the last thirty years or so, however, is that the novel has continued to flourish alongside other more popular forms of narrative. In many ways the novel [...] has gone hand-in-hand with these newer forms of narrative as can be seen by the number of contemporary novels that have been adapted for the small and big screen³.

La réponse du roman anglais au développement du cinéma fut à la fois d'intégrer ses thématiques et de transposer ses techniques, pour engager une réflexion sur la représentation

¹ *Ibid.*, p. 243. Chénétier étudie dans cette perspective les romans *Screen* de Barry Maltzberg (1968) et *Screenplay* de McDonald Harris (1982).

² *Ibid.*, p. 195.

³ Nick Bentley, *Contemporary British Fiction*, *op. cit.*, p. 192. « Tout au long du vingtième siècle, l'une des préoccupations des défenseurs de la littérature fictionnelle était le sentiment que le film dans un premier temps, puis la télévision allaient remplacer le roman dans son rôle de premier médium pour raconter des histoires à un public intéressé et concerné. Cependant, durant les trente dernières années, nous avons vu que le roman a continué de prospérer, en parallèle d'autres formes populaires de récit. De diverses manières, le roman a marché main dans la main avec ces nouvelles formes de récit, comme on peut l'observer avec l'adaptation d'un grand nombre de romans contemporains au grand écran ou au petit écran. » [Nous traduisons.]

du réel et sur la société contemporaine, envisagée comme une société du spectacle. Le premier roman de David Lodge, *The Picturegoers (Les Spectateurs de cinéma, 1960)*, met en scène un cinéma de quartier : sa fréquentation amène des comportements nouveaux, qui permettent de remettre en question les valeurs de la communauté bourgeoise de ses spectateurs. L'on peut également évoquer l'œuvre d'Angela Carter, romancière et nouvelliste très influencée par le cinéma européen, en particulier par la Nouvelle Vague. Ses romans, qualifiés de postmodernes par la critique, font de nombreuses références à mainte forme d'arts visuels, dont le cinéma. *The Passion of New Eve (La Passion de l'Ève nouvelle, 1977)* met en scène l'actrice hollywoodienne Tristessa de Saint Ange, qui s'avère être un travesti, figure parodique des actrices hollywoodiennes iconiques des années 1930 telles Jean Harlow ou Mae West. L'écriture féministe de Carter, travaillée par la *gender theory*, propose une réflexion critique sur la représentation hollywoodienne de la femme. Acteurs et spectateurs représentent l'univers du spectacle, qui reflète, en un jeu de miroirs déformants, la société de l'époque.

Le développement hypertrophique des images est la fois mis en lumière et problématisé dans le roman anglais et américain, ce qui nous conduit à interroger les craintes d'un déclin du genre romanesque face à l'expansion du cinéma. Le roman se nourrit d'images du cinéma, le septième art y occupe une place importante, voire le devant de la scène dans certains romans précédemment cités. Pour continuer à exister, le médium littéraire se doit d'accueillir le médium cinématographique, tout en le transposant et en faisant porter sur sa puissance un éclairage critique – c'est notamment le cas dans les romans de Robert Coover, qui interrogent la société du spectacle. Faut-il interpréter ces changements à l'œuvre dans le roman comme le signe d'un déclin du livre face au film, ou d'une vassalisation du roman, vaincu par le cinéma ? Miroir que l'on promène le long d'un chemin, le roman est témoin de son temps : aussi intègre-t-il à l'univers romanesque les signes de l'époque contemporaine. Le tour de force des pratiques romanesques contemporaines nous semble être de pouvoir créer une nouvelle manière romanesque à partir du matériau du septième art : le roman qui se donne pour projet de transposer littérairement les qualités cinématographiques, mobilise pour ce faire toutes les ressources du langage. Ainsi, dans les romans de notre corpus, publiés dans des collections estampillées littéraires (telles les Éditions de Minuit pour le roman français), le recyclage des codes du cinéma de genre est-il indissociable d'un travail sur le style et d'une conscience du caractère construit du texte. Au-delà des expérimentations formelles du Nouveau Roman, où elle permettait de dénoncer l'illusion référentielle et de récuser la possibilité de représenter le réel, la référence cinématographique offre au roman d'autres sources d'inspiration, de nouveaux

territoires à explorer : loin d'épuiser la matière romanesque, la friction avec le septième art est pour le roman une manière, parmi d'autres, de se renouveler.

B. Après 1980 : la relation intersémiotique au service du nouveau romanesque

Au tournant des années 1980, le cinéma s'est démocratisé : il est désormais pleinement intégré dans les pratiques culturelles. Pour les nouvelles générations de romanciers cinéphiles, la question ne se pose plus de savoir si le cinéma va détrôner le roman, ou s'il convient d'adopter un regard critique sur les procédés cinématographiques : ils écrivent avec le cinéma. L'idée d'une interdépendance entre la littérature et le cinéma a fait son chemin : Marc Chénétier souligne que « [...] la fascination accrue des écrivains pour le celluloïd plutôt que pour le papier a eu de moins redoutables effets sur une littérature qui, envieuse de certaines techniques, s'est le plus souvent contentée de les adapter¹ ». Sans doute faudrait-il préciser que le roman contemporain ne se « contente » pas d'adapter des techniques filmiques – sous peine de ne proposer qu'une « novellisation », au sens premier du terme : les pratiques littéraires réflexives qui sont l'objet de notre étude transposent, recyclent, revisitent un matériau cinématographique en une œuvre littéraire originale à plus d'un titre.

Composer avec un autre système de représentation permet également au roman de renouer avec le plaisir de raconter des histoires après les années 1960 et 1970, tout en interrogeant la possibilité de représenter le réel. Le film devient « matrice du récit, en deçà même de son statut de métaphore opérante, voire privilégiée² », comme le note Serge Chauvin à propos des romans de Thomas Pynchon, Robert Coover et Don DeLillo. Toutefois, si un film joue le rôle de moteur de fiction, ce n'est pas parce que le roman échouerait à rendre sensible le public à une situation, à un destin, et délèguerait désormais ce rôle au cinéma, jugé plus efficace. Il s'agit plutôt de trouver de nouveaux terrains d'entente avec le lecteur, celui d'une culture filmique désormais commune, nouveau terreau romanesque : les films qui irriguent les romans de notre corpus mettent en jeu une culture partagée, constituée de classiques tel le western-spaghetti *Le Bon, la Brute et le Truand* de Sergio Leone, les films d'Alfred Hitchcock,

¹ Marc Chénétier, *op. cit.*, p. 242.

² Serge Chauvin, *op. cit.*, p. 16.

The Godfather (Le Parrain, 1972) de Francis Ford Coppola ou encore *Casino* de Martin Scorsese (1995). La transposition littéraire de techniques cinématographiques est fréquente : la manière de filmer sert de modèle à la narration romanesque, comme le souligne Don DeLillo :

Les films en général ont peut-être influé sur une large fraction de l'écriture contemporaine de façon assez explicite [...]. L'image forte, la scène brève et ambiguë, l'atmosphère onirique de certains films, l'artificialité, les choix arbitraires de certains metteurs en scène, le découpage et le montage. La puissance des images¹.

La référence explicite au septième art affiche le statut de représentation du monde qu'est le roman. Nous souhaitons à présent proposer un panorama de la présence du cinéma dans le roman contemporain français et anglo-saxon, qui ne saurait être exhaustif, au vu de l'ampleur du champ : mettre en lumière l'œuvre de certains écrivains conduit nécessairement à en laisser d'autres dans l'ombre. Cet état des lieux permettra de situer les romans de notre corpus dans un contexte global, et d'envisager les enjeux de la relation entre roman contemporain et septième art. Le roman est un reflet de son temps : le cinéma participe du retour du roman au réel et à la représentation du monde : sa présence sera envisagée tout d'abord d'un point de vue thématique. Par ailleurs, la récurrence de situations narratives issues du cinéma et de représentations cinématographiques, ainsi que la transposition littéraire des formes filmiques sont une manière de revisiter l'inspiration romanesque. La relation intersémiotique permet au roman d'opérer un retour au récit sur un mode critique, en problématisant la possibilité de représenter le réel.

1. Présence thématique et diégétique du cinéma dans le roman contemporain

À un premier niveau, le cinéma fournit au roman un contenu thématique et diégétique. Les romanciers contemporains évoquent volontiers le tournage d'un film, avec son cortège d'acteurs et d'actrices, à l'instar de Marie Darrieussecq dans *Il faut beaucoup aimer les hommes* (2013), qui superpose à une intrigue amoureuse classique, fondée sur un triangle amoureux (Solange aime Kouhouesso qui ne l'aime pas) le récit du tournage du film de Kouhouesso, qui a pour ambition de réaliser une nouvelle adaptation du roman de Joseph Conrad, *Heart of Darkness (Au cœur des ténèbres, 1902)* en se démarquant d'*Apocalypse now* de Francis Ford Coppola et du projet d'Orson Welles. Le roman mêle plusieurs niveaux de réalité sur un mode métalectique : des personnages fictifs (Solange, Kouhouesso) côtoient acteurs et actrices réels

¹ « An Interview with Don DeLillo », in Thomas LeClair et Larry McCaffery (dir.), *Anything Can Happen: Interviews with Contemporary American Novelists*, Urbana, University of Illinois Press, 1983, p. 84-85, cité par Marc Chénétier, *op. cit.*, p. 247-248.

presentis pour les rôles principaux du film (Gwyneth Paltrow, Sean Penn) : ce jeu de brouillage tend à déréaliser la narration. Le tournage d'un film est également un moteur de fiction dans *Cosmopolis* de Don DeLillo (2003), qui retrace l'errance initiatique d'Eric Packer, *golden boy* comblé, prisonnier de sa limousine par plusieurs événements qui paralysent la circulation à New York. Le roman est fortement marqué par une visualité cinématographique, avec de longues descriptions des rues de New York depuis la voiture de Packer, où DeLillo transpose littérairement le procédé de la caméra embarquée et superpose un récit de film au récit-cadre : à la fin du roman en effet, Packer se voit parachuté dans le tournage d'un film parmi des centaines de figurants nus. Packer doit jouer sa propre mort dans une scène proleptique de la fin du roman : la référence cinématographique met l'intrigue romanesque en abyme, et le personnage de roman, figurant du film, participe des deux systèmes sémiotiques de représentation. Le cinéma est également présent dans la mention de sa matérialité et de ses dispositifs techniques : ainsi les personnages qui filment le monde, réalisateurs ou simples amateurs, sont-ils légion dans le roman contemporain. L'on peut citer l'exemple d'Astrid, adolescente animée d'une véritable pulsion scopique, qui parcourt le monde caméra au poing, dans *The Accidental* d'Ali Smith (*La Loi de l'accident*, 2005) : la description du réel filmé redouble la narration romanesque. Astrid et sa famille passent de paisibles vacances dans le Norfolk lorsque la mystérieuse Amber fait irruption chez eux et perturbe le cours de leurs vies. Le personnage d'Amber – également nommée Alhambra, du nom de la salle de cinéma où elle a été conçue – est lié au thème cinématographique. L'histoire de la jeune femme est évoquée dans des chapitres qui encadrent le récit et qui brossent son autoportrait en incarnation du cinéma tout entier¹. Le cinéma est aussi un lieu romanesque, il fournit une distraction pour des personnages en quête de sens, comme dans les romans des Écrivains de Minuit – Jean Echenoz, Tanguy Viel, Patrick Deville et Éric Laurent – qui ont pour projet d'écrire avec le cinéma. La maison de Minuit, historiquement liée au Nouveau Roman, accueille ces écritures intersémiotiques. La critique a largement étudié la relation de l'œuvre d'Echenoz au cinéma² : la salle de cinéma constitue par exemple un lieu romanesque à part entière : dans *L'Équipée malaise* (1986), Justine et Laure, puis Paul se réfugient dans un cinéma ; Paul y cherche Justine,

¹ L'intrigue romanesque met également en abyme celle du film d'Alfred Hitchcock, *The Lady Vanishes*, avec la disparition d'Eve, la mère d'Amber, à la suite du cambriolage de leur maison.

² Signalons notamment les articles de Bruno Blanckeman, « Jean Echenoz ou le roman comme ciné/cure », *Roman* 20-50, n° 41, juin 2006, p. 167-178 ; Christine Jérusalem, « Jean Echenoz de Gloire à Victoire, du technicolor au noir et blanc, des *Grandes blondes* à *Un an* », in Jean-Bernard Vray (dir.), *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, *op. cit.*, p. 25-33 ; Danièle Méaux, « Le miroir des écrans », in Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Echenoz : « une tentative modeste de description du monde »*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2006, p. 167-178 ; ainsi que la thèse de Fabien Gris, *op. cit.*, p. 406-409 et p. 162-194.

Toon y cherche Paul : le cinéma s'inscrit alors dans le motif de la traque, caractéristique du film policier. Le septième art fournit un référent pour décrire et raconter, les comparaisons et les analogies avec le cinéma sont fréquentes. Nombreux sont les personnages qui ressemblent à des acteurs de cinéma, si bien que la comparaison devient pour ainsi dire un *gimmick* : dans *Cherokee*, pour décrire l'une des associées de George : « La dame qui vint ouvrir n'avait plus sa jeunesse mais elle était bien belle, droite, ferme et fardée, avec un sourire émouvant. Elle avait un visage de bonne fée incestueuse, comme le portrait-robot établi par un homme qui voudrait décrire à la fois Michèle Morgan et Grace Kelly à cinquante-cinq ans, cet homme étant Walt Disney¹. » Dans *Un an*, l'un des vagabonds que rencontre Victoire lui rappelle un acteur américain : « [il] était [...] massif et moelleux, presque chauve, et ses grosses lèvres ne souriaient guère non plus, et son visage rappelait celui de l'acteur de cinéma Zéro Mostel² ». D'autres personnages sont comparés à des figurants, ainsi, dans *Les Grandes blondes*, lorsque Donatienne et Personnettaz prennent Gloire en filature :

Assis à une terrasse contiguë, Donatienne qui buvait une orangeade et Personnettaz un quart Vichy ne l'ont pas quittée du coin de l'œil. Ils ont feint de s'entretenir comme font les figurants au cinéma, censés parler entre eux dans le fond du champ, inaudibles : leurs lèvres s'agitent dans le vide et leurs dialogues sont en yaourt³.

La narration constamment se projette dans un référent filmique, le récit fait allusion à un lointain modèle cinématographique ou au film qu'il pourrait être. La prégnance du cinéma dans nos consciences et dans nos imaginaires est telle que le cinéma modélise les représentations romanesques : la connaissance du monde passe par le septième art. Comme le remarque William Cloonan à propos des romans de Jean Echenoz, le film est érigé en modèle de perception du réel :

Film, and to a lesser degree comics, do more than reflect human personalities, fantasies, and actions; they also can provide the molds out of which people fashion their identities and dreams and model their behaviour. Rather than lament this phenomenon, Echenoz's novels celebrate it⁴.

À ce titre, la référence intersémiotique participe du retour au réel opéré par le roman contemporain : le cinéma fournit un mode d'emploi du monde. Dans *Le Méridien de Greenwich*

¹ Jean Echenoz, *Cherokee*, *op. cit.*, p. 27-28.

² Jean Echenoz, *Un an*, Paris, Minuit, p. 84. Les effets de ce procédé seront analysés ultérieurement, à partir des *Grandes blondes* et de *Cherokee* : voir *infra*, partie II, chapitre V, p. 232.

³ Jean Echenoz, *Les Grandes blondes*, *op. cit.*, p. 221.

⁴ William Cloonan, « Jean Echenoz », in *Contemporary Novel in France*, Gainesville, University Press of Florida, 1995, p. 202. « Les films, et, dans une moindre mesure, les bandes dessinées, font plus que refléter les personnalités, les fantaisies et les actions humaines ; ils peuvent aussi fournir des formes à partir desquelles les gens façonnent leurs identités et leurs rêves, et modèlent leurs comportements. Au lieu de déplorer ce phénomène, les romans d'Echenoz le célèbrent. » [Nous traduisons.]

d'Echenoz, le personnage de Vera se jette dans un taxi comme elle l'a vu faire au cinéma¹. La représentation de la mémoire dans les romans d'Antoine Volodine est également significative : dans *Le Port intérieur* (1995), le souvenir qu'a le narrateur de sa rencontre avec Gloria et des heures passées avec elle est envisagé comme une succession de courts-métrages, qui reviennent à sa mémoire sous un éclairage comparé à celui d'un film d'épouvante où le narrateur n'est plus qu'un figurant. Cette thématique est développée dans *Nuits blanches en Balkhyrie* (1997), qui présente une allégorie de l'univers concentrationnaire : la référence au cinéma prend alors une dimension historique et critique. L'action se déroule dans un asile regroupant d'anciens révolutionnaires internés, souvent lobotomisés. Les pensionnaires, pour se distraire, assistent à des séances de cinéma orchestrées par Breughel, le personnage principal. L'on comprend toutefois que les séances n'ont pas lieu : l'appareil est cassé, et le planton chargé de la projection, mort depuis longtemps, si bien que c'est Breughel qui raconte le contenu des bobines des films du Cinéma aux Armées. La mémoire du passé est réactivée par le récit de film : le passé n'est pas accessible de manière immédiate et transparente, et ne pouvait être donné à la remembrance qu'à travers le double filtre d'un médium filmique et d'un récit verbal. C'est à ce titre que la référence cinématographique participe du retour au réel historique, sous un angle critique.

2. L'identité au prisme de la référence cinématographique

La référence cinématographique permet également de mettre en question(s) le sujet humain, en interrogeant l'identité : dans la société du spectacle, la figure de la star offre en effet des modèles de projections d'identités plurielles, qui donnent lieu à une réflexion ontologique sur la différence entre l'acteur et le personnage. Ce questionnement s'inscrit dans le retour du roman au sujet, observé au début des années 1980. Dans le roman de Percival Everett, *I Am Not Sidney Poitier* (*Je ne suis pas Sidney Poitier*, 2009), l'identité du personnage principal se définit en creux, par la formule négative du titre, comme si toute présence à soi était rendue impossible au pays d'Hollywood. Le roman repose sur un *gag* : le héros, qui ressemble à s'y méprendre à l'acteur Sidney Poitier, s'appelle « Not Sidney Poitier ». Cette œuvre qui allie *campus novel* et roman d'apprentissage, présente un personnel romanesque hétéroclite et ontologiquement hétérogène, mélange de personnages fictifs et de personnages réels (l'épouse de Ted, l'ami de Not Sidney, n'est autre que l'actrice Jane Fonda). Les comparaisons au cinéma se multiplient,

¹ « - À l'aéroport de Roissy, fit-elle d'une voix précipitée, comme elle l'avait bien souvent vu faire au cinéma. Le chauffeur mit son compteur à zéro, le feu passa au vert et le taxi démarra doucement, également tout comme au cinéma. » (Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, Paris, Minuit, 1979, p. 151.)

les personnages ressemblent à des acteurs connus, cinéma et séries télévisées fournissent des modèles pour les situations romanesques¹. Les scènes romanesques sont en effet inspirées de films dans lesquels a joué Sidney Poitier, tels *Band of Angels* de Raoul Walsh (*L'Esclave libre*, 1957), *Guess Who's Coming To Dinner ?* de Stanley Kramer (*Devine qui vient dîner...*, 1967), ou *In the Heat of the Night* de Norman Jewison (*Dans la chaleur de la nuit*, 1967), si bien que Not Sidney rejoue les rôles endossés par Sidney. À la fin du roman, le personnage de Not Sidney se confond avec son double homonyme à Hollywood : il « est » Sidney Poitier, tout en affirmant toujours qu'il ne l'« est pas », lors du discours qu'il prononce à la remise de son prix, éminemment ironique, intitulé « Most Dignified Figure in American Culture² » : « I have learned that my name is not my name. [...] I AM NOT MYSELF TODAY³ ». La réflexion ontologique qui interroge les thèmes du double, de l'acteur et du personnage et la possibilité d'exister individuellement face à l'écrasant *star-system* hollywoodien advient sur un mode farcesque, avec force références à une culture cinématographique populaire.

Du côté du roman français, un regard ironique est également porté sur l'empire des images et sur le modèle d'identification qu'il offre aux individus. Dans *Un beau début* (2016), roman au titre antiphrastique, Eric Laurent évoque les ambitions d'une jeune fille qui souhaite devenir célèbre, peu important les moyens. Nicole Sauxylange, l'héroïne (ou anti-héroïne), souffre d'un besoin irrépissable d'être vue, identifié par un psychanalyste comme « phéno manie ». La star de cinéma et son mode de vie font partie de ses références et participent de sa construction identitaire. Ainsi Nicole imagine-t-elle sa villa à Beverly Hills ou se voit-elle pensionnaire à la Comédie Française, jouant dans des films d'époque. Son premier coup d'éclat est de se teindre les cheveux en blond platine, pour ressembler à Marilyn Monroe – qui cohabite avec les chanteuses d'*OK Podium* dans les rêveries de la jeune fille. L'absence de hiérarchie des référents culturels de Nicole souligne la pauvreté de son imaginaire : la référence au cinéma souligne le rôle des clichés dans les représentations contemporaines. Parmi les écrivains britanniques enfin, Angela Carter soulève la question de l'identité dans la société du spectacle. *Wise children* (*Bien malin qui connaît son père*, 1991) met en scène des personnages d'acteurs, en multipliant les références au cinéma, et plus largement aux arts du spectacle : Dora et Nora sont actrices de music-hall, l'acteur Melchior vit dans un décor de cinéma fatasmé, et

¹ La relation entre Ted et Sidney est comparée au duo que forment Laurel et Hardy, ce qui suscite la reconnaissance immédiate du lecteur.

² Percival Everett, *I Am Not Sidney Poitier*, Minneapolis, Graywolf Press, 2009, p. 234. « La figure la plus digne de la culture américaine ». [Nous traduisons.]

³ *Ibid.* « J'ai découvert que mon nom n'était pas mon nom. JE NE SUIS PAS MOI-MÊME AUJOURD'HUI. » [Nous traduisons.]

se rend à Hollywood pour jouer dans une version cinématographique de *A Midsummer Night's Dream*. Les références aux arts du spectacle se télescopent, et la scène envahit la vie lorsque le personnage de Melchior ne distingue plus le réel du spectacle. Par un jeu métalectique, l'on passe insensiblement d'une scène narrée du roman à une scène jouée par les personnages-comédiens¹. Angela Carter souligne l'expansion de la télévision et du cinéma – qui sonnerait le glas du théâtre – ; son œuvre s'inscrit dans le retour au sujet opéré par la fiction contemporaine sur un mode critique.

3. La référence au cinéma au service du retour au récit

La référence au cinéma joue enfin le rôle de relance narrative : pour le roman contemporain qui renoue avec le plaisir de raconter des histoires, elle est moteur de fiction. C'est notamment le cas dans l'œuvre de Jonathan Coe, fortement marquée par la photographie et par le cinéma. À un premier niveau, Coe se livre à une entreprise de réécriture des modèles filmiques : l'intrigue de *What a carve up ! (Testament à l'anglaise, 1994)* reprend en partie celle du film éponyme de Pat Jackson (1961), constamment présent dans la vie de Michael Owen et dans les ramifications du récit². Par ailleurs, Coe présente souvent son roman *Expo 58* comme une version littéraire de son film préféré, *The Lady Vanishes* de Hitchcock (*Une femme disparaît, 1938*). Laurent Mellet a enfin montré comment le film *Gone to earth* (1950, *La Renarde*), évoqué dans *The Rain Before it Falls (La Pluie, avant qu'elle tombe, 2007)*, est un matériau à partir duquel naît la fiction romanesque. Coe compose en effet sa fiction littéraire à partir de scènes de films : un plan cinématographique de l'hypofilm lui permet de camper les personnages et leur histoire ; l'imaginaire des personnages se décline en scènes cinématographiques. Comme le note Mellet, « Fréquemment, les conversations s'entremêlent, les dialogues du film et les discussions se tenant dans le présent de l'énonciation³ ». Le référent cinématographique problématise la représentation, par le biais notamment de la mise-en-abyme. À ce titre, il convient d'évoquer *Still (Mauvais plan, 1995)* du romancier anglais Alan Thorpe, qui peut être considéré comme une œuvre expérimentale. Le titre fait référence au *film still*, terme du vocabulaire filmique qui désigne une photographie de plateau prise durant le tournage d'un film : elle montre les stars et a le plus souvent une fonction promotionnelle. Dans un vaste

¹ Le cinéma a d'ailleurs exploité cette idée : l'on songe par exemple à *The Purple Rose of Cairo* de Woody Allen (*La Rose pourpre du Caire, 1985*).

² Voir à ce propos Laurent Mellet, « Intimités musicales et rôles narratifs de l'image », in *Jonathan Coe : les politiques de l'intime*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015, p. 233-252.

³ *Ibid.*, p. 248.

monologue intérieur de près de six cents pages, Richard Thornby, cinéaste et professeur d'université, convie le lecteur à la projection du film de sa vie, à la veille de l'an 2000, lors d'une unique séance qui recouvre la temporalité de la lecture. Le narrateur fournit des instructions pour lire le roman comme on regarde un film : Thorpe brouille les frontières entre les deux systèmes sémiotiques. L'on retrouve un effet de brouillage analogue dans *House of Leaves* du romancier américain Mark Z. Danielewski (*La Maison des feuilles*, 2000), qui se présente comme le récit d'un film intitulé *The Navidson Record*. Grâce à des caméras fixées aux murs, le *home-movie* relaté dans le roman retrace l'installation de la famille Navidson dans une étrange maison : au bout de quelques temps, s'ouvre dans le mur du salon un couloir labyrinthique, glacial et plongé dans l'obscurité totale, probablement hanté par une « chose » (« *a thing* »). Le couloir ne cesse de se métamorphoser à mesure que les personnages le parcourent : ses dimensions varient, sa configuration change. Se superposent au récit et à la description du film (on y rencontre de nombreuses *ekphraseis* qui décrivent très précisément des images du film) des commentaires critiques portant sur le film, telles des remarques sur la technique filmique et sur le matériel utilisé (modèles de caméra, types d'objectif) qui évoquent la réception du film, ainsi que de très nombreux commentaires de critiques cinématographiques parodiant le discours critique universitaire. L'œuvre de Danielewski apparaît comme un gigantesque collage de discours, de récits et de citations d'origines et de statuts divers, qui brouillent la frontière entre fiction et réalité¹. Plus largement, la mise-en-abyme problématise la représentation du monde en introduisant un jeu métaleptique entre les différents niveaux narratifs et sémiotiques. L'on retrouve d'ailleurs ce procédé cher aux Nouveaux romanciers chez Jean Echenoz : à la fin du chapitre liminaire du *Méridien de Greenwich* (1979), qui parodie le Nouveau Roman, le lecteur apprend que le récit qu'il est en train de lire n'est autre qu'un film projeté par l'un des personnages. Le même procédé s'observe à la fin du roman, qui est en réalité le récit de la fin d'un film. La mise-en-abyme conduit à un « embrouillement des référents² », comme le remarque Bruno Blanckeman à propos de *Nous Trois*, où « la description du tremblement de terre insère quelques commentaires qui renvoient à un film catastrophe autant qu'au phénomène lui-même³ ». Selon Blanckeman, ces scènes romanesques ne relèvent pas d'un régime représentationnel classique, mais de la notion baudrillardienne de simulation précédemment évoquée :

¹ *House of Leaves* est aussi un roman à caractère expérimental : le texte est d'abord paru de manière éclatée sur le Web avant d'être rassemblé par l'auteur, enrichi et publié sous la forme d'un roman.

² Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, op. cit., p. 75.

³ *Ibid.*, p. 74.

La fiction simule une réalité qui se révèle à son tour simulation profondée de la réalité, dans une mise en abyme insérant le réel comme point de vertige. [...] La fiction romance de cette façon le statut le plus récent de l'image : se substituer au réel au lieu de le représenter¹.

Il s'agit ici, pour citer Baudrillard, d'une « substitution au réel des signes du réel », qui déréalise la narration en exhibant son artificialité, comme le souligne Blanckeman : « Ces situations placent en fait le lecteur face au rapport qu'il entretient avec sa civilisation : une médiation incessante par images multiformes au degré de réalité difficilement identifiable de prime abord² ». Les formes cinématographiques transposées dans le roman contemporain soulignent l'emprise des images sur la société actuelle, tout en renouvelant l'esthétique du roman.

4. La transposition des formes et des techniques du cinéma

À un premier niveau, la référence au cinéma s'inscrit dans une réflexion sur l'image en général et sur la médiation qu'elle constitue dans notre rapport au réel. Ainsi un personnage de *Going Native (États sauvages, 1996)* de Stephen Wright explique-t-il : « See yourself as image, become the image you want to see³ ». Dans ce roman de la route ou « *road novel* » selon son auteur, qui doit aussi au genre du *road-movie*, un père de famille devient *serial killer*. La réalité est perçue par le biais des images et présentée comme un artefact, ce qui donne au lecteur un sentiment de déjà-vu : la déréalisation du monde stigmatise la perte du sens dans la société américaine. Les romans de Don DeLillo proposent une réflexion analogue : Serge Chauvin relève l'accentuation d'un matériau cinématographique dans l'œuvre à partir de *The Names (Les Noms, 1982)*, puis avec *White Noise (Bruit de fond, 1985)*, *Libra (1989)* et *Mao II (1993)*. *White Noise* évoque la survenue d'une catastrophe dans une petite ville américaine : un gaz toxique s'échappe d'un train accidenté et met en péril toute la population. La diffusion à la télévision des consignes de sécurité du gouvernement est omniprésente, et les références au cinéma, en particulier au genre du film catastrophe, avec des scènes d'évacuation de la population, la fuite, l'installation précaire des personnages en camp d'hébergement, si bien que le narrateur a l'impression d'être dans un film : « feeling like someone in a movie⁴ ». Ainsi le roman souligne-t-il l'hypermédiatisation de la société américaine.

¹ *Ibid.*, p. 73.

² *Ibid.*, p. 72.

³ Stephen Wright, *Going Native*, New York, Little, Brown and Company, 2020 [1994], p. 134. « Voyez en vous l'image, devenez l'image que vous voulez voir. » [Nous traduisons.]

⁴ Don DeLillo, *White Noise*, Londres, Picador, 2011 [1985], p. 368.

Les formes cinématographiques sont également visibles dans le roman à travers la présence d'indices d'une visualité filmique, qui ont une fonction différente de celle qu'ils assumaient dans les années 1960 et 1970, où ils transposaient les techniques et procédés du cinéma. Le roman contemporain accueille le réseau lexical du cinéma (force est de constater l'omniprésence de termes tels que « caméra », « écran », « projection »), qui prend une dimension métaphorique pour déréaliser la narration : le lecteur est face à l'écran, lieu d'une projection fantasmatique, en lieu et place du monde. Les lieux romanesques sont comparés à un décor de cinéma, les rayons du soleil, à un projecteur, une baie vitrée évoque un écran de cinémascope ; si les personnages écoutent une chanson à la radio, elle est aussitôt assimilée à une musique du film. Les effets du vocabulaire du cinéma ont été observés par Danièle Méaux, qui, dans un article intitulé « Au miroir des écrans », étudie la portée déréalisante du réseau métaphorique du septième art dans l'œuvre de Jean Echenoz. *Lac* est un roman des reflets : vitres, miroirs ou verres, les surfaces reflètent le monde, et sont vues comme des écrans où un film est projeté¹. Dans le roman contemporain, les matières lisses où s'accroche et ricoche la lumière sont des motifs récurrents, « emblèmes d'une écriture spéculaire, elle-même mise à distance² », selon Danièle Méaux. Au-delà de la présence formelle et thématique du cinéma et de ses écrans, le code littéraire transpose le code cinématographique. Jeanne-Marie Clerc a notamment étudié les effets spécifiques produits par l'essai de transposition des techniques du cinéma, angles de prise de vue et des mouvements de caméra, qui « [aboutit], bien souvent, à transformer et à compliquer le déchiffrement des signifiés, présentés comme filmiques³ », impliquant plusieurs niveaux de lecture et une entreprise de décodage multiple : « ainsi, le roman peut détailler de façon minutieuse les processus par lesquels le réel se fait image⁴ ». La présence du code cinématographique entraîne un jeu sur la frontière des limites entre réalité et fiction. L'on peut évoquer à ce titre l'œuvre de Salman Rushdie, très marquée par le cinéma : Rushdie cite notamment Orson Welles, Luis Buñuel et Jean-Luc Godard parmi ses sources d'inspiration, ainsi que *The Wizard of Oz*, film de Victor Fleming (1939), sa toute première influence cinématographique, à laquelle il consacre un court essai en 1992⁵. La référence au

¹ L'on songe également à *Feu d'artifice* de Patrick Deville (Paris, Minuit, 1992).

² Danièle Méaux, « Le miroir des écrans », art. cit., p. 173.

³ Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, op. cit., p. 146.

⁴ *Ibid.*, p. 147.

⁵ Salman Rushdie, *The Wizard of Oz*, Londres, British Film Institute, 1992. L'essai est d'ailleurs complété par une fantaisie, « At the Auction of the Ruby Slippers » (« La Vente aux enchères des souliers de rubis ») : Rushdie imagine une vente aux enchères des chaussures de Dorothy par la MGM. Il s'agit d'un cas de « continuation » d'un récit (filmique) par un autre récit (littéraire), pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, précisément d'une « continuation allographe » du film, qui « [franchit] la clôture narrative en relançant une action qui se donnait comme aboutie », comme le précise Richard Saint-Gelais à propos de cette catégorie genettienne. Voir à ce propos : Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 27-28.

cinéma va croissant de *Midnight's Children* (*Les Enfants de Minuit*, 1981) à *The Satanic Verses* (*Les Versets Sataniques*, 1988), où l'on rencontre le récit d'une adaptation cinématographique de l'histoire de Mahomet. Comme le remarque Elsa Sacksick, « L'auteur a de surcroît recours au champ lexical et aux techniques cinématographiques pour aider le lecteur à visualiser une scène. [...] Dans *The Satanic Verses*, le narrateur s'aide de la technique du montage pour décrire la schizophrénie de Gibreel¹ ». Les techniques et les effets du cinéma sont transposés dans l'écriture romanesque : Elsa Sacksick étudie notamment les effets de cadrage, le montage parallèle continu dans *Midnight's Children* et le montage convergent discontinu dans *The Satanic Verses*² :

Rushdie semble opter alors pour une esthétique contemporaine avec une technique de montage discontinu et heurté qui rappelle la « nouvelle vague » et plus précisément la saute godardienne et le faux raccord. Les deux techniques visaient à briser la continuité et la fluidité des plans, donc l'unité filmique, tout en faisant participer activement le spectateur³.

Le choix de ces techniques cinématographiques n'est pas fortuit, comme le remarque Elsa Sacksick : il est adapté à dire la thématique de la migration par son caractère pluriel et discontinu.

La relation intersémiotique que le roman contemporain entretient avec le cinéma s'inscrit dans le triple retour au sujet, au réel et au récit opéré par les écrivains depuis le début des années 1980. Ce retour, nous l'avons souligné, n'est pas pour autant synonyme de rupture : l'intersémiotique cinématographique en régime littéraire est héritée de la période précédente, le lien entre le roman et le septième art se tisse dès le début du vingtième siècle. À partir du début des années 1980, ce lien se voit enrichi : au regard de l'hypertrophie de l'image et de l'hypermédiatisation de la société, les modalités de la relation au cinéma sont modifiées et ses enjeux se voient renouvelés. Ces derniers délaissent ou dépassent les jeux formels : la prise en charge dans le roman d'une thématique cinématographique et la transposition des techniques du cinéma traduisent de nouvelles représentations du réel ; la référence au septième art qui s'établit sur un mode critique ou parodique engage une réflexion ontologique sur la relation de l'homme contemporain au monde.

Jusqu'à présent, l'étude des influences cinématographiques sur la littérature contemporaine avait convoqué le cinéma dans son ensemble. Nous souhaitons maintenant

¹ Elsa Sacksick, « Transpositions cinématographiques dans l'œuvre de Salman Rushdie », in *Polysèmes*, n°12, 2012, [En ligne] URL : <http://polysemes.revues.org/680>.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

centrer nos analyses sur deux genres du cinéma qui marquent le roman contemporain : le film noir et le western, genres fortement codés, transposés littérairement dans les romans de notre corpus. Ces genres sont liés au spectacle hollywoodien, aussi intéressent-ils des romanciers en quête de formes nouvelles. Afin d'envisager la manière dont les romanciers contemporains composent avec les genres du cinéma, nous étudierons les modalités et les enjeux de la transposition littéraire d'un genre cinématographique et de ses conventions.

Chapitre IV. Les genres cinématographiques de l'écran au roman

La relation intersémiotique que le roman entretient avec le cinéma lui permet de se renouveler : si le roman s'écrit dans la conscience du déjà-vu et du déjà-lu, la reprise des modèles filmiques et de leurs conventions lui fournit des thèmes, des scénarios, une matière et une manière à transposer littérairement. Le genre cinématographique est à la fois une banque de données et une matrice pour le roman, auquel il fournit des situations, des personnages et des lieux types. Les conventions du genre ouvrent la voie au jeu : parodie et ironie déplacent l'attention du lecteur de l'intrigue à l'écart marqué avec les stéréotypes génériques, ménageant un effet de surprise. Le recyclage des codes génériques du cinéma participe pleinement du retour au récit au tournant des années 1980. La référence aux genres du cinéma prend alors plusieurs fonctions, que nous présenterons dans un dernier temps.

Notre réflexion portera sur les genres du film noir et du western. Il s'agira d'envisager la manière dont un roman est traversé et travaillé, dans sa forme – sa structure, son style – par ces genres cinématographiques fortement codifiés, qui ont tous deux une présence marquante dans le roman – la présence d'autres genres du cinéma, tels le film de science-fiction ou la comédie romantique, est plus sporadique. Western et film noir sont deux genres cinématographiques populaires très connus, deux genres hollywoodiens en grande part¹, or, la littérature contemporaine se plaît à recycler cette culture populaire largement partagée avec la communauté des lecteurs. Ainsi notre étude sera-t-elle principalement centrée sur le cinéma jusqu'à la fin des années 1960. L'on observe ensuite un déclin de ces deux genres, comme le remarque Michel Serceau : « Après avoir été, entre les années 20 et les années 60, la face historico-culturelle de ce qu'il est maintenant convenu d'appeler cinéma classique, les genres ne sont plus considérés aujourd'hui [...] que comme un simulacre² ». De surcroît, l'on peut observer une parenté entre le western et le film noir, qui ont en partage un goût pour l'action et

¹ Même s'il existe bel et bien un genre français du film noir, mis en évidence par les travaux de Thomas Pillard, *Le Film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre (1946-1960)*, Nantes, Éditions Joseph K, 2014.

² Michel Serceau, « Vie, mort et retour des genres », in Michel Serceau (dir.), *Panorama des genres au cinéma*, *CinémAction*, n° 68, 1993, p. 211. Selon Serceau, l'on peut observer des « résurgences » du western dans le cinéma contemporain.

pour le spectaculaire, si bien que les scènes filmiques fournissent à un roman contemporain avide de se régénérer des patrons romanesques *ad hoc*. À ce titre, il est significatif que plusieurs auteurs de notre corpus se soient essayés à transposer ces deux genres : Paul Auster explore conjointement le film noir dans *New York Trilogy* et le western dans *Mr Vertigo* et dans *Moon Palace* ; Angela Carter explore le scénario littéraire de western dans « John Ford's 'Tis Pity She's a Whore », son œuvre est également traversée par les figures féminines du film noir, comme dans *The Bloody Chamber and Other Stories (La Compagnie des loups, 1979)*. Robert Coover quant à lui s'est expliqué sur ses transpositions littéraires du western dans *Ghost Town* et du film noir dans *Noir* dans un entretien avec Sean P. Carroll, en établissant un rapprochement entre les caractéristiques des deux genres :

And among the mythic materials that environ us are the genres, so-called, derivations of the ancient folktale. A few years ago I published a short comic novel called *Ghost Town*, in which I took on, not for the first time, the American Western myth, and as soon as it was done, I wanted to partner it with a similar sort of treatment of the national urban myth, as represented by crime fiction and the private eye. [...]

Both genres tend to feature heroic loners – the romantic folkloric quester – and as *Ghost Town* began with the image of a lone rider on the empty desert chasing a retreating town, this one began with an isolate dockside detective in pursuit of something illusive like truth, beauty, the ineffable, through the dark inscrutable streets of the generic urban nightmare¹.

Coover souligne le lien que les deux genres entretiennent avec les deux mythes structurant l'Amérique : l'Ouest et la grande ville. Les deux genres ont aussi des similarités structurelles : ils sont sous-tendus par une quête, si illusoire soit-elle, et leur héros est solitaire. Michel Ciment évoque quant à lui une « frontière incertaine² » entre western et film de gangsters, ce dernier préfigurant le film noir, en mettant en lumière les traits thématiques et sémantiques communs aux figures prototypiques des deux genres, que sont le cow-boy et le gangster :

[Ils] offrent [...] des parallèles frappants, au-delà de leur différence profonde. Le shérif annonce le policier, le hors-la-loi, le gangster, le saloon le bar, l'entraîneuse la vamp, le cheval l'automobile. Ils traitent tous deux de la loi et de l'illégalité [...] ; mais à l'espace du western, ouvert, horizontal et optimiste, s'oppose le décor urbain, vertical, oppressant et pessimiste du

¹ Sean P. Carroll, « An interview with Robert Coover », Bookslut, mars 2010, [En ligne] URL: http://www.bookslut.com/features/2010_03_015786.php. « Et parmi les éléments mythiques qui nous entourent, on trouve les genres, qui sont, soi-disant, des dérivés des anciens contes folkloriques. Il y a quelques années, j'ai publié un court roman comique intitulé *Ghost Town*, dans lequel, et ce n'était pas la première fois, je me suis emparé du mythe de l'Ouest américain, et, dès qu'il fut terminé, j'ai voulu l'associer avec une forme similaire de traitement du mythe urbain national, tel qu'il est représenté par la fiction criminelle et par le détective privé. [...] Les deux genres ont tendance à représenter des héros solitaires – le folklore de la quête romantique – et comme *Ghost Town* débutait avec l'image d'un cavalier solitaire dans un désert vide, poursuivant une ville qui se dérobaît à lui, ce dernier roman commençait avec un détective seul sur les quais, en quête de quelque chose d'illusoire, la vérité, la beauté, l'ineffable, à travers l'obscurité impénétrable des rues du cauchemar urbain caractéristique du genre. » [Nous traduisons.]

² Michel Ciment, *Le Crime à l'écran, op. cit.*, p. 14.

film criminel¹.

Par ailleurs, western et film noir accordent une attention particulière aux armes, qui sont les attributs du cow-boy et du gangster, comme le remarque Robert Warshow :

Les deux créations les plus réussies du cinéma américain, le gangster et l'homme de l'Ouest, sont des hommes armés. Dans ce type de film, les revolvers constituent, par leur présence physique et les attitudes corporelles qu'implique leur maniement, le foyer d'attention et la source d'émotion du spectateur. Sans doute cela reflète-t-il l'importance des armes à feu dans l'imaginaire américain [...]².

Les deux genres cinématographiques ont une forte dimension symbolique : ils reflètent les exaltations et les angoisses de la société américaine, comme le souligne Michel Ciment :

Le cow-boy et le gangster sont les deux grandes figures légendaires de l'Amérique. Ils incarnent une nation jeune, puritaine, qui naît dans la violence et réduit volontiers les problèmes à des contrastes simples : blanc et noir, bien et mal. Plus ou moins populaires selon les périodes, ils accompagnent aussi toute l'histoire du cinéma américain, le western prospérant le plus souvent dans les époques où règne l'optimisme, le film criminel exprimant davantage les années sombres que traverse le pays³.

La parenté entre les deux genres a une explication historique : en 1895, lorsque le cinéma voit le jour, la frontière de l'Ouest se ferme : c'est la fin de la conquête d'un territoire vierge, et de la vague d'espoir qui accompagnait cette conquête. Dans le premier film de fiction célèbre, *The Great Train Robbery* d'Edwin S. Porter (*L'Attaque du grand rapide*, 1903), les frontières entre le western et le film criminel sont poreuses – et l'on retrouvera plus tard la scène de l'attaque d'un train en rase campagne dans le film de gangsters *White Heat* de Raoul Walsh (*L'Enfer est à lui*, 1949). Les points de passage entre les deux genres sont aussi le fait de réalisateurs, de scénaristes et de producteurs. Dès la fin des années 1930, des acteurs qui interprètent des rôles de tueurs ou de *villains* dans les films de gangsters sont employés dans les westerns, tels James Cagney et Humphrey Bogart, qui incarnent respectivement Jim Kincaid et Whip McCord dans *The Oklahoma Kid* de Lloyd Bacon (*Terreur à l'Ouest*, 1939). Les sujets et les personnages voyagent et se rencontrent : il arrive qu'un cowboy se rende dans une grande ville, et y croise la route de gangsters. Comme le souligne Jean-Louis Leutrat, « Les tueurs névropathes, libidineux et agités de tics, passent sans problème du film noir au western⁴ » – songeons au personnage incarné par Jack Elam dans *Rawhide* (*L'Attaque de la malle-poste*, 1951).

¹ Michel Ciment, *op. cit.*, p. 14-15. Ciment fait toutefois état de différences : « [Le western] devient vite un genre lié au passé et teinté de nostalgie, représentant une Amérique aux valeurs élémentaires. En revanche, le film criminel apparaît avec le développement de la vie urbaine, il s'identifie toujours au présent du pays dont il reflète les soubresauts. » (p. 14).

² Robert Warshow, *The Partisan Review*, 1954, cité par Jean-Louis Leutrat, *Le Western. Quand la légende devient réalité*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1995, p. 116.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

L'influence du film policier et du film noir sur le western s'accroît à la fin des années 1950 : elle est notamment sensible dans *The Man from Laramie* d'Anthony Mann (*L'Homme de la plaine*, 1955), *Collines brûlantes* de Stuart Heisler (*The Burning Hills*, 1956), *Backlash* de John Sturges (*Coup de fouet en retour*, 1956)¹. *Coogan's Bluff* (*Un shérif à New York*, 1968) de Don Siegel avec Clint Eastwood (qui a d'ailleurs joué dans de nombreux westerns) propose un croisement générique : un shérif de l'Arizona est envoyé à New York pour extraditer un prisonnier. Selon Michel Ciment, il s'agit d'une œuvre située « entre le western et le film criminel » : « L'ancien homme de l'Ouest devient le flic moderne qui nettoie la ville² ». Des points de contact et des parallélismes peuvent être observés d'un genre à l'autre : il n'est donc pas fortuit que ces deux genres tournés vers l'action, qui ménagent une grande place à des figures héroïques ou hautes en couleur, aient intéressé au premier chef le roman contemporain. Soulignons enfin que l'histoire de ces deux genres est faite d'allers et retours du régime littéraire (où ils relèvent souvent de la paralittérature et de collections spécialisées, notamment pour le roman noir) au régime filmique³. Western et film noir présentent des situations narratives à la structure similaire, et une mythologie commune : il s'agira de mettre en lumière leurs modalités de transposition littéraire et leurs apports respectifs aux formes romanesques contemporaines.

Nous envisagerons à présent la manière dont un code générique cinématographique s'inscrit dans un code littéraire : en d'autres termes, peut-on identifier des marqueurs d'un genre du cinéma dans un texte littéraire, dans une perspective intersémiotique⁴ ? Il s'agira de réfléchir à la possibilité d'établir des critères et des facteurs de généricité filmiques au sein d'un texte romanesque, afin de proposer des fondements théoriques qui permettent cette lecture. Dans un premier temps, nous souhaitons présenter les deux genres en question ainsi que leur genèse, afin de donner un cadre à notre étude, et de la situer dans l'histoire du cinéma. Dans un second temps, il s'agira de mettre en lumière des critères et des facteurs de généricité – même si l'entreprise définitoire d'un genre ne va pas de soi – à la fois textuels et contextuels, qui permettent de reconnaître les caractéristiques d'un genre cinématographique dans une œuvre romanesque.

¹ Voir à ce propos Jean-Louis Leutrat, *ibid.*, p. 72.

² Michel Ciment, *op. cit.*, p. 112.

³ Ce point sera traité ultérieurement : voir *infra*, p. 164-169.

⁴ Précisons qu'il ne s'agit pas d'indiquer la présence d'un lien générique entre un texte et d'autres textes du même genre.

A. Film noir et western : le point de vue de l'histoire du cinéma

1. Le film noir, reflet des tourments des sociétés française et américaine des années 1930 aux années 1960

Le film noir a des caractéristiques communes avec le film de détective et le film policier : Michel Ciment remarque à ce propos « les incertitudes de la dénomination » entre « le film criminel et policier ou le film à suspense¹ ». Michel Ciment propose toutefois une catégorisation en partant de la notion de « film criminel », qui englobe les films de gangsters des années 1930, les films noirs et les films de détective des années 1940 et 1950, les *thrillers* hitchcockiens et le nouveau film noir. Ciment souligne à ce propos l'immense vitalité du genre criminel, « le genre le plus productif dans le cinéma américain » :

Il y a beaucoup plus d'originalité dans les films criminels que dans la comédie ou le drame : on y découvre des innovateurs formels. C'est un format qui permet aussi une critique de la société américaine que l'on ne vous autoriserait pas dans un film directement politique. On y parle de l'argent, de la corruption, des institutions dévoyées, des avocats véreux, des ripoux, et tout se fait à l'intérieur d'un genre².

Ainsi l'originalité et les recherches formelles du film criminel ont-elles retenu l'attention des romanciers contemporains. Dans la lignée des travaux de Michel Ciment, nous proposons d'envisager le film noir comme un sous-ensemble du film criminel. Les glissements d'une catégorie l'autre sont toutefois fréquents, comme nous le verrons.

L'œuvre de David Wark Griffith, qui filme une Amérique pauvre où règne la criminalité à une époque où la guerre des gangs fait rage à New York, inaugure le genre du film criminel. Comme le note Ciment, le film *The Musketeers of Pig Alley* (*Cœur d'Apache*, 1912) est programmatique :

[Il] rassemble tous les thèmes et les décors qui feront la fortune des films criminels jusqu'à nos jours : la lutte entre les gangs rivaux, la corruption de la police, le couple heureux agressé par les bandits, le bar où s'affrontent les bandes de malfrats, le dancing comme lieu de rencontre, les impasses aux maisons de briques sales, la misère qui conduit à la délinquance³.

¹ Michel Ciment, Entretien avec Clémentine Gallot, « Le genre criminel est le plus productif du cinéma américain », in *The Best of French Culture*, France-Amérique Bilingual, 29 janvier 2009, [En ligne] URL : <https://france-amerique.com/fr/michel-ciment-le-genre-criminel-est-le-plus-productif-du-cinema-americain>.

² Michel Ciment, *op. cit.* Raphaëlle Moine précise que la définition du genre dépend du cadrage retenu : « Certains font par exemple du film de gangsters, du film noir, du film policier, du thriller des genres autonomes, d'autres les inscrivent dans un grand genre complexe, le film criminel. » (Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, *op. cit.*, p. 24.)

³ *Ibid.*, p. 17.

L'on peut également évoquer *Regeneration* de Raoul Walsh (1915), qui ouvre la voie au film de gangsters qui prospérera dans les années 1930, en même temps que le film noir. Ce dernier présente la particularité de s'attacher au point de vue de la victime ou au parcours moral du détective. Le personnage de la femme fatale y est récurrent. L'issue de l'intrigue est souvent malheureuse ; sa tonalité, tragique ; son atmosphère, sombre et pessimiste. Le terme « film noir » naît en France dans les années 1930 : il est employé par la critique pour condamner l'atmosphère sombre, démoralisatrice et fataliste d'une série de films associés au réalisme poétique, tels *La Bête humaine* de Jean Renoir (1938), *L'Étrange Monsieur Victor* de Jean Grémillon (1937), *Le Quai des brumes* et *Le Jour se lève* de Marcel Carné (1939), *La Tradition de Minuit* de Roger Richebé (1939). La dénomination « film noir » fait ensuite l'objet d'un glissement sémantique : le terme resurgit après la Seconde Guerre mondiale, toujours dans la presse française, mais pour désigner un ensemble de films criminels hollywoodiens qui sortent en France après plus de quatre ans d'absence du cinéma américain : *Double Indemnity* (*Assurance sur la mort*, 1944) et *The Lost Week-end* (*Le Poison*, 1945) de Billy Wilder, *The Woman in the Window* (*La Femme au portrait*, 1944) et *Scarlet Street* (*La Rue rouge*, 1945) de Fritz Lang. Leur sortie quasi simultanée crée un effet de corpus¹ qui permet aux critiques de percevoir plus clairement une unité de ton et de traitement, et de faire de ces ensembles de films un genre. L'adjectif « noir » apparaît aussi sous la plume de Jean-Pierre Chartier dans un article intitulé « Les Américains font aussi des films “noirs”² », et dans un article de Nino Frank, « Un nouveau genre “policier”, l'aventure criminelle³ ». Raphaëlle Moine relève les critères qui président à l'émergence et à la reconnaissance d'un genre noir : « Comme Frank, Chartier souligne l'importance d'un attrait sexuel fatal dans l'intrigue de ces films, note l'emploi du récit à la première personne, insiste sur l'atmosphère sombre et désespérée [...], qui justifie le qualificatif “noir”⁴ ». C'est d'ailleurs cette atmosphère pessimiste qui distingue film noir et film de privé du film policier, comme le remarque Michel Ciment :

Du film policier n'émane que très rarement ce climat étouffant, inquiétant, qui est la marque du film de privé. Il témoigne au contraire d'une relative confiance dans les institutions. Le policier agit avec méthode et défend la loi et l'ordre là où le privé travaille par intuition et incarne une attitude morale et individualiste⁵.

¹ Voir à ce propos Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 104.

² Jean-Pierre Chartier, « Les Américains font aussi des films “noirs” », in Jean-George Auriol (dir.), *La Revue du Cinéma*, n° 2, novembre 1946.

³ Nino Frank « Un nouveau genre “policier”, l'aventure criminelle », *L'Écran français*, n° 61, août 1946, p. 8-9.

⁴ Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 103.

⁵ Michel Ciment, *op. cit.*, p. 68. Le film policier suppose un délit et trois types essentiels de personnages : celui qui commet le délit (assassin ou voleur), celui qui cherche à découvrir comment a été commis le délit (policier ou détective privé), et la victime.

Film noir et film de privé sont d'ailleurs souvent confondus par la critique : en effet, le film noir est aussi un film de détective, car la frontière entre ces deux sous-ensembles (on ne parlera pas ici de « genres ») est poreuse, comme le remarque Michel Ciment : « La tension entre cet univers corrompu et le regard du privé est l'assise du film de détective, car elle suppose un point de vue moral que le spectateur peut adopter¹ ». L'institution du genre du film noir est consacrée en 1955, avec la parution de l'ouvrage de Raymond Borde et Étienne Chaumetin, *Panorama du film noir américain*². L'adjectif « noir » cesse alors de renvoyer au cinéma français des années 1930 pour désigner une atmosphère spécifique aux productions policières américaines, et l'expression « film noir » s'impose des deux côtés de l'Atlantique comme une catégorie générique. Aux États-Unis, le genre prospère dans les années 1940, marquées par un pessimisme et un sentiment d'impuissance qui coïncident avec l'érosion de l'idéologie de l'unité nationale qui caractérisait la période de la guerre. L'émergence du personnage de la femme fatale traduit une crise de la masculinité ; l'absence de relations familiales normées relaie les inquiétudes liées à la modification du rôle des femmes à la suite de la guerre. *The Maltese Falcon* de John Huston (*Le Faucon Maltais*, 1941), adapté du roman de Dashiell Hammett, paru en 1930, est une œuvre qui marque l'histoire du genre : le détective Sam Spade, incarné par Humphrey Bogart, est mis à l'épreuve par Brigid O'Shaughnessy, la femme fatale qui veut le détourner de son but. Cette œuvre impose Bogart comme star : il commence à construire sa propre mythologie à partir du personnage de Sam Spade, détective privé qui fait preuve d'un grand sens de l'honneur doublé d'un esprit sardonique ; son feutre mou, son imperméable gris et son éternelle cigarette aux lèvres dessinent l'iconographie qui sera caractéristique du film noir, et que l'on retrouve dans les romans de notre corpus. Dans *The Big Sleep* de Howard Hawks (*Le Grand Sommeil*, 1946), Bogart incarne ensuite Philip Marlowe, un personnage cynique dont l'intelligence acérée prend de court le spectateur.

En France, le film noir est une forme privilégiée des mutations sociales, à la suite du conflit mondial. Le film noir français est un genre à part, comme le remarque Thomas Pillard : « ce terme générique, l'un des plus communément et intimement associés avec l'imaginaire américain, a en fait servi à l'origine à la fois à désigner un ensemble de films français et une forme générique transnationale³ ». Le film noir est lié aux évolutions de la société française,

¹ *Ibid.*, p. 57.

² Raymond Borde et Étienne Chaumetin, *Panorama du film noir américain (1941-1953)*, Paris, Flammarion, coll. « Champs/Contre-champs », 1988 [1955].

³ Thomas Pillard, « Une histoire oubliée : la genèse française du terme « film noir » dans les années 1930 et ses implications transnationales », *Transatlantica*, janvier 2012, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/5742>.

dont il traduit d'ailleurs les inquiétudes. Pillard met en évidence l'existence de trois « cycles » dans le film noir : le premier, le « réalisme noir » (1946-1958), qui recouvre le réalisme poétique, est caractérisé par sa tonalité sombre et pessimiste. Parmi les films qui représentent ce cycle, citons *Les Portes de la nuit* de Marcel Carné (1946), *Quai des orfèvres* de Henri-Georges Clouzot (1947) et *La Môme vert-de-gris* de Bernard Borderie (1953). Pillard évoque ensuite la « série noire pour rire » qui détourne, sur un mode parodique, les codes du polar à l'américaine, et enfin le « film de gangsters » (1954-1956) qui « met en scène des personnages de vieux truands interprétés par des acteurs vieillissants » et construit « des récits nostalgiques opposant la figure du gangster légendaire d'avant-guerre à une nouvelle génération de malfrats¹ », avec *Bob le flambeur* (1956) et *Le Doulos* (1962) de Jean-Pierre Melville, ou *Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle (1958). Thomas Pillard met l'accent sur la portée sociale du film noir : « chacun des trois cycles cherche à évoquer les “souffrances masculines” causées par l'Occupation et par les bouleversements des identités de genre d'une part, et par le basculement vers la société de consommation d'autre part² ». Pour clore ce panorama du film noir, il convient d'évoquer la filmographie d'Alfred Hitchcock : certes, l'œuvre du maître du suspense relève au premier chef du genre cinématographique du *thriller*, et ses films sont surtout envisagés comme des films d'auteur ; toutefois, l'on y retrouve les codes du film noir, tels la présence de la femme fatale, la narration filmique par le biais du *flash-back*, et l'atmosphère angoissante, rendue sensible par les compositions musicales de Bernard Herrman³. Ainsi étudierons-nous les romans contemporains influencés par Hitchcock, comme *Les Grandes blondes* de Jean Echenoz, construit autour du point de fuite du personnage de la blonde hitchcockienne.

Le film noir est enfin un genre historiquement marqué. *Touch of Evil (La Soif du mal)*, tourné en 1958 par Orson Welles, est considéré comme l'œuvre qui clôt la période du film noir dite classique. C'est à la fin des années 1950 que le genre s'essouffle, lorsque l'Amérique, pour la première fois après quinze ans d'insécurité, semble retrouver un certain optimisme. D'autres films qui reprennent les codes du genre seront qualifiés de « post-noirs » ou de « néo-noirs ». À partir des années 1960, le film noir connaît un certain nombre d'évolutions, en France comme aux États-Unis. La Nouvelle Vague, avec ses personnages de criminels occasionnels en rupture avec la société, entretient des affinités particulières avec le genre du film noir : citons à

¹ *Ibid.*, p. 212.

² *Ibid.*, p. 321.

³ L'on pourra se reporter à l'ouvrage de Patrick Brion, *Le Film noir : l'âge d'or du film criminel américain, d'Alfred Hitchcock à Nicholas Ray*, Paris, Éditions de la Martinière, 2004.

titre d'exemple *Tirez sur le pianiste* de François Truffaut (1960), *Plein soleil* de René Clément (1960), *À bout de souffle* et *Bande à part* de Jean-Luc Godard (1960 et 1964). Par ailleurs, au milieu des années 1960, la couleur arrive dans le film criminel et modifie sensiblement son esthétique : quand le noir et blanc exprimait parfaitement le conflit entre le bien et le mal, l'apparition de la couleur correspond à une période pleine d'incertitudes. Comme le remarque Michel Ciment, « L'“irréalité” de la couleur accompagne donc l'évolution d'un genre qui ne se veut plus “miroir de la vie”, mais établit un rapport critique avec son propre passé et joue avec les stéréotypes en associant les spectateurs¹ ». Après une période de déclin, à partir de 1967, « gangsters, policiers et détectives reviennent au premier plan sur les écrans américains pour ne plus les quitter depuis lors² ». La figure du privé fait l'objet d'un traitement nouveau, critique ou parodique, dans des films tels *Harper* de Jack Smight (*Détective privé*, 1966), « où la psychologie se double d'une satire sociale et d'un romanque discret³ », selon Ciment, et surtout dans le film de Robert Altman, *The Long Goodbye* (*Le Privé*, 1974), qui propose un traitement résolument anticonformiste du personnage de Philip Marlowe : sous la caméra d'Altman, le privé est un détective équivoque et désorienté, ce qui n'est pas sans rappeler les ratages de Philip M. Noir, détective désinvolte et débauché de Robert Coover, ou encore les gangsters de seconde zone des romans de Jean Echenoz. La dégradation de la figure du détective privé s'inscrit dans un contexte social difficile : à partir de 1968, l'on assiste à une augmentation considérable de la criminalité et du chômage aux États-Unis, sur fond de récession. Ainsi l'univers des films de privé est-il fortement pessimiste : *Night Moves* d'Arthur Penn (*La Fugue*, 1975) met en scène un personnage d'enquêteur qui a perdu ses repères, loin des figures d'enquêteurs rationnels de la tradition du genre, mais plus proche des enquêteurs mis en scène dans les romans de Martin Amis ou de Robert Coover. Ce bref parcours aura permis de poser des jalons permettant d'envisager une brève histoire du film noir, dont les romans de notre corpus portent l'empreinte : un film, un réalisateur ou un acteur peuvent inspirer un roman ; l'atmosphère « noire » s'exporte dans l'univers romanque ; la dimension sociale du film noir enfin se voit transposée en d'autres temps et d'autres lieux. Nous proposerons à présent un aperçu historique du genre du western.

¹ Michel Ciment, *op. cit.*, p. 100.

² *Ibid.*, p. 99.

³ *Ibid.*, p. 117-118.

2. Le western, mythologie américaine par excellence

Les balbutiements du western sont à chercher du côté du film d'Edwin Stanton Porter, *The Great Robbery Train (L'Attaque du grand rapide, 1903)*, souvent présenté comme « le premier western », même s'il n'était évidemment pas perçu comme tel à l'époque ; et du côté des *Indian films*. Le terme « western » émerge en 1910 : comme le note Raphaëlle Moine,

[...] les films qui se passent dans l'Ouest deviennent des films de l'Ouest à l'orée des années 1910, quand ils commencent à structurer de façon récurrente l'opposition *wilderness / civilization* et à organiser leurs actions dans un schéma mélodramatique où l'Indien devient l'agresseur¹.

Il faut attendre les années 1920 pour que l'usage du terme « western » devienne commun et systématique pour désigner les films sur l'Ouest². Les facteurs contextuels³ sont déterminants dans la naissance du genre : l'identité nationale émergente trouve à s'exprimer dans ce genre à fort potentiel symbolique et identitaire⁴. Le western se développe dans un contexte d'américanisation du cinéma aux États-Unis : comme le remarque Benedict Anderson, les films « participent à la construction d'une communauté nationale imaginaire⁵ ». Le genre en effet permet de dégager l'américanité de populations hétérogènes et établit une familiarité avec le passé chez les émigrants récents. Érigé en mythe des origines, il célèbre les racines et les valeurs nationales, devient un rituel commémoratif qui relie l'Américain du XX^e siècle à l'esprit pionnier du passé. Comme le souligne Laurric Guillaud, « Le système du western, défini simplement par John Cawelti comme “*a popular genre about the West*”, repose essentiellement sur le concept américain de *frontier* qui s'impose en forgeant une véritable mythologie

¹ Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 135.

² Comme l'indique Jean-Louis Leutrat, l'histoire du genre commence lorsque « prend consistance une “pratique discursive” » relative au western cinématographique » : « Il n'existe pas un « objet naturel » western dont il suffirait d'étudier les transformations. Il faut substituer à l'histoire d'un objet naturel celle des objectivations qui ont construit ce domaine où les connexions, les rencontres, les alliances, les jeux de force, les stratégies ont, à un moment donné, formé ce qui a pu fonctionner presque immédiatement parfois comme évidence. » (Jean-Louis Leutrat, *L'Alliance brisée. Le western des années 1920*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon – Institut Lumière, 1985, p. 17.)

³ Selon Raphaëlle Moine, « La naissance d'un genre cinématographique est toujours le fait d'une combinaison de facteurs, le résultat d'un processus où se rencontrent plusieurs genres cinématographiques et plusieurs formes culturelles, mais il faut donc une conjoncture historique particulière pour que s'établisse une forme filmique identifiable. Dans cette conjoncture intervient également la situation de l'industrie cinématographique ». (Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 134.)

⁴ Voir à ce propos : Richard Abel, « A Nation for Exports. American Westerns (1911-1912) », in Martin Barnier et Raphaëlle Moine (dir.), *France/Hollywood. Échanges cinématographiques et identités nationales*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2002, p. 147-172.

⁵ Benedict Anderson, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996 [1983].

populaire¹ ». Le genre, fortement ancré dans le paysage américain, met en scène les mythologies de l'Amérique et incarne les héros que sont les pionniers et les cow-boys. À ce propos, certains films de la *Wilderness* ou de la prairie, telles les différentes versions du film *The Last of the Mohicans*, sont qualifiés d'*easterns* par certains critiques, selon le critère de généricité retenu, comme le note Moine :

[Ils sont] tantôt intégrés au corpus des westerns par les ouvrages qui privilégient dans leur appréhension du genre l'élément syntaxique (la frontière, l'opposition entre *wilderness/civilization*), tantôt rejetés hors du genre et donc dotés d'une étiquette « films d'aventures » par ceux qui définissent le western par ses référents historiques et géographiques².

Les premiers films d'Indiens de David W. Griffith, tel *The Redman and the Child* (*L'Enfant et le Peau-Rouge*, 1908), étaient tournés à l'Est, à Fort Lee et dans ses environs. À partir de 1910, le tournage des westerns se déplace à l'Ouest : la production en effet se massifie, l'on recherche des décors spectaculaires, si bien que les firmes cinématographiques déménagent sur la côte ouest et mettent en place une stratégie de conquête des marchés américains et étrangers³. La période entre 1930 et 1950 marque l'avènement du classicisme hollywoodien, « forme cinématographique caractérisée par une dramaturgie hiérarchisant les scènes de tension et de détente [afin de] faire participer le spectateur aux drames racontés⁴ », comme le remarque Jean-Louis Leutrat. À partir de 1930 en effet, l'on assiste à un retour en force des westerns de prestige, avec les films de John Wayne, passant de la catégorie B à la catégorie A, qui « hissent le western au rang d'un art raffiné et affirment sa capacité à traiter des sujets graves⁵ », selon Leutrat. L'on peut citer à titre d'exemple ces films sortis en 1939 : *Stagecoach* de John Ford (*La Chevauchée fantastique*), *Union Pacific* de Cecil B. DeMille (*Pacific Express*), *Jesse James* de Henry King (*Le Brigand bien-aimé*), *Dodge City* de Michael Curtiz (*Les Conquérants*), *Frontier Marshall* d'Allan Dwan (*L'Aigle des Frontières*). Le genre intègre à travers eux les transformations techniques, la couleur, les grands écrans, le relief. Comme le souligne André Bazin,

À la veille de la guerre, le western était arrivé à un degré certain de perfection. L'année 1940 marque un palier au-delà duquel une nouvelle évolution devait fatalement se produire [...]. *Stagecoach* est l'exemple idéal de cette maturité d'un style parvenu à son classicisme. John Ford

¹ Lauric Guillaud, « Tentative de généalogie d'un genre : le western », in Lauric Guillaud et Gilles Menegaldo (dir.), *Le Western et les mythes de l'Ouest*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 25.

² Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 101.

³ Jean-Louis Leutrat remarque d'ailleurs que les conditions de tournage et de montage se plient aux lois de l'industrialisation, chez les Indépendants et chez Universal : « les lundis, mardis et mercredis sont consacrés au tournage, les jeudis et vendredis au montage, le samedi à la préparation du film de la semaine suivante. Et ainsi de suite, avec, pour conséquence, la monotonie des scénarios ». (Jean-Louis Leutrat, *Le Western. Quand la légende devient réalité*, *op. cit.*, p. 50).

⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵ *Ibid.*, p. 53.

parvenait à l'équilibre parfait entre les mythes sociaux, l'évocation historique, la vérité psychologique et la thématique traditionnelle de la mise en scène du western¹.

Une précision s'impose ici : la périodisation proposée répond à une perspective évolutionniste du genre². Le genre connaîtrait un « âge d'or », correspondant au « stade "classique" » dans lequel il trouverait, momentanément, une forme pure et équilibrée³ », comme le souligne Jean-Louis Leutrat – les romans de Christine Montalbetti et de Paul Auster, et la nouvelle d'Angela Carter recyclent d'ailleurs les codes du western de cet « âge d'or ». Après avoir atteint son essence, le genre subirait des expérimentations avant de tomber en décadence. À la fin des années 1950, Hollywood entre en crise, et le western perd son rôle économique. Pourtant, selon Leutrat, les œuvres de John Ford, Raoul Walsh, Howard Hawks, ou de réalisateurs plus jeunes, tels Anthony Mann, Budd Boetticher, Nicholas Ray, offrent « la quintessence du genre⁴ ». Les textes de Coover portent également la marque des films de cette époque, appelés également « surwesterns ». Le genre évolue ensuite par surcodage en western crépusculaire et maniériste, puis en western-spaghetti.

Le western maniériste « raffine ses signes jusqu'à les exténuier⁵ », selon Jean-Louis Leutrat : les gestes des personnages sont stylisés, comme on le voit par exemple sur l'affiche de *A Man alone* de Ray Milland (*L'Homme traqué*, 1955). L'on songe à *Man of the West* d'Anthony Mann (*L'Homme de l'Ouest*, 1958), à l'excès de jeu de Paul Newman dans *Billy the*

¹ André Bazin, « Évolution du western », in *Qu'est-ce-que le cinéma ?* Paris, Cerf, coll. « 7e Art », 1985 [1958], p. 229.

² Cette perspective évolutionniste coexiste avec une lecture cyclique ou thématique, à l'instar de l'entreprise classificatoire de Jean-Louis Rieupeyrou (voir notamment ses deux ouvrages : *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, Paris, Cerf, coll. « 7e Art », 1953, et *La Grande aventure du western : du Far West à Hollywood : 1894-1963*, Paris, Ramsay, 1987 [1964]). Rieupeyrou propose un découpage du western en six grands cycles de films qui exemplifient des thématiques historiques : le peuplement, les guerres indiennes, la guerre de Sécession, le bétail, le conflit mexico-texan, le cycle du banditisme et de la loi. Le peuplement raconte l'installation des pionniers (*Unconquered* ou *Les Conquêteurs d'un nouveau monde* de Cecil B. DeMille, 1947) et les dangers que traversent les convois (*The Covered Wagon* ou *La Caravane vers l'Ouest* de James Cruze, 1923). Dans le cycle des guerres indiennes, l'Indien, d'abord agresseur, devient victime (*Cheyenne Autumn* ou *Les Cheyennes* de John Ford, 1964, *Soldier Blue* ou *Le Soldat bleu* de Ralph Nelson, 1970) – les films de ces deux premiers cycles inspirent notamment le roman de Céline Minard, *Faillir être flingué*. La guerre de Sécession concerne un ensemble de films plus restreint qui retracent le conflit entre Nordistes et Sudistes (*Virginia City* ou *La Caravane héroïque* de Michael Curtiz, 1940) ou le retour du combattant (*Run of the Arrow* ou *Le Jugement des flèches* de Samuel Fuller, 1957). Le cycle du bétail évoque la transhumance des troupeaux (*La Rivière rouge* de Hawks, 1948). Le conflit mexico-texan est constitué de films consacrés à la défaite de Fort Alamo. Le cycle du banditisme et de la loi met en avant des personnages de *marshals* et de shérifs, des *hold-up*, des attaques de trains, de diligences, des conflits entre justice et vengeance (*Stagecoach* ou *La Chevauchée fantastique* de John Ford, 1939 ; *High Noon* ou *Le Train sifflera trois fois* de Fred Zinnemann, 1952 ; *The Man Who Shot Liberty Valance* ou *L'Homme qui tua Liberty Valance* de John Ford, 1961). Ces derniers motifs sont omniprésents dans les romans de notre corpus. Pour plus de précisions, voir l'ouvrage de Jean-Louis Leutrat, *Le Western. Quand la légende devient réalité*, op. cit., p. 48-49.

³ *Ibid.*, p. 121-122.

⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵ *Ibid.*

Kid (1930), ou à la surenchère dans la stylisation et à l'ascèse des westerns fordiens. Nous évoquerons également le western-spaghetti, car deux romans de notre corpus, *Pas le bon, pas le truand* de Patrick Chatelier et *Western* de Christine Montalbetti, transposent son esthétique excessive et spectaculaire. Selon Leutrat, le western-spaghetti présente « une version parodique du *melting pot*¹ » : dans les paysages de l'Espagne du Sud, en lieu et place de l'Ouest américain, il mêle des acteurs espagnols, allemands, français, anglais, américains. Le genre a partie liée avec la carnavalisation : il opère en effet « une récupération de la tradition picaresque européenne et [...] un détournement carnavalesque du western américain – c'est-à-dire son renversement en accordant une grande importance au corps sale et parfois grotesque² », note Leutrat. Le procédé a partie liée avec les enjeux esthétiques du roman contemporain : comme nous le verrons, Robert Coover détourne les codes du western classique sous un angle carnavalesque pour mieux subvertir le genre westernien et le genre romanesque. Le genre enfin manifeste selon Leutrat « une cruauté purement spectaculaire³ » :

[Son] esthétique emprunte beaucoup à la bande dessinée. Les personnages dépenaillés [...] semblent « corrodés » par cet environnement, attaqués par le soleil, corps remodelés, amputés parfois, transformés en masses transpirantes ou en blocs de poussière, réduits à leurs fonctions vitales et à une seule préoccupation ; tuer pour survivre⁴.

L'extrême simplification des rôles et des schémas narratifs du western à l'italienne offre enfin au roman contemporain un patron à partir duquel construire de nouvelles situations narratives : *Pas le bon, pas le truand* de Patrick Chatelier et *Western* de Christine Montalbetti sont construits autour du motif topique du duel au pistolet.

La production de western d'après 1945 témoigne d'un épuisement du genre avec le « sur-western », succédané de western « qui aurait honte de n'être que lui-même et chercherait à justifier son existence par un intérêt supplémentaire : d'ordre esthétique, sociologique, moral, psychologique, politique, érotique... bref, par quelque valeur extrinsèque au genre et qui est supposé l'enrichir⁵ », comme le souligne André Bazin. La pratique de l'autocitation, symptôme de l'épuisement du genre, est fréquente. L'on songe à *Duel in the Sun* de King Vidor (*Duel au soleil*, 1946) ou à *Shane* de Georges Stevens (*L'Homme des vallées perdues*, 1953). Le déclin du western s'accroît dans les dernières décennies du vingtième siècle : si, en 1950, cent trente westerns furent tournés, on n'en dénombre que vingt-huit en 1960, et seulement sept en 1977.

¹ *Ibid.*, p. 97.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 98.

⁴ *Ibid.*

⁵ André Bazin, « Évolution du western », art. cit., p. 231. Bazin reconnaît toutefois que cette étiquette ne suffit pas à caractériser tous les films de genre après 1950 : ainsi identifie-t-il les autres westerns de la période comme des westerns « modernes », caractérisés par leur enrichissement romanesque.

La télévision entretient un temps le genre du western, avec le personnage de Lone Ranger, devenu le héros d'un feuilleton télévisé ; l'œuvre de Clint Eastwood enfin reprend les codes du western, alors même que le genre décline.

Après avoir mis en évidence les jalons de l'histoire du western et du film noir, il convient d'établir une mise au point théorique portant sur leurs critères de genericité. Selon Raphaëlle Moine,

[...] le spectateur [...] partage un savoir culturel diffus sur le genre « western » (par exemple, une action qui se déroule dans l'Ouest américain dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, des lieux emblématiques [...], des personnages typés [...], des scènes de duel, des intrigues construites autour de la loi, de sa transgression ou de son établissement¹).

Il s'agira d'aller plus loin que ce « savoir culturel diffus » pour proposer un catalogue d'indices permettant d'identifier la transposition d'un genre filmique dans les romans de notre corpus.

B. Peut-on définir un genre cinématographique ? Critères sémantico-syntaxiques de genericité du film noir et du western

Le geste générique ne va pas de soi : les catégories génériques cinématographiques ont un caractère empirique, car elles n'existent qu'à être reconnues par un lecteur ou par un critique. Comme le souligne Raphaëlle Moine, le terme de genre renvoie aussi bien à une catégorie abstraite et théorique qu'à l'ensemble concret des films regroupés sous cette étiquette : ainsi met-elle le spectateur en garde :

Il ne saurait y avoir de typologie universelle des genres, construite sur des distinctions reconnues de tous, organisée en catégories stables et découpant de façon définitive le paysage cinématographique en groupes de films².

L'hétérogénéité des critères rend toute catégorisation difficile, et les entreprises définitoires des genres s'ouvrent souvent avec une référence à Borges et à son « encyclopédie chinoise » intitulée « Le marché céleste des connaissances bénévoles » :

Les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, r) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très

¹ Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 8.

² *Ibid.*, p. 19.

fin en poils de chameau, l) et caetera, m) qui viennent casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches¹.

L'entreprise semble ardue, d'autant plus que la théorie des genres cinématographiques est le parent pauvre de la recherche française – elle est pourtant très vivante outre-Manche et outre-Atlantique, avec les travaux de Rick Altman notamment². Ceci s'explique par deux facteurs : les critiques préfèrent se consacrer à l'étude esthétique d'écoles ou de tendances, et ce que l'on nomme le « cinéma de genre » a mauvaise presse, dévalorisé par l'opposition entre genre et auteur. L'on pourra se reporter à cet égard à la diatribe de Barthélémy Amengual contre les genres, dans la revue *CinémAction* :

Si on oppose – et je les oppose – œuvres de genre (de grande consommation, de divertissement, d'évasion) et œuvres d'auteur (toute œuvre d'importance est, par un biais ou un autre, œuvre d'auteur), il me paraît difficile de ne pas tenir l'obéissance (l'asservissement) au genre pour une source de médiocrité. La « culture industrielle » que nous voyons s'épanouir à la télé, entre deux jeux et deux douzaines de spots publicitaires, m'en semble la plus indiscutable confirmation³.

Le rapprochement entre la question des genres et la culture de masse télévisuelle est significatif. Pour citer Raphaëlle Moine, « le genre a très mauvais genre et devient un mauvais objet, trop relié à une culture de masse souvent posée d'office comme aliénante⁴ ». L'expression « cinéma de genre » a d'ailleurs un caractère ambigu, désignant à la fois des films génériquement marqués et codifiés (le western, la comédie sentimentale), mais également un cinéma populaire et commercial qui exploite les stéréotypes génériques sans inventivité ni originalité. Le cinéma d'auteur, en revanche, est affranchi des contraintes de genre qu'il revisite librement. Nous admettons pour notre part avec Raphaëlle Moine que « les genres du cinéma ne peuvent se limiter aux cinémas de genre⁵ ». Il convient à présent de réfléchir à la possibilité d'une définition des genres, et à l'établissement de critères de généricité. Au vu de la critique récente, il semble qu'outre l'approche textuelle, une approche fonctionnelle soit nécessaire. Selon Raphaëlle Moine en effet, le genre se définit « dans les films, pour les approches structurelles et textuelles ; dans les interactions des films avec leurs contextes de production et de réception, pour les approches fonctionnelles⁶ ». Au-delà de la classification des films, commode mais sujette à caution, les genres sont donc des catégories en mouvement. Le genre se pense en

¹ Jorge Luis Borges, « La Langue analytique de John Wilkins », *Enquêtes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essai », 1992, p. 141.

² Rick Altman, *op. cit.*

³ Barthélémy Amengual, « Bon chic, bon genre ? », in Guy Hennebelle (dir.), *CinémAction, Panorama des genres au cinéma*, n° 68, 1993, p. 198.

⁴ Raphaëlle Moine, « Le Genre cinématographique : une catégorie de l'interprétation », in Vittorio Frigerio (dir.), *Belphégor, Le Genre et la culture de masse*, vol. 3, n° 1, décembre 2003, [En ligne] URL : alspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47673/03_01_Moine_gencin_fr_cont.pdf?sequence=1.

⁵ Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, *op. cit.*, p. 4.

⁶ *Ibid.*, p. 31.

termes de participation et non d'appartenance, et la dimension socio-cognitive (la collectivité qui reçoit le genre, le rôle interprétatif du lecteur) est primordiale. La pragmatique de la lecture est essentielle pour envisager la reconnaissance des genres cinématographiques, car il n'y a de genre que pour un lecteur, comme le notent Raphaël Baroni et Marielle Macé : « le genre est dès lors qu'il sert à quelque chose, pour quelqu'un, et ce "lire comme" est également un "lire pour"¹ ». La reconnaissance du genre repose sur la connaissance du monde du lecteur, le « déjà-vu, déjà-lu, déjà-fait² », pour reprendre les termes de Roland Barthes. Dans cette connaissance du monde s'inscrit le « savoir générique », « savoir qui constitue un enchevêtrement architextuel difficile à décrire, mais qui est la trace de nos expériences esthétiques³ », comme le remarquent Raphaël Baroni et Marielle Macé : « dans un geste de "connotation" générique, le lecteur projette un cadre et applique à une œuvre le genre dont il a le souvenir⁴ ». La dimension archivée de notre savoir – ici, la mémoire des films – assure la possibilité de reconnaître un genre, et, à l'inverse, configure l'horizon d'attente générique. C'est donc dans le regard du lecteur que réside aussi la généricité : la composante cognitive est essentielle pour la reconnaissance et la définition du genre. Par ailleurs, selon Dominique Vaugeois, « la généricité ne se décrète pas, elle a besoin d'une confirmation intersubjective⁵ ». Si le rôle individuel du lecteur est essentiel pour la définition du genre, celui de la collectivité à laquelle il appartient l'est tout autant. Raphaëlle Moine propose d'adopter la définition du genre d'Andrew Tudor : « le genre est ce que collectivement on pense que c'est⁶ » (la collectivité en question pouvant varier). Ainsi les critères contextuels d'élaboration d'un genre ont-ils une importance capitale, comme nous l'avons précédemment montré à propos du western, pour lequel les conditions de tournage et de production et l'inscription dans l'idéologie nationale de conquête d'une frontière sont fondamentales. Pour reprendre le propos de Raphaëlle Moine,

Faire l'histoire d'un genre, c'est donc à la fois faire l'histoire des films et l'histoire de la conscience générique, en mettant l'accent sur tous les processus dynamiques, portés par des

¹ *Ibid.*, p. 9 et p. 15.

² Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 89.

³ Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le Savoir des genres, op. cit.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ Citée par Raphaël Baroni et Marielle Macé, *ibid.*, p. 13.

⁶ Raphaëlle Moine, « Le Genre cinématographique : une catégorie de l'interprétation », art. cit., p. 4. Moine cite la phrase d'Andrew Tudor dans son article « Genre », in Barry Keith Grant (dir.), *Film Genre Reader II*, Austin, Austin, Presses Universitaires du Texas, 1995, p. 5. Cette approche se fonde sur les « cinq niveaux » que propose Jean-Marie Schaeffer pour étudier la généricité : le niveau de l'énonciation, de la destination, de la fonction, les niveaux sémantique et syntaxique, car les genres « n'investissent pas tous le même niveau discursif, mais se réfèrent tantôt à l'un, tantôt à l'autre, et, le plus souvent, à plusieurs d'entre eux à la fois », comme le remarque Jean-Marie Schaeffer (*in Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 81). Les trois premiers niveaux soulignent que l'œuvre est un acte de communication : une personne émet un message à l'attention d'une autre, dans des circonstances spécifiques et avec un but spécifique.

motivations économiques, communicationnelles ou idéologiques, qui fabriquent, façonnent et modifient à la fois le visage des genres et les contours des catégories génériques¹.

Pour le spectateur, toute reconnaissance d'une généricité s'inscrit nécessairement dans ce contexte collectif.

L'entreprise définitoire d'un genre prend également en compte des critères textuels. Nous chercherons à mettre en évidence des « tendances ou des gradients de typicalité, des faisceaux de régularités et des phénomènes de dominante² » par lesquels se manifeste le genre, comme le proposent Jean-Michel Adam et Ute Heidmann. Ce catalogue ne sera pas exhaustif, il sera complété par des analyses microtextuelles au cours des chapitres suivants. Les critères mis en évidence se fondent sur les travaux importants de Rick Altman³, qui, dans son étude intitulée *La Comédie musicale hollywoodienne* propose une définition « sémantico-syntaxique⁴ » de ce genre cinématographique. Le modèle d'Altman combine deux types de critères définitoires, comme l'explique Raphaëlle Moine :

[...] dans le premier type, [...] le genre est défini par une liste d'éléments sémantiques (traits, attitudes, personnages, décors, éléments techniques cinématographiques, etc.) ; dans le second, il est identifié par sa syntaxe, et certaines relations constitutives entre les différents aspects du texte sont mises en avant de façon à cerner la signification globale et les structures du genre⁵.

Dans la lignée des travaux de Rick Altman et de son approche « sémantico-syntaxique », nous fonderons notre étude de la généricité filmique sur l'articulation des critères sémantiques et syntaxiques de définition du genre.

1. Critères sémantiques de définition des genres du cinéma

Nous évoquerons d'abord les traits sémantiques définitoires d'un genre, qui comprennent des thèmes et des motifs, des lieux et des personnages récurrents, mais également des modes de filmage qui déterminent le genre et assurent sa reconnaissance par le public. La liste des caractéristiques génériques figure d'ailleurs au menu des encyclopédies des genres, tel que *Le Western*, ouvrage dirigé par Raymond Bellour, qui met en évidence ses « Mythologies⁶ »,

¹ Raphaëlle Moine, art. cit., p. 8.

² Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Six propositions pour l'étude de la généricité », in Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le Savoir des genres*, op. cit., p. 21-34.

³ Rick Altman, op. cit., p. 117-126. Les critères sémantiques qui définissent la comédie musicale sont les suivants : format, longueur, personnages, jeu des comédiens, bande sonore ; critères syntaxiques : stratégie narrative, couple/récit, musique/récit, récit/numéro musical.

⁴ Cette approche doit être complétée d'une dimension pragmatique : ainsi Rick Altman souhaite-t-il une approche « sémantico-syntaxico-pragmatique », comme il le note dans son ouvrage *Film/Genre*, Londres, BFI, 1999 (l'expression est traduite par Raphaëlle Moine in *Les Genres du cinéma*, op. cit., p. 61.)

⁵ *Ibid.*, p. 54-55.

⁶ Raymond Bellour (dir.), *Le Western*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 [1966].

ou l'ouvrage de Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Les Cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique : le western*¹ ; pour le film criminel, citons l'ouvrage de Michel Ciment, *Le Crime à l'écran : une histoire de l'Amérique*². Nous proposerons un panorama des critères sémantiques de définition du genre, pour le film noir d'abord, puis pour le western.

a. Critères sémantiques de définition du film noir

Le film noir se reconnaît tout d'abord à ses thèmes : Michel Cieutat met en évidence « quatorze thèmes fondamentaux » : le crime ; la ville, la nuit ; la femme fatale ; la cupidité ; le détective privé ; le tueur à gages ; le flic corrompu ; une morale ambivalente ; des perdants masochistes ; l'apparition du sadisme ; le renforcement de l'érotisme ; le déterminisme ; le pessimisme³. Ces thèmes génèrent des motifs propres au film noir, telles la gabardine du privé ou du commissaire pour le film policier, comme le remarque Raphaëlle Moine⁴ – les analyses iconographiques définissent en effet les genres par la récurrence d'images symboliques dotées d'une même signification d'un film à l'autre.

Le film noir se caractérise également par ses lieux : « les boîtes de nuit où apparaissent les femmes fatales, les rues mal éclairées, les bureaux où des stores vénitiens découpent des lamelles d'ombre et de lumière⁵ », selon Raphaëlle Moine. Le genre est par essence urbain, comme le montre Michel Ciment dans son chapitre « La ville, espace du film noir » :

Après la fermeture de la frontière à la fin du XIX^e siècle, la réussite américaine se situe en milieu urbain. C'est donc là que le protagoniste du film noir en quête d'argent et de sexe rencontre son destin. La ville du film noir attire et détruit. Elle favorise les aventures romantiques et mortelles. Les décors types sont les lieux inhabités et menaçants truffés de recoins obscurs, ou les lieux de passage où toutes les rencontres sont possibles⁶.

D'un point de vue historique, la ville est l'une des mythologies fondatrices de l'histoire des États-Unis, ainsi est-elle reprise par le cinéma de genre (la mythologie fondatrice de la frontière est, quant à elle, reprise dans le western). L'on songe par exemple à *Dark Passage* de Delmer Daves (*Les Passagers de la nuit*, 1947), à *The Naked City* de Jules Dassin, ou à *Touch of Evil* d'Orson Welles. Les romans de notre corpus portent la trace des lieux filmiques du film noir,

¹ Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Les Cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique : le western*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma et audiovisuel », 1990, p. 11-73.

² Michel Ciment, *op. cit.*

³ Michel Cieutat, « Le Film noir », in Guy Hennebelle (dir.), *op. cit.*, p. 36-44.

⁴ Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 49. Moine fait référence aux articles suivants : Edward Buscombe, « The Idea of Genre in the American Cinema », *Screen*, vol. 11, n° 2, 1970, p. 33-45, et Lawrence Alloway, *Violent America: The Movies, 1946-1964*, New York, Moma, 1971.

⁵ Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma, op. cit.*, p. 94.

⁶ Michel Ciment, *op. cit.*, p. 84.

qui sont essentiellement urbains. *Noir* de Robert Coover est un roman urbain dont l'intrigue se conforme aux codes du *hard-boiled* : un détective privé qui répond au nom de Philip M. Noir enquête sur la disparition de sa cliente, une veuve mystérieuse dont le mari a été assassiné. Coover reprend les conventions du genre en situant l'intrigue de *Noir* dans une ville labyrinthique et dangereuse, lieu de crimes et d'agressions en tous genres. L'on y retrouve les lieux topiques du film noir : au hasard de ses errances dans les méandres enténébrés de la ville labyrinthique, le privé se retrouve à la morgue, au commissariat, dans le quartier des docks, lieu du meurtre de sa cliente. Il erre dans les bars des quartiers mal famés pour y retrouver ses indics : le Vendome Café, repaire de malfrats enfumé, « a dimly lit joint near the arena where the scalpers hung out, offering straight sales or a poker game at the back with tickets as their stakes. As soon as you stepped the place, you smelled the cigar¹ », ou le « Skipper's Waterfront Saloon » qui est aussi une maison close, « a smoky lowlife dive the cops call the Dead End Café, they've hauled so many stiffs out of there² ». Citons également le Woodshed, saloon-fumette et tanière où l'on joue du jazz, le Star Diner où, clin d'œil à la prohibition, l'on trouve du whisky dans le distributeur de lait. Selon les lois du genre, la ville est le lieu par excellence de la corruption. Historiquement, le genre noir témoigne des difficultés économiques et sociales des États-Unis dans les années 1940-1950, comme le note Alain Lacombe : « Sur un plan esthétique et politique ses auteurs ont contribué à mettre en évidence une ambiguïté et une recherche parfois naïve, témoignant des difficultés d'un pays qui avait du mal à se rassembler derrière la bannière étoilée du RÊVE AMERICAIN³ ». Films et romans noirs véhiculent une menace diffuse et un malaise qui reflète les tensions de l'époque, à la fois internationales et nationales, car le retour à la paix va de pair avec le développement du chômage, de l'inflation et des conflits ouvriers. Le roman de Coover ne semble pas déroger à la règle : au cours de ses déambulations, le privé est témoin de fréquentes agressions et de meurtres : « There are bodies all over the city. Up over that drug store, for example. It's a deranged town. A lot of guns but few brains, as someone has said⁴ ». Si *Noir*, paru en 2008, peint une ville dangereuse et corrompue, c'est en réactualisant le questionnement social porté par le genre noir, en le déplaçant en un autre temps et en un autre contexte, et en lui conférant une autre portée : dans

¹ Robert Coover, *Noir*, *op. cit.*, p. 93. « Un bistrot mal éclairé près du ring où les escrocs se retrouvent, proposant des ventes directes ou une partie de poker à l'arrière avec des tickets en guise de jetons. Dès que tu es entré, tu as senti l'odeur du cigare. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 19. « un bouge enfumé des bas-fonds que les flics appellent le Café de l'Impasse, tant ils en ont sorti des macchabées » [Nous traduisons.]

³ Alain Lacombe, *Le Roman noir américain*, *op. cit.*, p. 9.

⁴ Robert Coover, *op. cit.*, p. 160. « Il y a des cadavres dans toute la ville. Là au-dessus du drugstore, par exemple. C'est une ville détraquée. Beaucoup de pistolets mais peu de cerveaux, comme l'a dit quelqu'un. » [Nous traduisons.]

une civilisation de l'image, la reprise des codes du film noir met en lumière la manière dont notre imaginaire est tributaire des représentations cinématographiques hollywoodiennes.

Un genre se définit également par un personnel spécifique, un répertoire de personnages que l'on peut appeler les « figures génériques¹ », pour citer Yves Reuter. Leur rôle est de rattacher le texte au genre en question, mais également d'organiser la cohérence textuelle et de faciliter la lecture. Ainsi une vaste déclinaison de personnages permet-elle de différencier plusieurs catégories à l'intérieur du film criminel : le film de détective gravite autour de la figure de l'enquêteur ; le film noir épouse le point de vue de la victime et met en scène la figure du détective privé, caractérisé par son feutre mou, son imperméable et sa cigarette, tel Sam Spade ou Philip Marlowe². Le film de gangsters est quant à lui centré sur un personnage de la pègre souvent charismatique, qui suscite l'attachement du public. L'on peut citer à cet égard les personnages de la « mafia de province³ » évoquée dans *L'Absolue perfection du crime* de Tanguy Viel, à commencer par la figure tutélaire de l'oncle, mandataire du braquage du casino relaté dans le roman, homme âgé qui meurt avant le casse et n'assiste donc pas au fiasco. Ses modèles sont à chercher dans les films noirs américains de Francis Ford Coppola ou d'Abel Ferrara. La bande de « caïds », Marin, Lucho, et Pierre, le narrateur, « vestes noires, cheveux peignés comme il faut⁴ », évoquent la galerie de personnages du film de gangsters. La figure de la femme fatale est enfin le centre névralgique de l'intrigue de maint film noir⁵.

Le film noir se caractérise par des choix esthétiques et par une certaine manière de filmer : un style contrasté qui joue sur l'ombre et la lumière, hérité de l'expressionnisme allemand, et influencé par les arts visuels : la peinture, avec les toiles de George Bellows, John Sloan ou Reginald Marsh, et la photographie. Citons notamment les photographies d'Arthur Fellig, connu sous le pseudonyme de Weegee : son livre *Naked City*, paru en 1945, a influencé jusque dans son titre le film de Jules Dassin, *The Naked City*. Weegee est le premier photographe à posséder un appareil radio de la police : il peut se rendre très rapidement sur les lieux du crime. L'on connaît ses photos d'hommes mortellement blessés gisant dans des flaques

¹ Yves Reuter, *Le Roman policier et ses personnages*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du Texte », 1989, p. 161.

² On peut noter à ce titre, avec Raphaëlle Moine, une évolution des traits sémantiques du film de gangsters au film noir : « Les personnages du film noir sont individualistes, au ban de la société, pris dans une intrigue énigmatique, [...] [ils] remplacent les deux groupes antagonistes du crime organisé et des institutions policières ». Ces traits sémantiques et syntaxiques sont repris à la fois au film de gangsters et au film social des années 1930 : comme le souligne Moine, « le genre ne se forme donc qu'à partir d'un croisement et d'une modification de genres et de styles existants, auxquels les changements de la guerre et de l'après-guerre vont donner une forme ». (Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 132-133).

³ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, *op. cit.*, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵ Ces « figures génériques » seront l'objet d'une étude détaillée : voir *infra*, partie II, chapitre VI, p. 252-323.

de sang, sur l'asphalte éclairé par les flashes de magnésium, telle « Cadavre avec revolver », qui inspira, entre autres films noirs, *Underworld U.S.A (Les Bas-fonds de New York, 1961)* de Samuel Fuller. La plastique du film noir s'oppose aux conventions hollywoodiennes, comme le note Michel Ciment :

Dans le film noir, le rôle de la lumière d'appoint est minimisé au profit d'une photo sous-exposée qui accentue les contrastes, plonge les pièces et les paysages dans l'obscurité. [...] L'adoption d'une technique particulière aboutit donc à accroître les sentiments de menace, d'étouffement et de paranoïa propres au genre¹.

Ainsi le film *Panic in the Streets (Panique dans la rue, 1950)*, tourné dans les zones portuaires de La Nouvelle-Orléans, adopte-t-il un style marqué par des ombres portées. Par ailleurs, le film noir (et, plus largement, le film policier), en France comme à Hollywood, se distingue par un traitement en noir et blanc, même après que l'usage de la couleur se fut répandu². Cette esthétique du film noir est transposée dans le roman contemporain : dans *Night Train* de Martin Amis, la scène du crime est donnée à voir en noir et blanc. La blancheur laiteuse du corps nu de Jennifer, qui s'est tiré une balle dans la tête, apparaît dans la lumière du clair de lune, et contraste avec la chambre laissée dans l'obscurité :

My radar went to the bed but she had done it on a chair. In the corner, to my right. Otherwise: Curtains half-drawn against the moonlight, orderly dressing table, tousled sheets, and a faint smell of lust. At her feet, an old black-stained pillowcase and a squirt can of 303. I have said that I am used to being around dead bodies. But I took a full hot flush when I saw Jennifer Rockwell, glazed naked on the chair, her mouth open, her eyes still moist, wearing an expression of childish surprise. [...] Before I left the room I turned off the light for a second with a gloved hand and there were her eyes still moist in the moonlight³.

L'éclairage du clair de lune produit un jeu d'ombre et de clarté qui évoque l'esthétique du noir et blanc caractéristique du film noir. L'on remarque également que le regard de la narratrice s'attarde et revient sur les yeux ouverts de la victime : « there were her eyes still moist in the moonlight », évoquant les gros plans sur les visages des personnages, filmés en courte focale, qui ont tendance à jaillir de l'écran, trait stylistique du film noir hérité de l'expressionnisme allemand.

¹ Michel Ciment, *op. cit.*, p. 81-82.

² Voir à ce propos : Marc Vernet, « Genre », in Jean Collet, Michel Marie, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon, Marc Vernet (dir.), *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1980, p. 108-114.

³ Martin Amis, *Night Train, op. cit.*, p. 9-10. « Mon radar s'est dirigé vers le lit mais elle l'avait fait sur une chaise. Dans le coin, à ma droite. À part ça : rideaux à moitié tirés sur le clair de lune, coiffeuse bien rangée, draps défait, légère odeur de stupre. À ses pieds, une vieille taie d'oreiller teintée de noir et une burette d'huile. / Je l'ai dit, j'ai l'habitude des cadavres. Mais j'ai eu un coup de chaud quand j'ai vu Jennifer Rockwell, sa nudité satinée sur la chaise, la bouche ouverte, les yeux encore humides, un air de surprise enfantine. [...] Avant de quitter la pièce, j'ai éteint la lumière une seconde de ma main gantée, et ses yeux luisaient encore dans le clair de lune. » [Nous traduisons.]

b. Critères sémantiques de définition du western

Évoquons à présent les critères sémantiques que sont les thèmes et les motifs, les lieux et les personnages, les techniques filmiques qui définissent le genre du western. Selon Raphaëlle Moine, le western se définit par son contenu thématique : il a pour sujet la vie dans l'Ouest américain à l'époque de sa conquête (1840-1890). Ses lieux sont les grands espaces américains : *sierras*, déserts, canyons ; citons également les lieux des petites villes de l'Ouest : le *saloon*, la prison, la banque, le General Store, le salon de coiffure ; le ranch et le village indien. Les westerns littéraires de notre corpus offrent un catalogue de ces lieux topiques : l'action de *Western* de Christine Montalbetti, roman au titre programmatique, s'ouvre sous l'auvent d'un *ranch* où le cow-boy se balance sur un *rocking-chair*, il se rendra au *saloon*, scène d'une bagarre rituelle, et à l'unique hôtel de la grand-rue de Transition City, ville nouvelle où a lieu l'action.

Les personnages du western sont stéréotypés et aisément identifiables, à commencer par le shérif, le cow-boy et les Indiens des westerns classiques, « peinturlurés et emplumés, n'ayant plus ainsi figure humaine, ils tuent parfois (jamais le héros), ils sont tués... et le tour est joué. Ils font partie des péripéties, ils sont des obstacles, rien de plus¹ », selon Bernard Dort. L'on peut également citer la communauté des pionniers qui peuple la ville, la chanteuse de *saloon*, les joueurs, le banquier, le barbier, le Mexicain. « Shootout at Gentry's Junction » de Robert Coover ne déroge pas aux lois du genre : le shérif Hank Harmon parcourt la ville, à la recherche de braves susceptibles de l'aider à affronter le *bandido* mexicain Don Pedro. Coover passe en revue le personnel du western, du prêtre au gérant du grand magasin, du banquier à la danseuse de *saloon*. Les personnages du western sont associés à l'iconographie traditionnelle des moyens de transport (chariots, diligences), des armes (fouet, colts et *shotguns*), de l'équipement du cheval², omniprésent dans le western. Le personnage du cow-boy amène tout un bestiaire : bétail et cheval, ce qui donne lieu à des images symboliques récurrentes, tel le cheval au galop³. Dans *Ghost Town*, le cow-boy est d'ailleurs indissociable de son cheval : « Into them on a coal black-horse now rides a lone figure all outfitted in black with silver spurs and six-shooters and

¹ Bernard Dort, « La nostalgie de l'épopée », in Raymond Bellour (dir.), *op. cit.*, p. 60. Dort remarque qu'une typologie des rôles, supposant un casting particulier, avait été mise en place à Hollywood : « Le Central Casting Bureau, mis en place à la fin des années 1920, suppose une typologie des rôles. Il y a les acteurs qui incarnent les scélérats et ceux qui jouent les jeunes premiers, il y a les pères dignes et les clergymen, les actrices vouées aux rôles de *good girls*, d'ingénues, ou de combattives *she-women* celles qui relèvent soit du *baby-faced type*, soit du *clinging ivy type*, il y a les blondes et les brunes, les sensuelles, et les pures et douces. » (p. 51)

² Voir à ce propos l'article de Jean Gili, « Cheval (équipement du) », « Mythologies », in Raymond Bellour (dir.), *op. cit.*, p. 130.

³ Voir à ce propos Roger Tailleur, « L'Ouest et ses miroirs », in *ibid.*, p. 48.

a gold ring in one ear¹ ». Toutefois, Coover indique qu'il ne faut pas se fier à ces images topiques, qui se voient démenties dans un roman qui met les stéréotypes à rude épreuve : lorsque le cow-boy doit participer à une expédition punitive avec les hommes de la ville, on lui donne un étalon blanc, mais la monture subit des métamorphoses durant la nuit : « The animal looks a bit different in the sunlight, however, more like an old swayback mule in truth, though at least it's white² ». L'étalon subit une dégradation, il est décrit comme « the decrepit old thing³ ». Nous envisagerons la manière dont le roman contemporain subvertit l'iconographie traditionnelle du genre.

Afin de compléter ce panorama des critères sémantiques de définition du western, il convient d'évoquer les techniques filmiques caractéristiques du genre, tels le *travelling* rapide et le panoramique, qui nient le cadre de l'écran et restituent la plénitude de l'espace, ou la caméra sur grue qui permet au regard de prendre de la hauteur. Dans la nouvelle d'Angela Carter « John Ford's *'Tis Pity She's a Whore* », qui se présente comme un collage de fragments textuels au statut hétérogène (extraits de la pièce élisabéthaine de John Ford *'Tis Pity She's a Whore*, extraits d'un scénario fictif écrit par l'auteur, qui met l'intrigue de la pièce en scène, et discours de la narratrice qui assure le lien entre eux), le procédé technique de la caméra sur grue est littéralement cité, en tant que mode de focalisation de la scène narrée – et, fictivement, filmée. La scène de l'assassinat d'Annie-Belle et de son mari par Johnny, le frère jaloux, qui retourne ensuite l'arme contre lui, donne lieu en effet à une vue surplombante sur les trois corps sans vie étendus sur le quai de la gare :

EXTERIOR. STATION. DAY

(Crane shot) The three bodies, the Minister comforting his wife, the passengers crowding off the train in order to look at the catastrophe.

The « Love Theme » rises over a plan of the prairie⁴.

Le collage d'un fragment de scénario introduit une distance avec la narration qui précède, et amène le regard du lecteur à prendre de la hauteur. Comme le remarque Michèle Ryan-Sautour,

The god-like, distanced point of view afforded by the « Crane shot », along with the reference to the three bodies, invites the reader to superpose the images of Carter's story onto his/her past viewing experience, thus submitting his/her cinematic recollections to the enquiry inscribed in

¹ Robert Coover, *Ghost Town*, *op. cit.*, p. 116. « Arrive, sur un cheval noir comme du charbon, une silhouette solitaire toute de noir vêtue avec des éperons en argent, des six-coups et un anneau d'or à une oreille. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 50. « L'animal lui paraît un peu différent à la lumière du jour, cependant, il ressemble plus à une vieille mule ensellée en vérité, même si, au moins, il est blanc. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.* « la vieille chose décatie » [Nous traduisons.]

⁴ Angela Carter, « John Ford's *'Tis Pity She's a Whore* », *op. cit.*, p. 43. « Afin que la Mort soit satisfaite, Johnny mit ensuite le canon de la carabine dans sa bouche et appuya sur la gâchette. / EXTÉRIEUR. GARE. JOUR / (Caméra sur grue). Les trois corps, le pasteur réconfortant sa femme, les passagers se pressant en foule pour descendre du train et regarder la catastrophe. / Le « Thème d'Amour » retentit sur un plan de la prairie. » [Nous traduisons.]

Carter's « shots ». The image is a hybrid one, put together through fragments of narrative and memory, in a self-conscious shifting between the reading image a typical reader projects upon his/her internal screen during the reading of fiction [...] and the imagined cinema screen [...]¹.

La référence à un procédé cinématographique sollicite la mémoire filmique du lecteur, qui superpose des images filmiques à l'image mentale de la scène narrée. Le procédé filmique se voit intégré à la diégèse, tout en étant l'objet d'une transposition en régime littéraire.

Les critères sémantiques passés en revue doivent être combinés à des critères dits syntaxiques, selon l'entreprise de définition des genres de Rick Altman sur laquelle nous fondons notre étude.

2. Critères syntaxiques de définition du western et du film noir

Les critères syntaxiques désignent « toute relation qui, dans un genre, unit de manière quasi systématique plusieurs traits spécifiques de ce genre (par exemple, la relation entre l'image et le son dans la comédie musicale²) », comme l'explique Raphaëlle Moine à propos de la typologie de Rick Altman. Ils doivent être entendus au sens large et non au sens restreint de la seule organisation narratologique du récit, car il s'agit de la mise en relation des traits sémantiques, stylistiques, et des structures narratives. Si l'on prend en considération un seul type de critères définitoires, sémantiques ou syntaxiques, l'on risque par exemple de se cantonner à l'une des « deux définitions concurrentes » du western, « qui donne des limites différentes au corpus de westerns », note Raphaëlle Moine :

[...] l'une met l'accent sur les traits sémantiques, l'époque [...], un répertoire de lieux emblématiques [...] et de personnages types [...], un réservoir d'objets et d'accessoires [...], un ensemble de situations [...] ; l'autre renonce au catalogue des thèmes et des motifs pour privilégier la structure syntaxique du western, l'opposition entre *Wilderness et Civilization*. [...] Le choix de l'un ou l'autre critère amène à construire des corpus de films différents : les « westerns pennsylvaniens » comme *La Furie de l'or noir* (Ruben Mamoulian, États-Unis, 1937) ainsi que les films qui mettent en scène l'installation et la vie des colons avant l'Indépendance, comme les différentes versions du *Dernier des Mohicans*, sont exclus du genre, par leur référent

¹ Michèle Ryan-Sautour, « Intermediality and the Cinematographic Image in Angela Carter's "John Ford's 'Tis Pity She's a Whore" (1988) », in *Journal of the Short Story in English*, n° 56, printemps 2011, [En ligne] URL : <http://jsse.revues.org/1145>, p. 5. « Le point de vue omniscient et distancié que permet la "caméra sur grue", de même que la référence aux trois corps, invite le lecteur à superposer les images de l'histoire de Carter à son expérience visuelle passée, par conséquent, à faire correspondre ses souvenirs filmiques aux exigences indiquées dans les "shots" de Carter. L'image est hybride, elle réunit les fragments du récit et les fragments de la mémoire du spectateur, en un va-et-vient conscient entre l'image mentale type, projetée par le lecteur sur son écran intérieur le temps de la lecture du récit de fiction, et l'écran de cinéma dans son imagination. » [Nous traduisons.]

² Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 60.

géographique et/ou historique, par la définition sémantique alors qu'ils y appartiennent avec la définition syntaxique¹.

Nous souhaitons pour notre part combiner ces deux types de critères, ce qui permettra d'inclure dans notre corpus les romans de Paul Auster, qui, du fait de leur ancrage territorial, sont davantage des *easterns* que des *westerns*.

a. Critères syntaxiques de définition du western

Parmi les critères syntaxiques permettant de définir un genre, mentionnons tout d'abord les oppositions symboliques structurelles, comme le remarque Raphaëlle Moine :

Ainsi le western se définit-il à la fois par des personnages, des lieux, des modes de filmage de ces personnages et de ces lieux, et par une organisation de ces éléments autour d'une frontière entre *wilderness* et *civilization*. Dans le film noir, le héros masculin et la femme fatale sont deux traits sémantiques du genre, mais la relation de nature syntaxique qui relie ces deux personnages est indispensable pour définir – et distinguer – un film noir. Parmi les traits syntaxiques, on trouve la fascination qu'exerce la femme fatale sur le héros masculin, dont il est prisonnier mais qui emprisonne aussi le personnage féminin dans un statut d'objet de décor².

Des scènes récurrentes permettent d'identifier le western, telle l'attaque de chariots par les Indiens, l'attaque de la diligence par des hors-la-loi, la traversée d'un fleuve, le duel entre le cow-boy et le shérif, l'affrontement entre le héros et le *villain*. L'on peut trouver un large éventail de ces scènes dans le catalogue des « Mythologies³ » de Raymond Bellour, qui sont reprises et revisitées dans les romans de notre corpus : citons à titre d'exemple le final de *Western* de Christine Montalbetti, qui oppose le cow-boy à Jack King, qu'il s'est juré d'abattre pour obtenir réparation – le cruel Jack King a en effet sauvagement massacré la famille du *lone rider* lorsqu'il était enfant. La scène de duel reprend les éléments topiques du genre filmique ; conformément aux lois du genre, le duel a lieu dans le désert, au coucher du soleil, qui rappelle l'utilisation du technicolor dans le western des années 1950⁴.

Dans le système de définition des genres du cinéma, le lien entre l'action et la manière de filmer constitue également un trait syntaxique important. Le *travelling* et le panoramique

¹ Raphaëlle Moine, « Le Genre cinématographique : une catégorie de l'interprétation », in Vittorio Frigerio (dir.), *Belphégor, Le Genre et la culture de masse*, vol. 3, n° 1, décembre 2003, [En ligne] URL : alspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47673/03_01_Moine_gencin_fr_cont.pdf?sequence=1.

² Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, op. cit., p. 55.

³ L'on pourra se reporter au catalogue des mythologies westerniennes de l'ouvrage dirigé par Raymond Bellour, qui recense le combat à poings nus (p. 134-136), le duel (p. 137-140), l'embuscade (p. 141-143), le *hold-up* (p. 162-164), l'homme traîné par un cheval (p. 164-165), les images du repos (p. 199-201), les fatalités de l'itinéraire (p. 168-170), l'itinéraire du hors-la-loi (p. 170-172), le meurtre (p. 183-185). (Raymond Bellour (dir.), op. cit., p. 89-219).

⁴ L'usage de la lumière dans *Western* de Christine Montalbetti sera l'objet d'une étude approfondie : voir *infra*, partie III, chapitre VIII, p. 400-405.

n'ont de sens qu'au regard d'une certaine conception de l'espace, comme le souligne André Bazin : « le western [...] affectionne en général le travelling et le panoramique qui nient le cadre de l'écran et restituent la plénitude de l'espace » ; « l'adéquation entre l'intérieur et l'extérieur est parfaite, l'équilibre entre l'homme et le monde assuré¹ ». La technique filmique est un élément stylistique à part entière, elle s'inscrit dans une vision du monde qu'elle a charge de restituer. Sa transposition littéraire fait sens dans les romans du corpus : Christine Montalbetti et Patrick Chatelier transposent la lenteur et le gros plan des westerns-spaghetti de Sergio Leone et leur effet dilatoire qui joue sur l'attente du spectateur, par le biais d'une recherche stylistique. *Western* de Montalbetti est littéralement envahi par le discours hypertrophique de la narratrice, qui a un goût prononcé pour la digression. Comme le souligne Montalbetti, « L'enjeu devenait double : prolonger ce plaisir d'un récit étiré, qui prend son temps, et en même temps donner au roman la temporalité d'un western à l'italienne² ». Les digressions détournent l'attention du lecteur de l'essentiel (l'action) et la retardent, ce faisant, elles reproduisent le processus d'étirement de l'action du western-spaghetti. La digression peut être aussi bien motivée qu'arbitraire : la narratrice prend manifestement un malin plaisir à jouer avec les nerfs du lecteur. L'on peut citer à ce propos l'arrivée de la diligence dans la rue principale de Transition City, véritable événement dans ce western contemplatif où il ne se passe pas grand chose. Or, au lieu d'en venir à l'essentiel, la voix narrative feint de s'interroger sur l'opportunité de présenter et de décrire chaque personnage qui descend de la diligence :

Adam Bullock, bien sûr, a son histoire comme un autre, mais je ne sais s'il serait très judicieux qu'on l'immobilise, main sur la poignée, ayant commencé s'ôter son chapeau, afin de vous la narrer, au vu de la relative urgence de la situation, dont vous comprendrez mieux tout à l'heure l'importance.

Adam Bullock donc, après un arrêt sur image qui n'a duré que quelques secondes, achève son geste³.

L'humour naît ici du rapprochement entre le temps du récit et le temps de l'histoire, placés sur le même plan. L'expression « arrêt sur image » rapproche l'écriture romanesque de l'esthétique filmique en un brouillage qui participe de l'entreprise ludique de manipulation du lecteur.

¹ André Bazin, « Le western ou le cinéma américain par excellence », in *Qu'est-ce que le cinéma ? tome III, Cinéma et Sociologie*, Paris, 1961, p. 143.

² Karine Abadie, Marie-Pascale Huglo (dir.), « Entretien avec Christine Montalbetti », *Revue Textimage, Cinesthétique (le cinéma de la littérature)*, n° 6, 2014, [En ligne] URL : https://revue-textimage.com/10_cinesthetique/montalbetti1.html.

³ Christine Montalbetti, *Western*, op. cit., p. 164.

b. Critères syntaxiques de définition du film noir

Le film noir s'identifie grâce à la présence de scènes récurrentes : course-poursuite en voiture (scène qu'il partage avec le *thriller*), braquage d'une banque ou d'un casino¹. Les critères sémantiques doivent s'articuler avec des critères stylistiques et narratifs : les « quatorze thèmes fondamentaux » mis en évidence par Michel Cieutat et précédemment cités se combinent avec « huit caractéristiques stylistiques [qui] semblent définir la singularité iconographique du film noir » : des intrigues complexes, des histoires contemporaines, l'importance de la voix *off*, le cynisme expéditif du dialogue, des huis clos oppressifs, l'héritage de l'expressionnisme, la nécessité du noir et blanc, réalisme et cauchemar². Le film noir est caractérisé par son « univers plastique et moral original³ », comme l'écrit Michel Ciment : « Les auteurs de films noirs privilégient le déséquilibre de la composition, la distorsion, les angles inhabituels, les plongées qui écrasent leurs personnages, les cadrages claustrophobiques⁴ ». Nous évoquerons à ce titre plusieurs techniques filmiques présentes dans le film noir : le *flash-back* ou retour en arrière, qui est l'une forme privilégiée de récit dans le film noir, ainsi que la voix *off*. Certes, ces deux éléments font partie des procédés cinématographiques les plus courants et ne suffisent pas à définir le film noir. L'on peut toutefois noter la présence insistante de ces procédés dans le genre noir, qui en fait un usage spécifique, si bien que la critique a pu les ranger parmi les « formes et figures du film noir⁵ », pour reprendre le titre du chapitre de Michel Ciment. Dans leur mode de narration, ils entrent en opposition avec les codes du récit filmique, comme le souligne Ciment : « Le retour en arrière et le narrateur "off", si caractéristiques du film noir à partir d'*Assurance sur la mort*, se présentent comme un défi lancé au récit linéaire. [...] La voix d'un homme qui se souvient d'un drame dont il connaît l'issue, nous l'entendons dans bien des films noirs⁶ ». D'un point de vue macro-structurel, le film noir se construit à partir d'un *flash-back* : un personnage se souvient ou confesse son crime. L'intrigue de *Double Indemnity* de Billy Wilder est portée par la confession de l'agent d'assurance Walter Neff, qui connaît l'issue du drame : chaque image semble faire signe vers le dénouement funeste ; la technique du *flash-back* place le film sous le

¹ Le braquage est d'ailleurs une scène prototypique du film d'action, si bien que l'on retrouve ce motif dans les deux genres filmiques – et dans les romans de notre corpus qui revisitent le western et le film noir : le braquage d'une banque dans *High Noon* est repris par Robert Coover ; le braquage d'un casino dans *Casino* de Martin Scorsese est un motif narratif central dans *L'Absolue perfection du crime* de Tanguy Viel.

² Michel Cieutat, « Le Film noir », in Guy Hennebelle (dir.), *op. cit.*, p. 36-44.

³ Michel Ciment, *op. cit.*, p. 82.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁶ *Ibid.*, p. 76-77.

signe de l'inéluctable. D'autres scénaristes multiplient les degrés de complication, tels Anthony Veiller et John Huston dans *The Killers* (*Les Tueurs*, 1946), ou *La Griffé du passé* de Jacques Tourneur (1947), deux films à la structure labyrinthique. Cette technique est à la fois reprise et détournée dans les romans de notre corpus. Robert Coover par exemple multiplie les analepses qui transposent littérairement le procédé cinématographique du *flash-back* dans *Noir* : elles complexifient la trame narrative et brouillent les repères du lecteur qui peine à se diriger dans le dédale du récit. Le dispositif narratif topique d'un homme qui se souvient semble respecté au début du roman : la narration commence à la morgue, où Noir enquête sur la disparition mystérieuse du corps de sa cliente, et procède ensuite par retours en arrière. Mais les remembrances d'épisodes passés brouillent les repères du lecteur : loin de suivre un fil directeur, les réminiscences sont fragmentaires, constituées de micro-récits insolites dont l'ordre est aléatoire et la motivation arbitraire – elles concernent d'ailleurs, sans distinction, les personnages principaux et les personnages secondaires du roman. Citons, parmi d'autres, la jeunesse de la veuve dans une petite ville américaine (p. 13-14), le jour où Noir manque de se faire électrocuter (p. 34-35), le récit de Flame, stéréotype de la *moll girl* (p. 75-77), le récit des tatouages ornant le corps de Michiko, la prostituée asiatique, dont la peau, vivant palimpseste, est le terrain d'affrontement privilégié entre deux gangsters (p. 22-25), l'histoire de l'enquête sur la Main Coupée (p. 83-89). Ces micro-récits viennent perturber le fil directeur du récit : ainsi le procédé du *flash-back* se voit-il subverti dans la narration truculente de Coover¹.

Nous évoquerons enfin la caméra subjective que Michel Ciment cite également parmi les formes et figures du film noir : grâce à ce procédé, l'œil de l'objectif se substitue à celui du personnage principal. Il est employé par exemple dans *Dark Passage* de Delmer Daves, ou dans *Lady in the Lake* de Robert Montgomery (1947), tentative unique de caméra subjective intégrale, qui connut l'infortune que l'on sait. Ces procédés sont réinvestis dans les romans à caractère cinématographique, chez Martin Amis et chez Robert Coover notamment. Une mise en garde s'impose ici : il ne s'agirait pas de considérer hâtivement que les scènes écrites en focalisation interne émanent d'une caméra subjective. La focalisation interne, que Gérard Genette différencie des focalisations externe et omnisciente dans *Figures III*, se définit par l'immersion dans le point de vue du personnage : en d'autres termes, le narrateur en sait autant que le personnage. Comme le précise Raphaël Baroni,

Le lecteur et le personnage partagent ainsi un savoir commun, mais aussi une ignorance commune, concernant les événements qui forment la trame de l'histoire. C'est un procédé qui n'est pas incompatible avec la curiosité si le personnage est lui-même confronté à une situation énigmatique. Une telle focalisation peut aussi renforcer le suspense, dans la mesure où elle nous

¹ Ce point sera étudié au chapitre VII de la deuxième partie : voir *infra*, p. 375-380.

rapproche de la perspective ontologique d'un personnage qui ne peut pas deviner ce que lui réserve le futur¹.

Si le terme de « focalisation interne » est emprunté au vocabulaire de l'optique – à l'instar du vocabulaire des études narratologiques initiées par Genette, la notion englobe également un savoir romanesque et narratif. L'usage de la caméra subjective au cinéma a plutôt à voir avec la vision et suppose un cadrage. Dans son étude du « récit filmique », André Gardies donne à ce procédé le nom de « monstration interne » : « ce qu'on me montre est dû à un regard intérieur à la diégèse² ». Il donne l'exemple d'une scène montrant un enfant qui regarde dans la rue :

[...] plan suivant, la caméra occupe la place de l'enfant et ce qu'elle montre est censé correspondre à ce qu'il voit. En tant que spectateur, par identification à la caméra, tout se passe, à ce moment-là, comme si je voyais le spectacle de la rue avec les yeux de l'enfant, comme si j'étais donc inscrit dans le monde diégétique³.

La caméra subjective est reconnaissable « lorsqu'un plan comporte des marques de subjectivité », par un tremblé de la caméra, un angle rare, un obstacle en premier plan qui gêne la vue, etc. Ce qui est vu « semble l'être par un être inscrit dans le monde diégétique⁴ ».

Des signes de monstration de type cinématographique apparaissent dans les romans du corpus : associés à la présence de références au cinéma, ils suggèrent la transposition du procédé de la caméra subjective. Ainsi, dans *Noir* de Robert Coover, lorsque le détective est passé à tabac et perd connaissance : « You were being dragged through an old film projector. Your mazy crime-ridden gut was on view somewhere. Your sprocket holes were catching, tearing. Your head was caught in the mechanism. Fade out⁵ ». La narration comporte des marques de subjectivité, et le brouillage de la vision caractéristique de l'évanouissement est suggéré par la référence au procédé du fondu au noir, si bien que la scène suggère l'utilisation de la caméra subjective au cinéma. L'évanouissement est traduit en termes cinématographiques grâce à la transposition d'un plan filmique, avec la mention du terme technique « fade out » qui

¹ Raphaël Baroni, « Les fonctions de la focalisation et du point de vue dans la dynamique de l'intrigue », *Cahiers de Narratologie*, n° 32, 2017, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7851>.

² André Gardies, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », p. 104.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* Gardies note toutefois qu'il est impossible d'affirmer que la scène est focalisée sur une subjectivité interne, mais que l'on peut en avoir « une forte présomption ». L'autre modalité de la caméra subjective est la « semi-subjectivité », assurée par la présence, en amorce sur le bord du cadre, d'un personnage de dos qui regarde droit devant lui un objet au loin : « je vois donc ce qu'il voit et je partage sa vision sans pour autant être à sa place », « une communauté de l'axe de vision qui assure la diégétisation de mon regard. » (*Ibid.*, p. 104) Cette seconde modalité de caméra subjective semble difficile, sinon impossible à transposer littérairement, *stricto sensu*.

⁵ Robert Coover, *Noir*, *op. cit.*, p. 42. « On te faisait passer à travers un vieux projecteur de cinéma. Tes boyaux emmêlés parcourus par le crime étaient à l'affiche quelque part. Tes yeux à pignon se bloquaient, se déchiraient. Ta tête était prise dans le mécanisme. Fondu au noir. » [Nous traduisons.] Notons que le choix de la narration à la deuxième personne du singulier introduit une distorsion dans cette transposition du procédé de la caméra subjective. Nous reviendrons sur les effets de la narration à la deuxième personne au chapitre deux de notre deuxième partie.

s'insère dans le récit littéraire. La technique du fondu au noir métaphorise l'évanouissement : Coover relève à son tour le défi de la description phénoménologique de la perte de conscience, dans un récit littéraire en focalisation interne porté par une voix *in articulo mortis*. Montaigne et Rousseau s'y étaient essayés, avec, respectivement, le récit de la chute de cheval dans les *Essais*, et l'épisode du chien danois dans *Les Rêveries du promeneur solitaire*¹. Dans ces deux textes, la perception confuse traduit l'état du narrateur entre la vie et la mort. Chez Coover, le recours à un imaginaire filmique renouvelle le récit de la perte de conscience, mais l'évanouissement ne donne pas lieu à une longue description : il se solde par la mention du fondu au noir, comme pour signifier que l'écriture à caractère intersémiotique trouve ses propres solutions pour (re)composer avec des sujets déjà-vus². Plus loin, lors d'un énième passage à tabac, la description capte des fragments de paysage entrevu par le détective gisant sur le trottoir : « Crushed beer cans. An old shoe. Rusting hubcap. Broken crate slats. Piece of sewer pipe. Bent plastic bottles. Debris of the shore, snuggling in the rocks. Integers. Adding up to nothing. Still, you keep on doing the fucking math³ ». La succession des phrases nominales mime l'enregistrement fragmentaire du décor urbain à la suite du K.O. ; la notation finale, « adding up to nothing. Still, you keep on doing the fucking math » suggère que le lecteur est aux prises avec les commentaires de Noir, dont la réflexion métaphysique sur le néant, renvoyée à de stupides additions, tourne court. Dans ces deux occurrences, le lecteur suit au plus près la vision et les pensées du personnage. L'effet de la caméra subjective est d'ailleurs de tendre à « résorber la coupure originelle entre l'en-deçà et l'au-delà de l'écran. Elle [...] invite à être au plus près des événements, à entrer imaginativement, sinon perceptivement, dans le monde diégétique⁴ », selon André Gardies. La transposition littéraire d'un procédé cinématographique caractéristique du genre noir fait sens dans l'œuvre romanesque.

Nous avons proposé un aperçu des critères sémantico-syntaxiques qui permettent de définir les genres étudiés et d'identifier, grâce à des marqueurs formels, la présence d'un genre filmique dans le corpus romanesque. Il s'agit à présent d'envisager les relations que ces deux

¹ L'on se reportera au chapitre 6 du Livre II des *Essais*, « De l'exercitation », et à la deuxième promenade des *Rêveries du Promeneur Solitaire*.

² Dans *Je m'en vais*, Jean Echenoz décrit également la perte de conscience du personnage principal, Felix Ferrer, lors d'un infarctus en ayant recours à une analogie avec le cinéma : « [...] il lui était actuellement impossible d'articuler un mot : [...] son champ visuel continua de fonctionner comme enregistre une caméra versée par terre après la mort subite de son opérateur, et qui filme en plan fixe ce qui lui tombe sous l'objectif : un angle de mur et de parquet... » (Jean Echenoz, *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 1999, p. 161)

³ Robert Coover, *op. cit.*, p. 45. « Des canettes de bière écrasées. Une vieille chaussure. Un enjoliveur rouillé. Des lattes de cageots cassés. Un bout de tuyau d'égout. Des bouteilles en plastique tordues. Des débris sur le rivage, blottis contre les rochers. Des nombres entiers. Qui s'additionnent au néant. Pourtant, tu continues à faire ces putains de mathématiques. » [Nous traduisons.]

⁴ André Gardies, *op. cit.*, p. 105.

genres entretiennent avec la littérature : le genre noir et le western présentent en effet la particularité de circuler entre la littérature et le cinéma. Nous proposerons des fondements théoriques qui permettent d'appréhender la circulation du genre entre deux systèmes sémiotiques hétérogènes. Nous nous intéresserons d'abord à la spécificité de la genèse de ces deux genres, faite d'allers et retours entre le littéraire et le filmique.

C. Film noir et western : deux genres intersémiotiques, à la croisée du littéraire et du filmique

1. L'intersémiotité générique

Dans l'approche qui est la nôtre, le « voir comme » (un film noir, un western), qui définit un genre cinématographique, est complexifié par un « lire comme » : il s'agit en effet de « lire » un roman « comme » la transposition littéraire d'un genre cinématographique, de reconnaître le genre cinématographique dans le texte romanesque. Rappelons à cet égard que la généricité, c'est-à-dire la relation qui lie un texte à son genre, est une des formes de « l'architextualité¹ », pour reprendre la catégorie de Gérard Genette : le spectateur d'un western le rattache au genre « western » par référence à l'architexte que constitue la somme des westerns réalisés². Le genre s'édifie par référence à d'autres genres au sein du même système sémiotique (un western s'inscrit dans la somme des westerns produits par l'industrie hollywoodienne, dans les westerns de John Ford, dans les films de cow-boys et d'Indiens, comme nous l'avons mentionné) mais aussi dans une relation à d'autres systèmes sémiotiques – un film, un texte. Nous estimons que « l'architexte » doit être entendu au sens large, transcendant les catégories du médium (littéraire et filmique), pour envisager deux genres dont il est difficile de dire s'ils sont par essence littéraires ou filmiques, tant leurs origines sont mêlées : l'histoire du western et du film noir est faite d'allers et retours entre littérature et cinéma. Les romans de la *Wilderness* sont à l'origine des premiers westerns ; le film noir tient quant à lui son appellation de son atmosphère sombre, mais aussi de la référence aux collections noires en littérature.

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 43

² Nous employons les termes d'« intertexte » et d'« architexte », a priori réservés au champ littéraire, pour faire référence au cinéma, dans la lignée d'une critique cinématographique qui tend à annexer cette terminologie pour son propre objet d'étude.

Si une approche essentialiste des genres cinématographiques s'avère problématique (nous avons vu que la définition d'un genre était tributaire de ses conditions de production et de diffusion), nous nous demanderons toutefois s'il est possible d'identifier un substrat du genre, qui rend possible son identification d'un médium à l'autre. En d'autres termes, quels sont les éléments qui rendent possible la reconnaissance du genre du western dans un roman, dans un film ? Nous proposerons le terme d'« intersémiotité générique » pour désigner le processus de mise en relation d'un système de signes (romanesques) avec un autre système de signes (cinématographiques) qui se rattachent au même archétype de genre (le film noir ou le western). La notion d'intersémiotité générique permet d'élargir la notion d'« intertextualité générique » développée par Bernard Vray dans son étude du dialogisme inter-générique dans l'œuvre de Michel Tournier, qu'il définit comme un « jeu avec les formes ou les genres littéraires [...], avec des conventions formelles ou génériques¹ », et par Karl Canvat, qui a étudié cette notion du point de vue de la réception :

On désignera par « intertexte générique » l'ensemble des textes [des films, ajouterons-nous] qui se rapprochent, par quelque côté, du texte lu : l'intertexte générique est, pour reprendre les mots de Genette, « omniprésent, au-dessus, au-dessous, autour du texte, [il] ne tisse sa toile qu'en l'accrochant, ici et là, à ce réseau d'architecture² ».

En faisant référence aux analyses de Jean-Bernard Vray, selon lesquelles il existe bien une forme de relation intersémiotique « qui implique l'architextualité par le jeu avec les conventions qui constituent cette transcendance formelle³ », Fabien Gris propose d'ailleurs le terme « archisémiotique⁴ » pour désigner la reprise de codes génériques propres au cinéma par le texte littéraire. Nous nous référerons quant à nous à la notion d'intersémiotité générique, qui nous semble à même de désigner la double relation à un genre et au rapport entre littérature et cinéma, qui est au centre de notre étude.

2. D'un médium l'autre : circulation des genres

Si les genres du cinéma influencent la littérature contemporaine, force est de constater que ces genres cinématographiques sont eux-mêmes forgés à partir de genres littéraires, comme en témoigne la genèse des genres du film noir et du western, faite de croisements et d'hybridations entre littérature et cinéma. Le processus de genrification du « noir » a d'abord

¹ Bernard Vray, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, op. cit., p. 239.

² Karl Canvat, « Pragmatique de la lecture : le cadrage générique », *Fabula, Atelier de théorie littéraire*, 2007, [En ligne] URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture.

³ Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier ou l'écriture seconde*, op. cit., p. 240.

⁴ Fabien Gris, op. cit., p. 213.

lieu dans le roman noir : dans la préface de l'ouvrage de Raymond Borde et Étienne Chaumetin, *Panorama du film noir*¹, Marcel Duhamel relie le terme « film noir » à la collection de la « Série noire », publiée chez Gallimard à partir de 1945, où sont édités après-guerre des *hard-boiled fictions* ou romans policiers d'auteurs anglais, tels Peter Chenezy ou James Hadley Chase, puis américains, qui seront adaptés à l'écran, tels Raymond Chandler, Dashiell Hammett, James Cain, Horace Mac Coy, Eric Ambler. La collection connaît un succès phénoménal en France, contemporain de l'arrivée sur les écrans français des films noirs américains et de l'émergence de ce genre dans la critique cinématographique française. L'exemple le plus célèbre de l'interaction entre les deux genres est l'adaptation de l'œuvre de Dashiell Hammett que livre John Huston avec *The Maltese Falcon* (1941). Selon Michel Ciment, le film est un parangon d'adaptation cinématographique : il représente « le mariage, pour une fois totalement réussi, de la littérature et du cinéma² » :

Mais c'est Huston qui réalisa cette fusion idéale entre un style littéraire que l'on dit fort inspiré par le cinéma (concision, impassibilité du regard, écriture sèche et brutale qui restitue des comportements) et une caméra-stylo qui ne décrit que ce qu'elle voit, donnant ainsi tout son double sens à l'objectif qu'elle utilise³.

Huston ne reprend pas seulement les personnages et l'intrigue du roman de Hammett, mais en transpose également le style sobre et laconique, dans la veine d'Hemingway⁴. Ainsi le cinéma est-il tenté par le roman noir⁵. Le succès de la collection « Série Noire » a un effet d'entraînement chez des éditeurs concurrents : les éditions « Fleuve Noir » recrutent des auteurs français, tels Albert Simonin, Auguste Le Breton, San Antonio ou Michel Audiard, pour réagir contre l'offensive anglo-saxonne. Ce nouveau courant donnera naissance en France au « film de série noire⁶ » : en modifiant le genre policier et le genre d'espionnage, il initie un cycle nouveau, marqué par une tendance à l'autodérision et à la parodie, qui culmine dans les années 1960 avec Georges Lautner et les aventures du *Monocle noir* (1961-1964), *Les Tontons flingueurs* (1963) ou *Les Barbouzes*⁷ (1964). Le film noir est un genre syncrétique, nourri par

¹ Raymond Borde et Étienne Chaumetin, *Panorama du film noir*, op. cit.

² Michel Ciment, op. cit., p. 54.

³ *Ibid.*, p. 54.

⁴ La figure du « privé » ou « *private eye* » en anglais a d'ailleurs des origines littéraires : citons le Dupin d'Edgar dans *Double Assassinat dans la Rue Morgue* et *Le Mystère de Marie Roger*, Sherlock Holmes de Conan Doyle, Hercule Poirot d'Agatha Christie, Nick Carter et son homonyme Nicholas Carter, Philo Vance de S.S. van Dine, les détectives d'Ellery Queen, Rex Stout, ou Erle Stanley Gardner.

⁵ Notons que le *thriller* hitchcockien fait figure de catégorie à part dans le film noir et policier : Hitchcock en effet adapte des romans policiers, mais en imposant son style d'auteur.

⁶ Voir Raphaëlle Moine, op. cit., p. 137.

⁷ La trilogie policière d'un journaliste et de son fidèle photographe, *Mission à Tanger* (1949), *Méfiez-vous des blondes* (1950) et *Massacre en dentelles* (1951), réalisée par André Hunebelle, écrite et dialoguée par Michel Audiard, fait, d'après Pierre Billard, la jonction entre « Série Noire » littéraire et « Série Noire »

des modèles romanesques, et qui influence en retour la littérature qui s'écrit à son époque, comme en témoigne l'œuvre de Jean-Patrick Manchette, cinéphile notoire, auteur de scénarios et de romans à caractère cinématographique.

Cette circulation d'un médium à l'autre est également une des caractéristiques du western, comme le souligne Jean-Louis Leutrat, qui évoque « un Ouest [...] synthétique¹ », réalisant pour ainsi dire la fusion de représentations issues d'une pluralité de médias. Tout au long du dix-neuvième siècle, un dialogue de l'écrit et du pictural ouvre la voie à la dynamique cinématographique en ce qui concerne les décors, les scènes et les thèmes du western. Comme le remarque le romancier et scénariste Larry McMurtry, l'écrit et les arts visuels se sont toujours relayés pour représenter l'Ouest américain : « La grandeur des paysages a immédiatement attiré des peintres de talent, suivis par des écrivains talentueux [...]. Puis [...] est arrivée la photographie avec, quelques décennies plus tard, le cinéma² ». Nous verrons comment ce genre cinématographique résulte d'un faisceau d'influences littéraires, théâtrales et picturales.

Le western trouve tout d'abord ses origines dans les romans de la *Wilderness* de James Fenimore Cooper. Ses œuvres célèbres, *The Pioneers (Les Pionniers)*, *The Last of the Mohicans (Le Dernier des Mohicans)*, *The Prairie (La Prairie)*, *The Pathfinder (Le Lac Ontario)*, *The Deerslayer (Le Tueur de daims)*, écrites entre 1823 et 1841, relatent une expérience de la *Wilderness* associée au mythe de la frontière, qui donnent une dimension nouvelle à l'espace national. Le héros Leatherstocking (« Bas-de-cuir ») est une figure mythifiée d'un personnage réel, Daniel Boone (1734-1820), légendaire *pathfinder* dont le parcours s'intègre dans l'idéologie nationale de la Destinée Manifeste. La littérature d'exploration joue également un rôle important dans la mythification de l'Ouest : comme le remarque Lauric Guillaud, Carver, Jefferson, Lewis et Clark, Irving ou Parkman « [projetent] les idéaux romantiques sur le paysage américain, [imposent] tout d'abord l'Ouest comme image consacrée³ ». Les fils de l'histoire et de la fiction littéraire s'entrecroisent pour donner naissance au genre. Des publications destinées à un public populaire tiennent à cet égard un rôle déterminant : les *tales*, *dime novels* et *pulp magazines* préparent le terrain pour le western. Les *tales* tout d'abord, publiées en masse dès 1844, participent de l'héroïsation des personnages de l'Ouest et de la

cinématographique. Voir à ce propos l'ouvrage de Pierre Billard, *L'Âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, 1995, p. 548.

¹ Jean-Louis Leutrat, *Le Western. Quand la légende devient réalité*, op. cit., p. 106.

² Larry McMurtry, *Still Wild. Short Fiction of the American West. 1950 to the Present*, New York, Simon & Shuster, 2000, p. 12, cité par Lauric Guillaud, « Tentative de généalogie d'un genre : le western », art. cit., p. 47.

³ *Ibid.*, p. 29.

mythification du territoire comme « a dreary waste » (une étendue désolée), remarque Lauric Guillaud :

Il s'agit de fuir la civilisation, que ce soit au cœur des forêts (Natty Bumppo), dans le sommeil (Rip van Winkle), au bord de Walden Pond (Thoreau), sur un grand fleuve (Huck Finn) ou simplement on the road (Whitman ou Kerouac). Le *westerner* n'est en fait que la version moderne d'un personnage archétypal, éternellement « à cheval » sur la frontière réelle ou symbolique. La littérature populaire, puis le cinéma, ne feront que graver cette figure ambiguë dans le marbre¹.

Ces sujets et ces situations sont relayés par les *pulps*, magazines illustrés qui, dans les années 1920, popularisent dans leurs images et dans leurs textes des épisodes mélodramatiques qui se passent dans l'Ouest. « De nombreux sujets de films proviendront de récits publiés dans les *pulp magazines* et tirant parfois jusqu'à vingt millions d'exemplaires : *Western Story Magazine*, *Short Stories Magazine*, *Adventure Magazine*²... », note Guillaud. Les ingrédients du western, l'amour, l'aventure et la quête, sont au cœur du récit. Évoquons enfin les *dime novels* de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècle : ces romans bon marché (*dime novel* signifie littéralement « roman à trois sous »), à gros tirage, organisés en cycles de sujets variables, contribuent à transformer en légendes Buffalo Bill ou les frères Dalton. La figure du cow-boy, qui apparaît dès 1864 dans *The Hermit of the Colorado Hills* de William Bushnell, passe au premier plan en supplantant celle du trappeur, pour atteindre le rang de héros. On peut citer à ce titre *The Virginian* d'Owen Wister (1903), *Good Men And True* (1910) d'Eugene Manlove Rhodes, les œuvres de Max Brand, de Zane Grey et de Louis Lamour. Lauric Guillaud a notamment souligné le rôle de médiation que jouent les *dime novels*, qui ont contribué à ce que l'Ouest devienne un spectacle. Des pièces de théâtre vont en effet être consacrées à leurs personnages principaux, Buffalo Bill ou Deadwood Dick ; le cow-boy monte sur scène avec le Wild West Show notamment, qui prépare le public pour le cinéma : Guillaud rappelle qu'il a été défini comme « une exagération de l'histoire³ » qui mêle fiction et réalité. La présence d'Indiens réels dans le *Show* « cristallise déjà les stéréotypes de l'Indien qu'Hollywood utilisera par la suite⁴ » selon Guillaud ; Buck Taylor, « the King of the Cowboys », incarné par William Cody, présente les caractéristiques du futur cow-boy cinématographique : il associe l'impétuosité de l'Ouest et le dandysme de l'habillement, issu de l'Est. Comme le note Guillaud,

Cody reconfigure la figure du cow-boy en en faisant le symbole même de l'Ouest, insistant sur son esprit d'indépendance, son style de vie, son affinité avec la nature et sa confiance en soi. [...] C'est dire que le *Wild West Show* se présente comme un avant-goût des futurs films⁵.

¹ *Ibid.*, p. 41.

² *Ibid.*, p. 43.

³ *Ibid.*, p. 45.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Le *Show*, qui mythifie un monde perdu depuis la fermeture de la frontière, annonce le western cinématographique, comme l'a noté Richard Slotkin :

[The Wild West Show] was the most important commercial vehicle for the fabrication and transmission of the myth of the Frontier... The Wild West also invented and tested the images, staging and themes, and provided much of the personnel for the (early) motion-picture Western, which succeeded to its cultural mantle¹.

Les représentations picturales prolifèrent autour du *Wild West Show* : affiches, lithographies, prospectus complémentaires des spectacles, qui contribueront aussi au succès des futurs films de western.

Les arts picturaux ont également contribué à promouvoir la conquête de l'Ouest : nous proposerons un rapide *excursus* du côté des peintres de l'Ouest, afin de souligner ce que le cinéma leur doit. Les illustrateurs, les photographes et les peintres ont donné une image romantique et mystique des paysages westerniens. Peindre l'immensité de l'Ouest exige une dilatation du regard, une horizontalité sans précédent de la toile, un format hyperbolique. Comme le souligne Lauric Guillaud, « D'une certaine façon, la vision panoramique picturale anticipe le cinémascope, format approprié aux *wide open spaces* du western² ». On retrouve ces préoccupations chez Thomas Effing, le peintre de *Moon Palace* qui veut représenter l'immensité de l'Ouest et en montrer toutes les couleurs en de nombreuses et immenses fresques. Le voyage d'Effing fait d'ailleurs écho au voyage d'Albert Bierstadt qui, en 1858, accompagne le colonel Lander dans les Rocheuses³. L'exposition Thomas Cole à New York joue un rôle inaugural : l'Ouest va désormais être représenté comme une nature édénique et primitive par des peintres tels que Frederic Church, Albert Bierstadt, Thomas Hill ou Thomas Moran. Leurs représentations de l'Ouest participent de l'idéologie nationale et poussent à la conquête, selon Guillaud : « La mythologie picturale américaine ouvre la porte au cinéma tout en servant les intérêts de la Destinée Manifeste⁴ ». Les peintres donnent à voir un paysage paradisiaque et primitif qui peut être rapproché des moments de contemplation pure que l'on trouvera plus tard dans les westerns de John Ford. Les premiers artistes qui s'établissent dans le *Far-West* ont aussi cherché à magnifier le spectacle de scènes locales, tel le peintre Charles Marion Russel, surnommé « l'Indien blanc » ou « l'artiste cow-boy ». Ils manifestent une prédilection pour le

¹ Cité par Lauric Guillaud, *ibid.*, p. 46. « [Le *Wild West Show*] était le vecteur commercial le plus important pour forger et transmettre le mythe de la frontière... Le *Wild West* a également inventé et testé les images, la mise en scène et les thèmes, et a fourni une grande partie du personnel du Western filmique (à ses débuts), qui est issu de cette gangue culturelle. » [Nous traduisons.]

² Lauric Guillaud, *art. cit.*, p. 48.

³ Catherine Pessio-Miquel a d'ailleurs étudié ce que le voyage d'Effing dans l'Ouest américain devait aux peintres de l'Ouest, dans son ouvrage *Toiles trouées et déserts lunaires. Moon Palace de Paul Auster, op. cit.*, p. 25-27.

⁴ Lauric Guillaud, *art. cit.*, p. 51.

mouvement et pour le thème animalier. Frederic Remington « invente une “pré-photogénie” du cheval, surprenant les montures en pleine action, les sabots touchant rarement le sol ¹ », comme le décrit Lauric Guillaud. Ses cavaliers spectraux pourraient préfigurer la figure de *Pale Rider*. Le dynamisme et l'énergie de ses scènes d'action inspirent nombre de cinéastes, tels Anthony Mann, John Ford (ce dernier a déclaré avoir tenté de reproduire la couleur et le mouvement des toiles de Remington dans *She Wore a Yellow Ribbon* de John Ford (*La Charge héroïque*, 1949)), et, selon Clélia Cohen, c'est ce dernier qui « annonce le plus le cinéma² ». Ainsi le western trouve-t-il ses origines dans divers médias, ce qui en fait un genre syncrétique par excellence, à l'image de la nation dont il magnifie l'idéologie.

L'étude de la genèse du western et du film noir nous a permis de souligner la circulation d'un genre d'un médium à l'autre, au gré des modes, des circonstances historiques et des mutations techniques. Il s'agira à présent d'envisager la manière dont les genres cinématographiques du western et du film noir affectent le roman contemporain. Nous commencerons par mettre en évidence les éléments qui, dans un genre cinématographique classique, intéressent le romancier – un attrait pour les légendes du cinéma, un goût pour l'action et pour le spectaculaire –, pour envisager ensuite comment ce matériau générique est repris, transformé et réécrit dans le roman contemporain à caractère intersémiotique.

D. Un retour au romanesque par le détour des genres du cinéma

Il convient de s'interroger sur les raisons des succès du western et du film noir dans le roman d'aujourd'hui : pourquoi ces deux genres connaissent-ils une fortune littéraire ? Pourquoi leurs thèmes, leurs procédés, leurs stéréotypes sont-ils repris et revisités par le roman contemporain ? Dans son ouvrage *Film/Genre*, Rick Altman met en évidence « sept propriétés caractéristiques³ » des genres, dont certaines, telles la « structure duelle », le « caractère symbolique » et la « fonction sociale », nous semblent pertinentes ici, car elles ont retenu l'attention des romanciers contemporains qui les transposent. Les genres du cinéma ont en

¹ *Ibid.*

² Clélia Cohen citée par Lauric Guillaud, *ibid.*

³ Rick Altman, *Film/Genre*, Londres, BFI, 1999, p. 24-26, cité par Raphaëlle Moine in *Les Genres du cinéma, op. cit.*, p. 93. Altman met également en évidence la « logique de répétition » du genre, son « économie cumulative », sa « prédictibilité » et son « penchant pour les références intertextuelles ». Logique de répétition et prédictibilité seront étudiées ultérieurement dans le cadre de la stéréotypie liée au genre (voir *infra*, p. 178).

premier lieu « une structure duelle » et un « caractère symbolique » : ils mettent en scène des conflits de valeurs en attirant alternativement l'attention des spectateurs sur l'un ou l'autre des personnages qui les incarnent. Dans les westerns, le héros affronte en duel un *villain*, des fermiers luttent contre de riches éleveurs, une famille de pionniers est menacée par une horde d'Indiens cruels ; le Bien et le Mal s'affrontent dans le film noir : la femme fatale met le vertueux détective à l'épreuve, l'innocente victime est assassinée. Toutefois, la portée symbolique et le caractère manichéen du genre sont subvertis dans le roman contemporain : dans *Night Train* de Martin Amis, la belle innocence de Jennifer, la suicidée, se fissure à mesure que l'enquête de la policière progresse ; le cow-boy de *Ghost Town* n'incarne ni le Bien, ni la vertu, ni le progrès, son action est inefficace, balloté qu'il est au gré des péripéties sur lesquelles il n'a aucune prise. Les genres du cinéma ont enfin « une fonction sociale » qui permet de poser et de résoudre, dans la fiction, des conflits culturels ou conjoncturels que la société ne peut ou ne sait régler. Des questionnements universaux et sociaux, politiques, économiques sont portés par le genre, et, partant, par le roman contemporain qui reprend le matériau générique. Selon Fabien Gris, c'est d'ailleurs pour cette raison que

Les genres du polar et du film noir sont probablement les plus repris par la littérature contemporaine, sans doute en raison de leur plasticité, de leurs portées éventuelles : esthétiques, historiques, sociales, etc. (ce sont des genres traditionnellement en prise avec un questionnement politique, ce qui est plus rarement le cas de la comédie romantique ou du film de hold-up¹).

Notons toutefois que le questionnement porté par le genre est réactualisé par le roman contemporain qui le déplace dans un autre temps et un autre contexte. Dans *London Fields* de Martin Amis par exemple, le recyclage des stéréotypes du film noir sert la satire de la société contemporaine et s'accompagne d'un questionnement philosophique « fin de siècle », contemporain du temps de l'action romanesque qui a lieu en 1999. La littérature contemporaine négocie avec la culture populaire de manière distanciée, en lui faisant faire un pas de côté : la reprise du genre ne donne pas lieu à une novellisation de type commercial, mais à un travail de réappropriation littéraire. Le recyclage littéraire de la légende des genres réactive un romanesque volontiers délaissé par la période précédente ; le genre enfin induit une stéréotypie qui est à la fois utilisée et détournée par le roman contemporain.

¹ Fabien Gris, « Littérature contemporaine française et cinéma américain : sous le signe du légendaire », in Jean Cléder et Frank Wagner (dir.), *Le Cinéma de la littérature*, op. cit., p. 222.

1. Les ressorts du genre hollywoodien au service de la renarrativisation

L'on peut observer chez les romanciers contemporains un tropisme hollywoodien. L'article de Fabien Gris, « Littérature contemporaine française et cinéma américain : sous le signe du légendaire¹ », pointe l'attrait de l'imaginaire de la littérature française contemporaine pour « la cinématographie dominante, à savoir la cinématographie américaine² », réflexion que nous pouvons élargir au roman anglo-saxon. Comme l'observe Gris, « un simple relevé d'occurrences dans la littérature contemporaine montre que le cinéma américain est à coup sûr le vecteur le plus puissant d'images et de figurations pour les écrivains, notamment avec le classicisme hollywoodien et les représentants du nouveau Hollywood³ ». Ce tropisme a une raison quantitative, le cinéma américain s'est en effet imposé comme le modèle dominant depuis la fin des années 1910 ; véritable industrie, il exporte massivement ses produits. On peut y ajouter des raisons qualitatives : les romanciers contemporains manifestent un vif intérêt pour des genres cinématographiques légendaires, pour le style spectaculaire et romanesque inhérent au modèle hollywoodien.

En premier lieu, la fascination de la littérature contemporaine pour certains genres du cinéma s'explique parce que ces genres participent de la légende du cinéma. Or, comme l'a montré Fabien Gris, « la littérature contemporaine travaille avec le légendaire qui l'inspire, qu'elle recycle⁴ ». Gris met en lumière les traits de ce qu'il appelle le « légendaire », en le distinguant du mythe⁵. Selon lui, « la légende en vient à qualifier aujourd'hui les grands noms et les grandes œuvres de la culture populaire qui acquièrent avec le temps un retentissement auprès d'un large public : légendes du rock, du sport, du cinéma⁶... ». La légende du cinéma, ce sont à la fois les actrices et les acteurs de cinéma, les réalisateurs, les films célèbres : les

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 154.

³ *Ibid.*, p. 159.

⁴ *Ibid.*, p. 157-172.

⁵ Le mythe s'écrit *in illo tempore*, il est doué d'une signification symbolique et cognitive. Il apparaît toutefois que le cinéma engendre également des mythes contemporains, que ce soit du côté de ses acteurs et actrices (songeons à James Dean ou à Marilyn Monroe) que du côté du contenu diégétique des films (par exemple, Tarzan ou King Kong). Voir sur ce point le chapitre de l'ouvrage de Ruth Amossy, « Le stéréotype et la mythologie moderne », in *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. « Le Texte à l'œuvre », 1991, p. 97-117. La dimension mythique du cinéma, et la distinction entre les mythes et les stéréotypes engendrés par le cinéma seront l'objet de notre étude au chapitre VI de la partie II, *infra*, p. 253-260.

⁶ Fabien Gris, art. cit., p. 159.

genres du cinéma y participent. Pour Anthony Mann par exemple, western et légende sont intimement liés :

Pour moi, c'est le plus grand des genres. [...] Je crois que c'est le genre le plus populaire et il donne plus de liberté que les autres pour mettre en scène des passions et des actions violentes. [...] Il est essentiellement primitif. Il n'a aucune règle et avec lui tout est possible. De lui, surtout, naît la légende et c'est la légende qui donne le meilleur cinéma¹.

On pourra alors se demander ce qui façonne la légende, ce qui, pour reprendre le terme de Fabien Gris, est source de légendarisation :

Il y a « légendarisation » lorsque l'un de ces éléments parvient, par sa simplicité, sa force plastique, sa cinégénie, sa résonance psychique ou fantasmatique, à s'inscrire dans la pensée et la mémoire de multiples individus, les unissant par la fascination commune qu'il leur procure et les incitant à le faire circuler à travers le temps et les générations².

Le légendaire advient lorsque l'un des éléments filmiques est assez puissant pour frapper fortement les esprits et pour s'inscrire dans la mémoire collective. Les reprises (parodiques ou non) des musiques les plus célèbres de ce genre de films participent également de ce processus de « légendarisation », tel le célèbre thème à l'harmonica de *Once Upon a Time in the West* (*Il était une fois dans l'Ouest*, 1969) et plus largement les compositions d'Ennio Morricone pour le western-spaghetti. Des films, que l'on peut qualifier de légendaires, tels *Le Bon, la Brute et le Truand* ou *Le Train sifflera trois fois*, donnent lieu à des transpositions littéraires dans notre corpus. Un réalisateur peut aussi entrer dans la légende : Angela Carter rend hommage à John Ford dans sa nouvelle « John Ford's 'Tis Pity She's a Whore » qui réécrit un drame élisabéthain en le mettant en scène à la manière du cinéaste. Le style d'Hitchcock traverse *Les Grandes blondes* de Jean Echenoz et *L'Absolue perfection du crime* de Tanguy Viel³. La nouvelle « Gilda's Dream » de Robert Coover met en scène l'héroïne sulfureuse du film de Charles Vidor, Gilda, incarnée par l'actrice Rita Hayworth, l'une des égéries du film noir. Les écrivains contemporains sont intéressés par la puissance légendaire des genres du cinéma, « forme active dans le texte⁴ », selon Gris : le style des genres hollywoodiens fascine des romanciers en quête de modèles pour renouveler le roman contemporain.

Un style à la fois spectaculaire et romanesque caractérise en effet les modèles hollywoodiens, selon Raphaëlle Moine :

¹ Anthony Mann, *Positif*, n° 94, avril 1968, traduit par Jean-Louis Leutrat in *Le Western, Quand la légende devient réalité*, op. cit., p. 124.

² Fabien Gris, art. cit., p. 161.

³ Comme le remarque Fabien Gris, « le deuxième point de cette porosité entre légendaire cinématographique et forme légendaire des textes réside dans ce qu'on peut appeler les reprises littéraires de films. [...] Telles des novellisations élaborées, il s'agit de récits qui tissent tout ou partie de leur trame à partir d'un film préexistant. Or le processus légendaire, on l'a vu, naît avant tout d'un geste de reprise d'une matière constituée ; il répète et déplace, propose des variations. » (*Ibid.*, p. 168.)

⁴ *Ibid.*, p. 166.

Les genres sont les idiomes du style hollywoodien : solutions temporaires et variables pour allier dans une forme unique de « récit spectaculaire », un style spectaculaire, dominant dans les premiers temps et qui reprend le modèle du spectacle vivant populaire, et un style romanesque, mis au point lorsque le cinéma se soucia de raconter des histoires¹.

Les travaux de Jean-Pierre Esquenazi² sont à cet égard éclairants : il propose en effet de définir le style hollywoodien par une intégration du spectaculaire et du romanesque. Pour corroborer son propos, il relève le « caractère attractionnel des prestations des héros dans le cinéma burlesque³ », les combats et la traversée des périls, typiques du film d'aventure, « moments d'attraction dans la geste d'un héros », « le raccord subjectif [qui] articule au récit et au point de vue du personnage masculin le spectacle d'une femme fatale⁴ » pour le film noir. Ces ingrédients hollywoodiens fascinent des romanciers contemporains qui renouent avec le plaisir de raconter des histoires. Le western, que Bazin appelait « le cinéma par excellence⁵ », est d'ailleurs un genre tourné vers l'action, la mise en scène, la spectacularisation : pour reprendre la formule de Raymond Bellour, le western, c'est « le grand jeu⁶ ». L'intrigue révèle la fascination pour l'action personnelle : « C'est une vie entièrement risquée, une vie d'aventure, fondée sur le pari, et qui du jeu a tous les signes. Il y suffit d'un mot pour orienter l'itinéraire du héros, d'une rencontre pour sceller son destin ; une balle perdue décide d'une vie⁷ ».

Qu'en est-il du style romanesque, pointé par Raphaëlle Moine ? et en quoi les genres hollywoodiens peuvent-ils être considérés comme « romanesques » ? Le romanesque est une notion qui a fait l'objet d'un décloisonnement, si bien que le terme est employé dans de nombreux contextes : il y aurait du romanesque dans un livret d'opéra ou chez Hitchcock. La définition du romanesque est plurielle : pour citer le dictionnaire Robert, est romanesque ce « qui offre les caractères traditionnels et particuliers du roman : poésie sentimentale, aventures extraordinaires. Aventures, passion romanesque », et ce « qui a les caractères du roman, [qui est] propre au roman ». Ainsi le terme a-t-il une acception générique (le genre romanesque, la littérature romanesque) et un sens thématique (l'univers romanesque, un comportement romanesque). Cette acception thématique du romanesque est prise en considération par une partie de la critique qui invite à élargir la définition du romanesque, comme le soulignent Gilles Declercq et Michel Murat : « Tenter de l'appréhender suppose de le dissocier du roman, de le

¹ Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, op. cit., p. 170. Rappelons à ce titre ce que le genre cinématographique du western doit au *Wild West Show*.

² Jean-Pierre Esquenazi, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo. L'invention à Hollywood*, Paris, CNRS Éditions, 2001, p. 33-45 et p. 92-95.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ André Bazin cité par Raymond Bellour, « Le grand jeu », in Raymond Bellour (dir.), op. cit., p. 15.

⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁷ *Ibid.*, p. 8.

chercher dans la fiction au sens large¹ ». Le romanesque est un « objet instable dépourvu d'autonomie conceptuelle », et d'ailleurs « un des sujets qu'il est prudent d'éviter² ». Nous tâcherons toutefois d'en délimiter les contours. Le sens thématique du romanesque fait référence à la notion de « *romance* » étudiée par Northrop Frye, dans son sens anglais qui l'oppose à « *novel* », et que la langue française traduit par « romanesque ». Selon Frye, il s'agit d'une catégorie pré-générique qui se prête au décloisonnement : elle désigne une réalité qui n'est pas seulement littéraire, et qui peut se trouver hors du roman : dans l'opéra, le théâtre, le cinéma. C'est « le noyau structurel de toute fiction³ » avec ses deux ressorts romanesques par excellence que sont l'amour et l'aventure, cette dernière étant « l'essence de la fiction » qui constitue « dans le romanesque [...] l'élément essentiel du sujet⁴ ». À titre d'exemple, et même si ce dernier est tiré du roman, l'on peut songer à la description que donnait Madame de Sévigné du style des romans de La Calprenède, qu'elle jugeait par ailleurs « détestable » : « et cependant je ne laisse pas de m'y prendre comme à de la glu : la beauté des sentiments, la violence des passions, la grandeur des événements et le succès miraculeux de leurs redoutables épées, tout cela m'entraîne comme une petite fille⁵ », écrivait-elle. Les passions et l'aventure qui configurent le romanesque occupent une place de choix dans le western et le film noir : en cela, ces genres cinématographiques instillent un nouveau romanesque, à la fois enthousiaste et critique, dans le roman contemporain. Le romanesque peut être défini comme l'aptitude imaginative à désigner ce qui est extravagant comme dans les romans, comme le remarque Christine Jérusalem à propos du romanesque des romans de Jean Echenoz :

Par romanesque, j'entends le mot de « romance », celle que Stevenson, dans son poème qui ouvre *L'Île au trésor*, a appelée « la vieille histoire d'autrefois » et qui s'oppose au « novel ». La romance, c'est l'exaltation de l'extraordinaire, de l'invraisemblable et de l'artifice⁶.

Ces dernières qualités exaltées par la *romance* se retrouvent dans les genres du cinéma, aussi l'aspect romanesque des genres cinématographiques intéresse-t-il les romanciers contemporains. Comme le remarque Christine Jérusalem, il s'agit de « retrouver une certaine

¹ Gilles Declercq et Michel Murat, « Avant-propos », in *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 7.

² *Ibid.*, p. 8.

³ Northrop Frye, *L'Écriture profane. Essai sur la structure du romanesque*, Paris, Circé, 1998, p. 41-71.

⁴ Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969 [1957], p. 227. Frye remarque également que « dans le romanesque, l'aventure constitue l'élément essentiel du sujet, ce qui signifie que la forme s'appuie naturellement sur une séquence d'événements. [...] Nous voyons un personnage central aller d'une aventure à une autre. »

⁵ Madame de Sévigné, *Lettres choisies*, texte établi par Jean-Baptiste-Antoine Suard, Paris, Firmin-Didot, 1846, p. 141.

⁶ Christine Jérusalem, « Stevenson/Echenoz : le jeu des “images irréelles” », in Marc Dambre, Aline Mura-Brunel, Bruno Blanckeman (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 332.

forme de romance flamboyante voire d'in vraisemblance, en puisant dans le répertoire littéraire ou cinématographique des images matricielles et/ou mythiques¹ ». La période qui s'ouvre au tournant des années 1980 fait suite en effet à un assèchement de la veine romanesque observé dans la littérature des années 1960 et 1970, dont la tendance dure est résolument antiromanesque, comme l'observe Jean-Marie Schaeffer lorsqu'il met en évidence les étapes de l'histoire du romanesque². Dans le Nouveau Roman, le romanesque tombe « en ruines³ », pour reprendre les termes de Claude Murcia :

En tout état de cause, l'histoire perd son efficacité, soit par excès, soit par défaut. Dans le premier cas, les événements romanesques [...] présents dans le récit, parfois même proliférants, s'annulent par le jeu des hypothèses, des variantes et des contradictions qui conduit le texte à une vaste aporie [...]. [...] Dans l'autre cas, c'est la matière narrative elle-même qui semble faire défaut, l'action se résumant à une accumulation de menus faits "insignifiants" ou se raréfiant au point de disparaître pendant de longs moments⁴.

La littérature contemporaine est le théâtre d'« une réactivation de la veine romanesque⁵ », comme l'écrit Schaeffer. La critique observe d'ailleurs un retour du romanesque : on peut songer à l'ouvrage de Wolfgang Asholt et Marc Dambre, *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*⁶, ou à l'ouvrage collectif dirigé par Aline Mura-Brunel, *Christian Oster et cie. Retour du romanesque*⁷. Il ne s'agit pas d'un retour naïf à ces romans romanesques que décrit Michel Crouzet dans la préface qu'il a écrite pour *La Chartreuse de Parme* : « le roman-roman, le roman romanesque où tout se passe comme dans les romans, comme dans cette contrée différente qu'on appelle la "romancie", où n'entrent que les lecteurs fascinés et crédule ; mais ils y restent, conquis, fascinés, et ils y croient⁸ ». Le roman contemporain intègre des traits du romanesque : Schaeffer évoque à ce propos « une constellation d'engendrement fictionnel⁹ » configurée par

1. L'importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, passions et sentiments, ainsi qu'à leurs modes de manifestation les plus absolus et extrêmes. [...]

¹ Christine Jérusalem, « La rose des vents : cartographies des écritures de Minuit », in Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte Éditeur, 2004.

² Voir Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », art. cit., in Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque, op. cit.*, p. 291-302. Schaeffer s'est employé à définir et à délimiter une « catégorie du romanesque », tout en faisant d'emblée porter le doute sur la possibilité de toute catégorisation, en faisant précéder son entreprise d'une modalisation (« si tant est qu'on puisse parler d'une catégorie du romanesque », p. 291)

³ Claude Murcia, *op. cit.*, p. 113.

⁴ *Ibid*

⁵ Jean-Marie Schaeffer, art. cit., p. 291.

⁶ Wolfgang Asholt et Marc Dambre, *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine, op. cit.*

⁷ Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et cie. Retour du romanesque*, Amsterdam/New York, CRIN, n° 45, 2006.

⁸ Michel Crouzet, « Préface », in Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les classiques du Livre de Poche », 2000, p. VII.

⁹ Jean-Marie Schaeffer, art. cit., p. 296.

2. La représentation des typologies actantielles, physiques et morales par leurs extrêmes, du côté du pôle positif comme du pôle négatif, [...] la saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie¹.

L'on retrouve ces traits du romanesque dans les romans de notre corpus : issus des genres du cinéma, ils sont toutefois l'objet d'un détournement parodique : dans *Ghost Town* par exemple, Robert Coover se joue de l'intrigue amoureuse traditionnelle. Le cœur du cow-boy est en effet tiraillé entre deux figures stéréotypées du western – qui renvoient également aux stéréotypes archaïques de la vierge et de la putain –, Belle, l'entraîneuse de *saloon*, rousse sensuelle à la longue chevelure, femme dangereuse, toujours armée, dont le prénom fait signe vers le cinéma – songeons à Belle Watling dans *Gone with the wind* –, et la chaste institutrice, toujours vêtue de noir, coiffée d'un strict chignon, qui châtie sévèrement ceux qui commettent des fautes de langue. À première vue, l'action romanesque repose sur un traditionnel triangle amoureux : A aime B qui aime C, qui ne l'aime pas – Belle cherche à séduire le cow-boy, qui est amoureux de l'institutrice, qui reste indifférente. Mais cette situation topique est un piège dans lequel tombe le cow-boy, le coup de théâtre final lui révèle que Belle et l'institutrice ne sont qu'un seul et même personnage : « Outside, it sounds like the whole town is being torn apart, and inside his breast it feels that way too, for he has beheld the strands of orange curls peeking out beneath the unsettled bun² ». Boucles orange, chignon défait : les attributs des deux personnages féminins se mélangent, les métonymies suggèrent le brouillage des identités. À peine esquissé, le *happy end* – le héros libère sa belle et l'épouse – est refusé au cow-boy comme au lecteur : comme le note Brian Evenson, « Coover suggests that Belle and the schoolmarm may in essence be interchangeable, two different avatars of the same ideal³ ». Les stéréotypes du genre sont source de romanesque, tout en étant l'objet d'un jeu subversif.

Le retour au récit du roman contemporain s'opère par un retour à un romanesque qui ne saurait être naïf : son substrat, véhiculé par les genres du cinéma, est donné au lecteur dans la distance du détournement souvent parodique. Par ailleurs, le genre fournit un réservoir de scènes à faire qui génèrent une stéréotypie : en d'autres termes, qui dit genre dit cliché. Comme le remarque Karl Canvat, « le "cahier des charges" de certains genres textuels s'avère parfois si contraignant, qu'il tend à produire, dans la lecture, des effets de prévisibilité⁴ ». Nous souhaitons

¹ *Ibid.*, p. 296-297.

² Robert Coover, *Ghost Town*, *op. cit.*, p. 137. « À l'extérieur, on dirait que la ville tout entière se déchire, et à l'intérieur de sa poitrine il a la même impression, car il a aperçu les mèches bouclées orange qui glissent sous le chignon défait. » [Nous traduisons.]

³ Brian Evenson, *Understanding Robert Coover*, Columbia, University of South Carolina Press, 2003, p. 242.

⁴ Karl Canvat, « Pragmatique de la lecture : le cadrage générique », *art. cit.*

à présent étudier la relation entre genre et stéréotype, afin d'envisager la réappropriation ludique et le réemploi distancié de ces stéréotypes par les romanciers contemporains.

2. Genre et stéréotype : un jeu de prise et de déprise

Le film de genre se construit à partir d'une gamme limitée de techniques que l'on peut considérer comme des propriétés générales des genres : elles permettent d'établir et de fidéliser un large public. Ainsi s'explique l'attrait du roman contemporain, si littéraire soit-il, pour la culture populaire et pour les genres du cinéma. Comme le remarque Jean-Loup Bourget, « [...] au XX^e siècle, la culture savante n'a de cesse qu'elle n'imité la culture populaire et de masse, en l'espèce qu'elle lui emprunte son efficacité, son immédiateté¹ ». Cette efficacité et cette immédiateté de la culture de masse nous semblent avoir partie liée avec la notion de stéréotype, qui caractérise les genres du cinéma. Nous définirons le stéréotype dans la lignée des travaux de Ruth Amossy, comme

[...] un schème collectif figé, un modèle culturel ou une représentation simplifiée propre à un groupe. [...] Quand ils apparaissent dans le discours, c'est au destinataire de les reconstruire en les rapportant aux modèles culturels dont il est imprégné. Les stéréotypes sont en effet des « *picture in our heads* » (Lippmann), des images toutes faites qui circulent dans une société donnée et médiatisent notre rapport au réel².

La définition du stéréotype comme image mentale (« *picture in our heads* ») s'applique aux clichés issus d'images filmiques qui investissent la mémoire et l'imaginaire du lecteur, prédéfinissent son rapport au réel, et, partant, au texte. Or, le genre s'inscrit dans les phénomènes de stéréotypie propres à la lecture littéraire. Ceci est particulièrement visible dans les genres paralittéraires, comme le note Karl Canvat : « [...] leurs structures sont très contraintes (intrigue fortement nouée, code herméneutique envahissant, action dilatoire, focalisation sur le héros, happy end) : le nouveau est, en fait, semblable, apportant au lecteur le plaisir de la conformité, de la répétition³ ». Cette remarque peut être transposée aux genres du cinéma. Rick Altman définissait sept propriétés caractéristiques des genres : la « logique de répétition⁴ » est la deuxième. Selon Altman, les genres du cinéma utilisent les mêmes matériaux, le traitement cinématographique en est identique, ce qui fixe une iconographie du genre – les plans larges d'un désert de l'Ouest creusé de profonds canyons ou parsemés de blocs rocheux

¹ Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan Université, coll. « Fac. Cinéma », 1998, p. 70.

² Ruth Amossy, « Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours », in Gilles Mathis (dir.), *Le Cliché*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Interlangues Littératures », 1998, p. 24.

³ Karl Canvat, art. cit.

⁴ Rick Altman, *Film/Genre, op. cit.*, p. 24-26.

par exemple. Raymond Bellour a d'ailleurs souligné le caractère répétitif et presque rituel du western :

Le western est le lieu d'une répétition infinie : celle des mêmes rites qui consacrent un ordre sans cesse menacé et sans cesse rétabli. Il s'agit toujours d'être en état de refaire, au moment voulu, le même geste : celui de dégainer son revolver et d'appuyer sur la gâchette, par exemple¹.

La répétition entraîne la prédictibilité du genre, quatrième trait distinctif identifié par Altman : il fait référence à la répétition intertextuelle et à l'accumulation intratextuelle, aux effets du *star-system* qui, en associant certains acteurs à certains rôles, rendent les films prévisibles. Comme le remarque Raphaëlle Moine, « le plaisir du genre ne provient donc pas du suspense entretenu, mais de la réaffirmation des conventions que le spectateur connaît et reconnaît dans le film. Le suspense des films de genre est un faux suspense puisque la fin est certaine² ». Les situations narratives du film de genre obéissent également à des schémas pré-établis : nombreuses dans les westerns et les films noirs sont les scènes à faire (course-poursuite, duel au pistolet, braquage...). La notion de « scénario intertextuel » mise en évidence par Umberto Eco³, et qu'a retenue Fabien Gris pour son analyse de la transposition littéraire de la narrativité propre au médium filmique⁴, nous semble pertinente pour rendre compte de cette prédictibilité de la scène à faire : il s'agit de scénarios fortement liés à un genre dont ils constituent les lois. Selon Eco, plusieurs types de scénarios alimentent un récit romanesque : « aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes. La compétence intertextuelle [...] représente un cas spécial d'hypercodage et établit ses propres scénarios⁵ ». Il distingue à ce titre les scénarios dits communs, qui proviennent de la compétence encyclopédique normale du lecteur, partagée avec les membres de sa communauté culturelle, et les scénarios intertextuels. Les scénarios filmiques qui nous occupent relèvent de ce second type de scénarios : il s'agit de

¹ Bernard Dort, « La nostalgie de l'épopée », art. cit., p. 59. Face à la répétition du même, le spectateur est rassuré : tel est, selon Jacques Tourneur, le plaisir du western : « Le western est une des métamorphoses du conte de fées. Comme les enfants aiment qu'on leur raconte chaque soir la même histoire pour trouver un sommeil calme, le public a besoin d'une histoire qui, étant justement la même, le rassure. C'est ça, le western. Il simplifie les caractères, se déroule à un rythme rapide. Cela repose, le soir. Le western est aussi rassurant que le rythme régulier de la marche, ou les temps précis toujours recommencés de la valse. » Jacques Tourneur cité Jean-Louis Leutrat, *Le Western, Quand la légende devient réalité*, op. cit., p. 125.

² Raphaëlle Moine, op. cit., p. 95. Raphaëlle Moine remarque à ce propos que la « familiarité » des histoires, des personnages et des situations, qui rend prédictible le récit du film de genre, nécessite aussi du spectateur une expérience préalable du genre.

³ Eco traduit par le terme de « scénario » la notion de *frame* employée dans les recherches en Intelligence Artificielle et dans les différentes théories textuelles : « Un *frame* est une structure de données qui sert à représenter une situation stéréotype, comme être dans un certain type de salon ou aller à une fête d'anniversaire pour enfants. Chaque *frame* comporte un certain nombre d'informations. » Umberto Eco, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1989 [1985], p. 100.

⁴ Voir sur ce point : Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, op. cit., p. 235-237.

⁵ Umberto Eco, op. cit., p. 101.

« schémas rhétoriques et narratifs faisait partie d'un bagage sélectionné et restreint de connaissances que les membres d'une culture donnée ne possèdent pas tous¹ », puisqu'il faut avoir lu le livre ou vu le film auquel le texte fait référence ou allusion – l'on retrouve ici le risque de la pratique référentielle et allusive, qui suppose une culture partagée avec le lecteur. Parmi les scénarios intertextuels, Eco distingue les scénarios maximaux ou *fabulae préfabriquées* : « les schémas standard du roman policier de série (ou des fables) [...] ; ces scénarios seraient au fond des règles de genre, comme celles qui prévoient la "correcte" organisation d'un spectacle de variétés à la télévision² » ; les scénarios situationnels (dont l'exemple-type est le duel entre le shérif et le bandit dans le western), « qui imposent des contraintes au développement d'une portion d'histoire mais qui peuvent être combinés de façon différente pour produire différentes histoires. Ces scénarios varient selon les genres³ » ; et les « scénarios-motif » qui n'envisagent pas une chaîne narrative complète, mais une configuration spatio-temporelle et actantielle (Eco en donne comme exemple « la jeune fille persécutée »). Eco précise que les scénarios intertextuels sont prétexte à variation : « Naturellement, les scénarios intertextuels circulent dans l'encyclopédie, ils se prêtent à différentes combinaisons et l'auteur peut sciemment décider de ne pas les observer, justement pour surprendre, tromper ou amuser le lecteur⁴ ». Le plaisir de la répétition s'accompagne alors du principe de variation, car tous deux sont compatibles, comme le remarque Karl Canvat :

L'existence, l'évolution et la contestation des normes font donc partie de la définition même des genres et de leur reconnaissance. Les genres sont – comme les langues – des conventions prises entre deux facteurs plus complémentaires que contradictoires : celui de répétition et celui de variation⁵.

Dans une perspective plus vaste, l'histoire d'un genre suppose à la fois sa construction, dans le respect de procédés typiques, et son évolution, voire sa remise en cause, car c'est le propre d'un genre de se déprendre de ses caractéristiques antérieures. Le formaliste russe Boris V. Tomachevski, l'un des précurseurs de la théorie du genre, note dans son ouvrage théorique une opposition entre « procédés canoniques obligatoires » et « procédés libres », « de caractère

¹ *Ibid.*, p. 104.

² *Ibid.*, p. 99-104.

³ *Ibid.*, p. 102-104.

⁴ *Ibid.*, p. 104.

⁵ Karl Canvat, art. cit. Le lien entre la répétition, fondatrice des lois du genre, et la pratique de la variation a également été souligné par Suzanne Liandrat-Guigues : « En même temps la répétition appelle la variation comme l'écrit un critique de l'époque du muet : « *Presque dès le début du film, ce qui va arriver est évident, mais après tout un film de ce genre crée toujours chez le spectateur une attente, car il paraît incroyable qu'aucune idée nouvelle n'ait été glissée quelque part.* » La variation est donc constitutive du genre alors même qu'elle repose sur des clichés fortement établis. (Suzanne Liandrat-Guigues, « Le Western », in Guy Hennebelle (dir.), *op. cit.*, p. 21)

non obligatoire¹ » d'un genre donné, à une époque donnée, qui offrent au genre la possibilité d'évoluer. Les romanciers contemporains sont les héritiers de cette tradition d'une pratique insolente du genre² : leur reprise des marqueurs génériques stéréotypés va de pair avec une mise à distance qui s'avère féconde pour le roman contemporain. Pour reprendre le propos de Fabien Gris,

[...] pour échapper à la stéréotypie cinématographique dans laquelle il se fond (avec le risque de tomber dans le mimétisme le plus sclérosé, la novellisation la plus plate), l'écrivain contemporain est amené à effectuer un travail langagier inédit, sur le style, la voix narrative, la distance critique et réflexive³.

Certes, les stéréotypes issus du cinéma sont légion dans notre corpus (du cow-boy de *Ghost Town* à la femme fatale de *London Fields*, de la ville du *Far-West* chez Christine Montalbetti au casino chez Tanguy Viel), mais ils sont exhibés comme tels, si bien qu'il est impossible d'y adhérer. L'on peut évoquer à titre d'exemple le détective du roman de Robert Coover, *Noir*, dont le patronyme, Philip M. Noir, est une allusion à la figure mythique de Philip Marlowe, ce qui souligne, non sans humour, le lien avec le modèle du genre noir (qu'il soit littéraire ou filmique). Si le privé de Coover a toutes les caractéristiques de la « figure générique » selon Yves Reuter – on le voit souvent adossé à un réverbère dans une ruelle obscure, mains dans les poches de son imperméable défraîchi, feutre vissé sur la tête, fumant une cigarette –, il est également maladroit, sans flair, libidineux, et ne parvient pas à résoudre l'enquête : son assistante Blanche le dupe depuis le début de l'enquête. Loin de réduire l'écriture romanesque au rang des stéréotypes qu'elle véhicule, le réemploi ludique des clichés nourrit la littérarité du texte.

L'on peut également songer à la fausse enquête conduite par la policière Mike Hoolihan dans *Night Train* de Martin Amis : l'activité herméneutique du lecteur est sollicitée par l'enquête sur le suicide de la belle et talentueuse Jennifer à qui tout réussit et qui n'a, en apparence, aucune raison de mettre fin à ses jours. Fille de flic, elle a laissé derrière elle une série de faux indices à l'attention de son amie policière, si bien que l'enquête débouche littéralement sur le néant : le mal-être existentiel de la suicidée face au vide de l'existence humaine. Coover et Amis supposent un lecteur capable d'une lecture policière, pour mieux la déjouer, et reconnaître que l'enquête tourne à vide. Le mécanisme policier est à la fois exhibé

¹ Boris V. Tomachevski, « Thématique », in Tzevan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965 [1925], p. 299.

² Notons à ce titre que les genres du cinéma eux-mêmes ont toujours eu tendance à s'auto-parodier : ainsi Jean-Louis Leutrat remarque-t-il que la satire du western par lui-même se développe avec les films de l'acteur Douglas Fairbanks, *Manhattan Madness* (1916) d'Allan Dwan ou *Wild and Woolly* (1917) de John Emerson. (Jean-Louis Leutrat, *Le Western. Quand la légende devient réalité*, op. cit., p. 40.)

³ Fabien Gris, op. cit., p. 226.

et subverti : la dimension réflexive de l'œuvre est le propre de romans où la relation intersémiotique met l'accent sur la littéarité du texte et sur son caractère fictif. Le roman emprunte donc aux codes génériques du cinéma pour les transposer et les enrichir littérairement, dans une perspective métafictionnelle. Natacha Levet rattache d'ailleurs cet usage, qui consiste à « exploiter les codes du genre dans un usage non innocent, référentiel », à « la posture postmoderne ¹ ». La reprise distanciée des genres cinématographiques est en effet caractéristique d'une littérature consciente d'elle-même, de romanciers qui mettent les stéréotypes génériques à distance pour trouver leur propre voix. Gérard Genette évoque à ce propos de cette relation ludique avec les conventions génériques le sentiment du « passage au second degré » : ce « moment où l'observance nécessairement consciente de la convention se nuance d'un auto-pastiche plus ou moins ironique, accentuations ou dénudation » qui peuvent donner le « sentiment d'une transgression des normes² ». Le lecteur reconnaît l'usage d'un genre cinématographique, mais décèle également l'écart par rapport à la norme : son rôle est fondamental, car, il a un « horizon d'attente³ » à l'égard du genre, mais demeure attentif à l'écart esthétique avec le genre. Comme l'explique Karl Canvat,

Si la lecture littéraire requiert du lecteur une capacité à mobiliser ces « opérateurs de lisibilité » (Ph. Hamon, 1979) que sont les normes génériques, elle exige aussi qu'il sache en jouer. Au total, la compétence générique rend les pratiques de lecture moins « naïves », pour reprendre l'expression de Thomas Pavel⁴.

Le jeu avec la légende des genres cinématographiques est donc plus sérieux qu'il n'y paraît : le retour du roman au réel et au romanesque s'opère par le biais des genres du cinéma. En reprenant les codes et les stéréotypes de deux genres populaires, le roman contemporain renouvelle sa matière et sa manière, tout en soulignant sa littéarité et en faisant porter un éclairage critique sur ses propres conventions génériques. Nous envisagerons à présent ce que les genres du cinéma font au roman contemporain, en commençant par étudier les modalités de transposition des formes et des représentations du film noir dans le roman contemporain.

¹ Natacha Levet, « Le Roman noir contemporain : hybridité et dissolution génériques », in Gilles Menegaldo et Maryse Petit (dir.), *Manières de noir : la fiction policière contemporaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 92.

² Gérard Genette, « Des genres et des œuvres », *Figures V*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 85-86. Si, comme le précise Genette, cette « transgression [...] les conforte en révélant à temps une fausse transgression », notons qu'il s'agira pour les écrivains qui forment notre corpus de véritables transgressions qui s'inscrivent dans des entreprises de subversion du roman.

³ Pour reprendre cette notion essentielle dans la théorie de Hans Robert Jauss.

⁴ Karl Canvat, art. cit.

DEUXIÈME PARTIE. L'EMPREINTE DU FILM
NOIR SUR LE ROMAN CONTEMPORAIN

Chapitre V. Transpositions littéraires des formes et des représentations du film noir

Les auteurs de notre corpus ont tous reconnu, à des degrés divers, leur dette envers le cinéma de genre : les ingrédients du film noir constituent des motifs intégrés à l'intrigue romanesque d'une part, les romanciers transposent littérairement l'esthétique filmique du film noir, son iconographie et ses techniques d'autre part. Ainsi les romans du corpus rendent-ils hommage au cinéma de genre, que ce soit aux formes policières en général (cinématographiques ou télévisées), à des classiques du genre ou à des réalisateurs en particulier. Nous serons attentifs aux modalités de cet hommage au genre noir, en étudiant les enjeux de la transposition des formes et des représentations du film noir dans les romans de notre corpus, sur le plan narratif et esthétique notamment.

La narration de Tanguy Viel, qui est souvent donnée pour modèle de récit à caractère cinématographique par la critique – l'auteur revendique même une « écriture cinéphile¹ » – est irriguée par un réseau d'influences qui va du film de gangsters à la Nouvelle Vague. Nous envisagerons la transposition des codes du film noir dans deux de ses romans qui en portent l'empreinte : *L'Absolue perfection du crime* et *Insoupçonnable*. Robert Coover transpose quant à lui les codes du genre noir dans son roman intitulé *Noir* : nous nous intéresserons notamment à la représentation de l'espace urbain qui transpose l'esthétique du film noir. L'action a lieu dans les rues obscures et battues par la pluie d'une grande ville labyrinthique : le décor reprend les stéréotypes génériques tout en les revisitant. Nous considérerons également à la manière dont Martin Amis recycle littérairement la langue et l'imagerie de la série et du film policiers dans deux de ses romans marqués par les codes du film noir : *Night Train* et *London Fields*. Les formes et les fonctions de l'hommage au genre noir dans deux romans de Jean Echenoz seront ensuite l'objet de notre étude : *Cherokee* et *Les Grandes blondes* font en effet référence à des classiques du genre et – pour *Les Grandes blondes* – au cinéma d'Hitchcock. Nous envisagerons enfin le cas particulier de la « novellisation au second degré », lorsqu'un récit adapte littérairement un film, avec « Gilda » de Robert Coover et *Cinéma* de Tanguy Viel.

¹ Tanguy Viel, « Éléments pour une écriture cinéphile », *Vertigo*, n° 19, nov. 1999, p. 149-154.

A. L'« écriture cinéphile » de Tanguy Viel : *L'Absolue perfection du crime* et *Insoupçonnable*

L'œuvre de Tanguy Viel dans son ensemble est traversée par le cinéma, et la relation particulière qu'entretient l'auteur avec le septième art est l'objet de nombreux articles ou entretiens¹. *L'Absolue perfection du crime* est considéré par la critique comme un parangon de roman à caractère cinématographique, tant il multiplie les références et les allusions à des modèles filmiques, hypothétiques ou avérés, à commencer par son titre, qui est un clin d'œil au titre français du film d'Hitchcock, *Le Crime était presque parfait* (*Dial M for Murder*, 1954). Dans les deux romans que nous nous proposons d'étudier, les représentations diégétiques du cinéma peuvent prendre la forme de l'allusion – qui requiert la compétence cinématographique du lecteur, sommé de se prêter à un jeu érudit de reconnaissance – ou de la référence explicite². Allusion et référence ponctuent l'univers romanesque et configurent un ou plusieurs modèles filmiques auxquels le roman rend hommage. Avant de nous intéresser à la transposition littéraire des formes cinématographiques dans le texte, nous étudierons la relation de l'œuvre à ses modèles cinématographiques, désignés de manière plus ou moins explicite par le texte.

1. Le vertige des modèles cinématographiques

L'Absolue perfection du crime : « *Hitchcock, par exemple*³ », et bien d'autres encore

L'Absolue perfection du crime porte l'empreinte d'un imaginaire filmique. Le roman affiche sa filiation avec le film de braquage ou de *hold-up*, qui est l'un des sous-genres du film

¹ À titre d'exemple, l'on peut citer les références suivantes : Jeanne-Marie Clerc, « Écritures transmodales : l'exemple de *Cinéma* de Tanguy Viel », in Robert Kahn (dir.), *À travers les modes*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2004, p. 49-59 ; Sjeff Houppermans, « Tanguy Viel : From Word to Image », in Jan Baetens et Ari J. Blatt (dir.), « Writing and the Image Today », *Yale French Studies*, n° 114, Yale University Press, 2008, p. 37-50 (articles) ; Entretien entre Frank Wagner, Laura Schmitt et Tanguy Viel, « À cause du cinéma, ou grâce au cinéma, la littérature a fait autre chose », *Le Cinéma de la littérature*, op. cit., p. 315-330 ; « Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier contemporain », entretien avec Roger-Michel Allemand, art. cit. L'on se reportera également à notre bibliographie : voir *infra*, p. 546-547.

² La différence entre régime référentiel et régime allusif a été exposée dans la première partie de la thèse, au chapitre II : voir *supra*, p. 77-84.

³ Nous reprenons le titre du court texte de Tanguy Viel, *Hitchcock, par exemple*, paru d'abord en feuilleton sous le titre *Top Ten* en 2009, puis retravaillé en vue d'une publication en livre aux Éditions Naïve, en 2010, dans lequel Viel présente une méthode de classement de ses films préférés. Tanguy Viel, *Hitchcock, par exemple*, Paris, Éditions Naïve, coll. « Livre d'heures », 2010.

noir. Sous la direction de Marin, fraîchement sorti de prison, une bande de *mafiosi* de province projette de braquer un casino. L'entreprise devrait être aisée, l'occasion rêvée, selon les dires de l'oncle, figure tutélaire inspirée de Don Corleone dans *The Godfather* de Coppola, et instigateur du braquage : « Si vous y parvenez, a repris l'oncle, si vous y parvenez, ce sera l'absolue perfection du crime. Et il avait détaché chaque mot, comme ceci : l'absolue... perfection...du...crime¹ » – le titre du roman lui-même est mis en avant dans un texte qui pratique pour ainsi dire l'auto-citation. Mais les choses tournent mal pour les caïds, cueillis par la police à l'issue du braquage. Lucho, la nouvelle recrue du clan, se révèle être un « indic » qui a vendu ses complices, non sans avoir conclu un arrangement avec Marin, ce qui permet à ce dernier de prendre la fuite avec Jeanne, au désespoir du narrateur. La référence explicite au modèle hitchcockien ne doit pas faire oublier que le principal modèle du film est *Casino* de Martin Scorsese – le premier titre du roman était d'ailleurs *Casino*, comme l'indique Johan Faerber². Parmi les possibles hypofilms du roman, l'on peut citer, comme le fait Fabien Gris, *Ocean's Eleven* de Lewis Milestone (*L'Inconnu de Las Vegas*, 1960), qui retrace le braquage de cinq casinos de Las Vegas par Danny Ocean (joué par Frank Sinatra) et ses comparses. L'inspiration cinématographique est manifeste, si bien que des critiques se sont employés à lever le voile sur les nombreuses allusions à caractère intersémiotique. Fabien Gris montre par exemple comment la description du bureau du directeur du casino est « une allusion directe³ » au film de Martin Scorsese *Casino* :

Le bureau, il y avait une grande vitre inclinée à la place du mur du fond, et on voyait toute la salle, comme une régie de théâtre, ou plutôt comme une tour de contrôle à cause de l'inclinaison [...]. On avait regardé des films là-dessus, sur les systèmes de surveillance dans les casinos [...] toujours dans les casinos il y en a un qui voit tout, et cet homme qui voit tout a pour mission de surveiller les chefs de salle, tandis qu'eux-mêmes, les chefs de salle, doivent surveiller les chefs de table, et que les chefs de table, pendant ce temps, surveillent les clients⁴.

La pièce surplombe la salle du casino, ce qui rappelle le bureau de Sam Rothstein dans le film de Scorsese. Les indications concernant les systèmes de surveillance sont d'ailleurs une citation littérale de la voix *off* du film dont la première partie décrit le fonctionnement des casinos de Las Vegas. Gris s'emploie également à élucider les allusions du texte à des classiques du cinéma : la mallette pleine de billets de Marin évoque une scène de *The Killing* (*L'Ultime razzia*,

¹ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, op. cit., p. 29.

² Johan Faerber, *L'Absolue perfection du crime* (2001). Tanguy Viel, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre – contemporain », 2007, p. 20.

³ Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, op. cit., p. 219.

⁴ Tanguy Viel, op. cit., p. 96.

1956) de Stanley Kubrick¹ ; une allusion « plus hypothétique² » à *Bob le flambeur* de Jean-Pierre Melville (1956) est également mise en évidence. Sans doute ce jeu constant de références et d'allusions a-t-il poussé Johan Faerber à vouloir démontrer que la quasi-totalité des chapitres du roman de Viel portaient l'empreinte des classiques du film noir et du film de braquage, tels que les films de gangsters, comme *Goodfellas (Les Affranchis, 1990)* de Martin Scorsese ou *The Funeral (Nos funérailles, 1996)* d'Abel Ferrara ; les films d'Alfred Hitchcock, *The Man Who Knew Too Much (L'Homme qui en savait trop, 1956)* ; ou encore les films de Jean-Luc Godard, tels *À bout de souffle (1960)* et *Deux ou trois choses que je sais d'elle (1967)*³. Cette entreprise critique, si éclairante soit-elle, laisserait toutefois penser que le texte est un simple décalque de modèles filmiques, un collage de références et d'allusions. Fabien Gris met d'ailleurs en garde contre la tentation de l'analogie :

Si certaines de ces propositions de références ne font absolument aucun doute, découlant d'une intersémiotité « obligatoire » et vérifiable [...], d'autres peuvent être discutées car elles semblent relever d'une intersémiotité « aléatoire », pour reprendre en l'adaptant la distinction de Riffaterre. Mais, au-delà de la stricte exactitude de ces sources, cela indique que le cinéma joue un rôle matriciel permanent dans le roman⁴.

Cette remarque attire l'attention sur la question de l'élucidation des allusions au cinéma : sont-elles toutes le fruit d'intentions conscientes de la part d'un auteur cinéophile dont l'imaginaire, selon ses propos, est imprégné par des modèles filmiques ? Tanguy Viel s'est expliqué à ce propos dans un entretien avec Frank Wagner et Laura Schmitt. Il précise d'abord que le recours à des images filmiques n'est pas nécessairement conscient dans le processus de création littéraire : « [...] je ne peux pas distinguer, aujourd'hui, dans un processus un peu chimique de l'envie d'une scène ou d'une image, ce qui serait venu du cinéma de ce qui serait venu au

¹ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 220. Ainsi, lorsque le narrateur imagine la fuite de Marin à l'issue du braquage, conservant avec lui la précieuse mallette remplie de billets pour éviter qu'elle ne répande son contenu au sol : « [...] tu n'aurais pas voulu voir la mallette tomber sur la piste de décollage, s'ouvrir au sol et les billets partout s'envolant sous le souffle tiède des réacteurs. » (Tanguy Viel, *op. cit.*, p. 130) Ce passage évoque la célèbre scène de *The Killing* où Johnny Clay et Fay, après avoir réussi leur entreprise de braquage, s'apprêtent à quitter le pays : au moment d'embarquer, ils observent, impuissants, un petit chien renverser le chariot à bagages sur lequel se trouvait leur valise remplie de billets, qui se dispersent aux quatre vents. Dans *Insoupçonnable*, roman qui relate l'échec d'un crime presque parfait à cause d'un détail, ce motif est repris dans la scène de la remise de la rançon.

² Fabien Gris, *op. cit.*, p. 220. Dans le roman de Viel, le narrateur doit jouer le rôle d'un client du casino afin de justifier sa présence dans les lieux. Il imagine qu'il aurait pu gagner à la roulette le soir du braquage : « alors je me suis pris à imaginer ce qui se serait passé si effectivement j'avais gagné le 31 décembre [...], si j'avais gagné 900 000 francs, dix minutes avant de tenter le hold-up de nos vies, qu'est-ce qui se serait passé. » (Tanguy Viel, *op. cit.*, p. 92) Dans le film de Melville, Bob s'est installé à une table de jeu durant le braquage mené par ses complices, il gagne 800 millions de francs au poker. L'allusion au film de Melville est amenée par le discours indirect libre du narrateur : le roman de Viel est à ce point tributaire des modèles filmiques qu'ils influencent jusqu'à l'imaginaire des personnages.

³ Johan Faerber, *op. cit.*, p. 8-28.

⁴ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 205.

contraire de la lecture, ou encore de la vie réelle¹ ». La connaissance des hypofilms repris et transposés littérairement ne semble pas être un pré-requis, si l'on en croit l'auteur, qui revendique le fait que ses romans existent en tant qu'entités autonomes : « J'ai envie de croire, en fait je suis même presque certain, qu'on peut ne même pas savoir que le cinéma existe, et lire mes romans. [...] Je ne l'ai pas fait en me disant "pourvu que le lecteur ait vu ce film-là, parce que sinon, ça va tomber à l'eau"² ». De quoi décomplexer le lecteur peu friand de cinéma : élucider les nombreuses allusions ne semble pas primordial.

Mais au vu de la récurrence des références au cinéma dans les romans de Viel, quel crédit accorder à ces déclarations ? L'auteur semble vouloir attirer l'attention du lecteur sur le rôle matriciel du cinéma, qui lui permet de créer une ambiance grâce à « des alchimies de plusieurs images » – préférables à des références et allusions à des images filmiques précises, considérées comme des modèles à transposer dans un texte :

[...] je sais qu'il y a certains films de Scorsese, les films de De Palma, les films de Ferrara, etc., qui sont tous un peu les mêmes, qui parlent de Mafia, qui parlent de gangsters, qui sont toujours un peu rouge et noir, qui mettent en scène des types un peu encostumés, avec des tons un peu nerveux. Alors, je ne sais pas d'où vient telle ou telle image, mais je sais que cette atmosphère-là, avec son grain, avec sa tension intérieure, avec aussi ces psychismes – ce sont toujours des personnages extrêmement « borderline », névrotiques, toujours au bord de l'explosion, notamment chez Scorsese, alors tout cela sédimente, je pense. Prenons l'exemple d'une poursuite en voiture : je ne sais pas si elle vient de *Bullitt*, si elle vient de *Vanishing Point*, ou si elle vient de... Peu importe, en fait³.

La question de l'élucidation des références semble alors secondaire. Comme le note Christine Marcandier, les références n'existent qu'à être actualisées par le lecteur :

Toute perception demeure conjecturale, d'autant plus que tout lecteur investira différemment le champ référentiel de chaque roman, construisant une intrigue subjective au gré de ses propres réminiscences : lisant *L'Absolue perfection du crime* de Tanguy Viel, verra-t-il se superposer des images et cadrages vus chez Brian de Palma, Henri Verneuil, Jean-Pierre Melville, voire Jean-Luc Godard ou Martin Scorsese ? Considérera-t-il les personnages comme des avatars des *Tontons flingueurs* ou du *Parrain* de Coppola⁴ ?

Autant de lecteurs, autant de références : Marcandier invite à considérer le texte comme un « ruban de Möbius » : « le processus d'anamorphose qui distord chaque image, la saturation des référents induisent que la lecture varie selon l'horizon d'attente de chacun et de la

¹ Tanguy Viel, « À cause du cinéma, ou grâce au cinéma, la littérature a fait autre chose », in Jean Cléder et Frank Wagner (dir.), *Le Cinéma de la littérature, op. cit.*, p. 319. L'entretien est postérieur à la thèse de Fabien Gris.

² *Ibid.*, p. 324.

³ *Ibid.*, p. 322.

⁴ Christine Marcandier, « Les lois de l'abstraction : le blanchiment du noir chez Julia Deck et Tanguy Viel », in Jean Kaempfer et André Vanoncini (dir.), *Le Polar, Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 10, 2015, [En ligne] URL : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/10.13>.

rémanence en lui de certaines scènes, figures ou topiques¹ ». Nul vertige face à la multiplicité des modèles : c'est à chaque lecteur de configurer une œuvre singulière. En expliquant qu'une culture encyclopédique des classiques du cinéma n'est pas indispensable, Tanguy Viel réaffirme la suprématie du texte littéraire sur ses modèles filmiques : l'œuvre ne saurait être vassalisée au cinéma, mais existe indépendamment de lui, de manière autonome.

Insoupçonnable, du film de gangsters à la Nouvelle Vague

Paru en 2006, *Insoupçonnable* évoque l'aventure de Lise et Sam, amants passionnés mais désargentés. Pour filer aux « States », comme le dit Lise, commencer une nouvelle vie, le couple met au point un projet machiavélique : la jeune femme épouse le riche Henri Delamare, qu'elle a rencontré et séduit dans un bar à hôtesse. Les deux amants simulent ensuite l'enlèvement de Lise, et Henri est sommé de payer une rançon. Mais rien ne se passe comme prévu : lors de la remise de la rançon aux pseudo-ravisseurs de Lise, Henri trébuche, sa mallette pleine de billets s'ouvre et disperse son contenu, révélant des coupures en papier blanc. Sam n'a alors pas d'autre choix que d'éliminer Henri. Lise pourrait hériter de la fortune de son mari, mais le frère d'Henri, Édouard, a des soupçons qui mettent à mal l'entreprise des deux amants.

Le titre place également le roman sous le patronage d'Hitchcock et de son *thriller Suspicion* (*Soupçons*, 1941), mais en prenant sa signification à rebours : le plan de Lise et Sam est au-dessus de tout soupçon, comme l'affirme la jeune femme au début du roman, pour couper court aux réticences de son comparse : « c'est absurde, aurais-je encore hurlé si elle, avec un doigt qu'elle a mis sur sa bouche comme une ultime mise en garde, avec l'autre main dont elle me caressait la joue, elle n'avait pas chuchoté : insoupçonnable, Sam, insoupçonnable² ». Le roman entretient un jeu d'échos avec l'intrigue du film d'Hitchcock, qui retrace également un mariage d'argent : Lina McLaidlaw (jouée par Joan Fontaine) perd peu à peu ses illusions sur son mari, John Aysgarth (Cary Grant). Elle en vient peu à peu à le soupçonner de l'avoir épousée pour son argent, et craint qu'il ne l'assassine ; une partie de ses soupçons s'avère toutefois sans fondement. Dans *Insoupçonnable*, Tanguy Viel reprend le motif du mariage d'argent, mais les soupçons se justifient lorsque les choses tournent mal et que l'amant assassine le mari. La référence à Hitchcock doit donc être envisagée avec précaution, et le lecteur est en droit de se demander s'il ne s'agit pas d'un simple clin d'œil, une manière pour Viel de rendre hommage à l'un de ses modèles. Le parallèle avec le film d'Hitchcock s'arrête en effet au

¹ *Ibid.*, p. 122.

² Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, *op. cit.*, p. 38.

« scénario maximal¹ » du mariage d'argent, pour reprendre la terminologie d'Umberto Eco, et n'influe pas sur la structure du roman².

Cette référence s'inscrit dans une relation plus large à plusieurs modèles filmiques qu'il convient d'étudier. Le récit s'ouvre sur la scène de la fête du mariage de Lise et Henri, dans la demeure cossue de ce dernier, qui surplombe l'océan : « Ç'avait pourtant été une belle fête, ce mariage, elle comme une adolescente au milieu de la foule conviée, et le faste affiché de cette bourgeoisie de province mêlant les cousins, les amis³ ». La scène fait signe vers l'un des modèles du film de gangsters, *The Godfather* de Coppola, qui débute avec la scène du mariage de Connie Corleone dans la propriété du Don, à Long Island. L'on peut d'ailleurs relever des allusions au film de *mafiosi* dans le roman, telle l'apparition du frère de Henri en grand deuil : « Tout de noir vêtu, Édouard, on aurait dit qu'il portait le deuil comme une femme italienne⁴ ». Les caïds de *L'Absolue perfection du crime*, « vestes noires, cheveux peignés comme il faut⁵ », évoquent également les films de gangsters – « la Sicile en Bretagne⁶ », pour reprendre le mot de Laurent Mauvignier. À ce titre, ces deux romans forment une manière de diptyque. Mais le film de gangsters n'est pas le seul modèle d'*Insoupçonnable*, qui recycle également des scènes et des figures de la Nouvelle Vague. L'intrigue romanesque évoque en filigrane *Le Mépris* de Jean-Luc Godard (1963) : de même que Sam livre Lise – avec son consentement – à Henri, de même Paul Javal, joué par Michel Piccoli, laisse son épouse Camille (Brigitte Bardot) seule avec le riche producteur américain Jeremy Prokosch, malgré les réticences de cette dernière. Chez Viel, Lise épouse Henri pour son argent :

Parce qu'il était riche donc, et que c'est un peu pour ça qu'on était là, allongés sur le sable et la mer montante, la fumée de nos cigarettes qui s'échappait d'entre nos lèvres et s'évaporait par-delà nos visages, par-delà l'ombre produite à moitié par le panama qui recouvrait mon front, et nos lunettes très noires qui répondaient chacune, comme en miroir, au regard absent de l'autre⁷.

Dans le film et dans le roman, c'est une femme qui est l'enjeu de la rivalité entre les deux personnages principaux, mais les rôles sont inversés dans *Insoupçonnable* : attirée par l'argent, Lise semble sortir gagnante de la transaction que représente son mariage avec Henri. L'image littéraire du reflet dans le « miroir » des lunettes noires, écran noir qui substitue l'absence à la présence du regard de l'autre, a valeur de métaphore de l'image cinématographique – les

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 102-104.

² L'œuvre multiplie d'ailleurs les clin d'œil aux classiques du cinéma : après avoir jeté le corps de Henri au fond de l'océan, Sam précise « qu'à cette heure déjà les crabes au fond de l'eau font des meilleurs limiers » – l'on relèvera l'allusion au film de Mankiewicz (Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, op. cit., p. 100.).

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁵ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, op. cit., p. 59.

⁶ Cité par Johan Faerber, op. cit., p. 66-67.

⁷ Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, op. cit., p. 70-71.

lunettes noires ne sont-elles pas l'accessoire par excellence de la star de cinéma ? Les scènes itératives d'attente avant le crime que l'on rencontre dans le roman de Viel évoquent également les scènes statiques du film de Godard :

Maintenant il ne nous restait plus qu'à attendre, tandis que j'avais posé ma tête sur son ventre et que je regardais le ciel très bleu sous le soleil très jaune. Je me souviens, comme j'ai été tenté de l'embrasser à cet instant et me disant seulement que ce n'était pas le moment, la bouteille de champagne plantée là dans le sable, qui déformait l'horizon¹.

« Le ciel très bleu sous le soleil très jaune » donne à la Bretagne de Viel une couleur italienne, et rappelle les scènes baignées de lumière du *Mépris*, tournées à la villa Malaparte à Capri. Néanmoins, comme nous l'avons noté, le film de Godard ne constitue pas un « scénario maximal » matriciel pour *Insoupçonnable*. Si des points de contact, tels certains « scénarios situationnels » (comme les rapports de pouvoir dans les couples) ou « scénarios motifs », rapprochent le roman de l'hypofilm, la relation entre les deux œuvres réside principalement dans la transposition, par Tanguy Viel, d'une atmosphère propre au film emblématique de la Nouvelle Vague.

Dans *L'Absolue perfection du crime* et dans *Insoupçonnable*, la référence constante à des hypofilms n'est donc pas un simple jeu érudit : elle désigne la filmicité comme horizon romanesque et invite le lecteur à porter son attention sur le caractère cinématographique d'une écriture qui transpose les techniques filmiques et le découpage cinématographique.

2. La narration « image par image² »

Chez Tanguy Viel, des signes explicites soulignent le lien entre écriture et pratique filmique : le terme « cinématographique », que la critique emploie fréquemment pour caractériser la pratique de Tanguy Viel, n'est donc pas une simple métaphore. À un premier niveau, la référence au cinéma et la présence d'un vocabulaire cinématographique suggèrent une perception filmique du monde. Dès l'incipit de *L'Absolue perfection du crime*, le monde est donné à voir à travers le filtre des écrans : le narrateur voit arriver son ancien complice Marin dans l'écran de vidéosurveillance du bar où ils avaient leurs habitudes avant que Marin ne soit envoyé en prison :

L'écran de télévision au-dessus du comptoir, relié à une caméra à l'extérieur pour qu'on voie qui entre, souvent par ennui ou réflexe je le regardais d'un œil lointain, et c'était à peine si la couleur des cheveux ou la peau de celui qui sonnait dehors, à peine si je les notais à travers l'écran. Mais ce jour de septembre, cette même télévision au programme unique de la rue, à

¹ *Ibid.*, p. 69.

² Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, op. cit., p. 119.

travers cette même poisse enfumée et lourde et malodorante, le hasard a voulu que mon regard s'y fixât pour le voir arriver, lui, Marin, trois ans plus tard, le même¹.

En le désignant comme un artefact – une image télévisuelle –, la métaphore du spectacle de la rue comme programme unique suggère le caractère fictionnel du récit. Le narrateur perçoit le monde par le truchement des écrans – et, par ricochet, il en va de même du lecteur. L'on peut évoquer à ce titre la description des quais à proximité desquels se trouve le casino, au début du chapitre III :

Les docks salis. Les rails oxydés. Les grues immobiles. L'abandon qui les gagne. La brume. Les quais. La mer presque grise. Le ressac. La promenade le long. Le pont au loin. La quatre-voies devant. Les néons rouges. Le casino.

Pour faire des images propres, a expliqué Andrei, il faut tenir la caméra à deux mains, ouvrir les coudes à l'horizontale et se déplacer lentement. La quatre-voies devant. Le temps des feux. L'entrée principale. Les vigiles en forme de figurines. Les vitres teintées².

Les phrases nominales qui décrivent les docks et leurs environs suggèrent un découpage par plans, et indiquent que le roman de Tanguy Viel a pour ainsi dire absorbé le style scénarique, intégré à l'écriture. Ce paragraphe pourrait en effet figurer tel quel dans un scénario, à ceci près que l'article défini « les », à valeur de notoriété, y serait remplacé par l'article indéfini « des ». Le lecteur ne découvre qu'après-coup, au paragraphe d'après, que la description n'est pas celle du monde vu par les personnages, mais celle des plans filmés par Andrei, chargé d'effectuer un repérage des lieux en vue du braquage. Ici aussi, le monde est perçu par la médiation d'une caméra. Ce dispositif narratif souligne le caractère construit et fictif de la représentation romanesque et affecte l'illusion romanesque, car le roman s'affiche comme une représentation (scénarique) du monde.

Dans *Insoupçonnable*, c'est la métaphore cinématographique qui fait porter le soupçon sur le « croire comme si » de l'illusion romanesque. Le dénouement du roman est placé sous le signe du désenchantement : Sam, le narrateur, est abandonné par Lise qui a cédé au chantage d'Édouard par appât du gain. Seul au volant de sa voiture, roulant sans but, Sam regarde le paysage défiler dans le rétroviseur – variation contemporaine sur le motif du paysage en mouvement que le narrateur de *La Recherche* observe depuis la fenêtre du train³ –, qui lui donne « l'impression d'être au cinéma » :

J'ai roulé comme ça dans la ville, l'air tiède qui brassait mon visage, les vitrines et les rues qui défilaient dans le rétroviseur, sur la lunette arrière, et l'impression d'être au cinéma quand l'écran bouge derrière alors qu'en vérité la voiture est immobile, comme si j'avais tourné le volant machinalement dans de faux virages, dans une fausse voiture, dans un faux monde. Une

¹ *Ibid.*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 37.

³ Voir par exemple la description du lever de soleil vu par la fenêtre du wagon dans *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, *À la Recherche du temps perdu*, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1988, p. 15-16.

vraie histoire, pensais-je en continuant de rouler loin derrière eux, leurs silhouettes à peine découpées dans l'intérieur sombre de la Jaguar¹.

L'analogie avec le cinéma traduit l'impression de déréalité ressentie par le narrateur, qui éprouve le caractère factice du réel, pour reprendre les termes de Roland Barthes dans *Fragments du discours amoureux* :

DÉRÉALITÉ. Sentiment d'absence, retrait de réalité éprouvé par le sujet amoureux, face au monde. [...] (Le monde est plein sans moi, comme dans *La Nausée* ; il joue à vivre derrière une glace ; le monde est dans un aquarium ; je le vois tout près et cependant séparé, fait d'une autre substance²).

Si l'expression « une vraie histoire » met l'accent sur le drame personnel vécu par le narrateur, la métaphore cinématographique a une portée réflexive : le texte est désigné comme une représentation. Afin de donner à percevoir le monde *comme au cinéma*, Tanguy Viel transpose littérairement des techniques cinématographiques, tout en revisitant les scènes topiques du genre noir : nous envisagerons les modalités et les enjeux de cette transposition intersémiotique.

Images et bande-son de la narration

Dans un entretien, Tanguy Viel explique vouloir « tenter l'équivalence dans le récit lui-même du mouvement cinématographique³ ». Ainsi affirme-t-il avoir organisé les récits de *L'Absolue perfection du crime* en « plans », conformément au découpage filmique : « J'ai essayé d'avoir comme modèle la continuité cinématographique, donc, de dire : comment est-ce que je peux tenir ensemble un cendrier, un paquet de cigarettes, un être, un sentiment, une affection qui est en jeu, une couleur⁴ ». Il s'agira d'identifier ces « éléments à peu près équivalents » à une représentation cinématographique. Par le biais de la transposition, Tanguy Viel cherche à recréer « [le] mouvement intime de la pensée », un langage qui endosse les pouvoirs de l'image filmique, notamment grâce à la phrase longue, dont Viel souligne l'analogie avec le plan-séquence :

[...] il s'agit que le langage réverbère autant que possible ce mouvement intime de la pensée, du sentiment, de l'émotion, de la sensation, etc. [...] Il y a aussi quelque chose qui, dans cet effort là, pour moi en tout cas, consiste à tordre le langage vers sa liquidité, sa fluïdité. [...] Et c'est peut-être pour cette raison que j'aime bien la phrase longue, qu'une phrase puisse charrier une série d'informations, dans une durée, une continuité, comme peut-être le fait le plan-séquence. Dans ma façon d'écrire, je pense vraiment identifier le paragraphe au plan-séquence⁵.

¹ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, op. cit., p. 132-133.

² Roland Barthes, *Fragments du discours amoureux*, op. cit., p. 103-104.

³ « Conversation entre Tanguy Viel et Milena Maselli », art. cit., p. 127.

⁴ *Ibid.*

⁵ Entretien entre Frank Wagner, Laura Schmitt et Tanguy Viel, « À cause du cinéma, ou grâce au cinéma, la littérature a fait autre chose », art. cit., p. 320-321.

De manière significative, pour Tanguy Viel, le modèle de la phrase longue n'est pas la phrase proustienne ou simonienne, mais, justement, le plan-séquence : le cinéma a détrôné les modèles canoniques, y compris, désormais, sur le plan stylistique. Dans *L'Absolue perfection du crime*, l'action est narrée dans de longues phrases qui cherchent à « faciliter l'élaboration d'images mentales chez le lecteur, en le guidant vers des figurations visuelles qui lui sont familières¹ », selon Fabien Gris. L'on peut évoquer à ce titre, avec Fabien Gris, la scène de fusillade, scène topique du genre du film noir² qui solde l'échec du braquage du casino. Lucho a dénoncé ses comparses à la police, qui cueille les malfaiteurs à la sortie du hangar où le butin vient d'être partagé, braquant sur eux des projecteurs et les sommant de poser leurs armes à terre :

On a passé nos mains dans nos ceintures, les crosses des flingues à même la peau qu'on approchait lentement, nos visages qui absorbaient la lumière des torches, les œillades qu'on continuait de se donner doucement pour savoir quoi faire, et nos gestes qui s'éternisaient. Tous les quatre on était comme des machines ; on agissait image par image. On tenait nos mallettes toujours serrées dans une main, et de l'autre on faisait sortir nos revolvers, ils étaient visibles maintenant, on n'avait plus qu'à les jeter devant nous, et le silence des flics en face, qui dans mon cerveau s'amplifiait, grossissait, durait, mais j'allais le faire, balancer le revolver dans la lumière, Andrei allait le faire, nos bras déjà amorçant l'élan, nos mouvements presque arrêtés, nos têtes penchées, et il y a eu Marin, à nouveau son lent clignement de paupières, il y a eu son bras qui s'est avancé, élevé à hauteur de l'épaule, son index replié doucement sur la détente, et on a vu, on a compris, on n'a pas lâché nos flingues³.

L'expression « on agissait image par image » suggère une perception filmique du réel ; le commentaire réflexif du narrateur souligne l'analogie avec le cinéma. La narration est décomposée en une succession de gros plans, chargés de sens, sur des accessoires ou sur des parties du corps des personnages : mallettes, revolvers, bras, têtes, paupières, index... En créant une continuité, la phrase longue réunit les métonymies, tout en suggérant la lenteur de la scène, qui pourrait se traduire par un ralenti à l'écran. Les verbes à l'imparfait se multiplient au début de l'extrait (« on continuait », « s'éternisaient », « on tenait », « on faisait sortir ») pour signifier l'étirement du temps, renforcés par des adverbes et des adjectifs (« lentement », « doucement », « lent »), et créer un effet de suspense qui rappelle les films de braquage. Comme l'auteur l'explique dans un entretien,

J'essaie de vérifier cinématographiquement tout ce que je fais, chaque phrase, ce qu'elle produit comme signe, comment elle est visualisable, quelle durée elle a. J'arrive même à penser à une équivalence entre le nombre des signes et le temps auquel elle correspondrait au cinéma⁴.

¹ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 359.

² Johan Faerber quant à lui rapproche cette scène de *Reservoir Dogs* (1992) de Quentin Tarantino, qui relate également l'échec d'un cambriolage. Les héros, tous vêtus de noir, sont également piégés par un traître dans un hangar. Voir à ce propos : Johan Faerber, *op. cit.*, p. 22.

³ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, *op. cit.*, p. 119.

⁴ « Conversation entre Tanguy Viel et Milena Maselli », art. cit., p. 117-118.

La succession des arrêts sur image et la suggestion du mouvement nous amènent à envisager cette description comme une hypotypose à caractère cinématographique. L'écriture mobilise un imaginaire filmique, requis pour se représenter la scène. Comme le note Fabien Gris,

Ce passage est un exemple de ce que peut être une « écriture visuelle » véritablement travaillée par le cinéma : une écriture qui crée des images mentales relativement précises, car déterminées et codées souterrainement par des modèles connus et communs. En se fondant sur la stéréotypie et, plus largement, sur des phénomènes de codages narratifs et figuratifs, le récit littéraire construit une narrativité partagée entre films et textes¹.

La dimension visuelle de l'écriture de Tanguy Viel apparaît également dans les motifs récurrents de la vue et des regards, dans les portraits des personnages, à l'instar du portrait de Marin : « Je me suis retourné vers Marin, j'essayais de soutenir son regard dans les loupes rondes, jusqu'à chaque œil qui rentrerait dans un cercle, je voyais les pores ouverts sur ses joues, les vaisseaux éclatés par l'alcool, presque j'aurais pu sentir son haleine dans mes yeux² ». Si les gros plans sur les visages sont caractéristiques de l'expressionnisme allemand, qui a influencé le film noir, la reprise de cette technique prend ici une dimension parodique, avec la précision excessive d'une description qui multiplie les notations dysphoriques (« pores ouverts », « vaisseaux éclatés »). D'une manière plus essentielle, la description des regards fugaces mais chargés de sens donne à lire les limites de la représentation, comme le remarque Sjef Houppermans : « Le texte essaie de dire la trace de ces regards et il y touche à la limite de ses possibilités. La parole contourne le regard sans jamais en saisir définitivement la portée³ ».

Si la critique a mis en avant l'aspect visuel de l'écriture de Tanguy Viel, qui constitue un indice de filmicité, l'attention accordée au son a moins été étudiée ; toutefois, elle témoigne également de la volonté de l'auteur de faire œuvre avec le cinéma, en soulignant les bruits de l'action et en précisant les thèmes musicaux qui pourraient l'accompagner, à la manière d'une musique de film. La scène de préparation du braquage est à cet égard révélatrice : la réunion du clan dans un hangar vide où le matériel a été entreposé, conformément aux lois du genre, donne lieu à un ballet silencieux seulement troublé par des bruits parasites :

[...] puis on s'est avancés jusqu'au centre de l'entrepôt, là où une table, cinq chaises et trois caisses pour tout mobilier se tenaient rassemblées, s'ennuyaient de nous depuis la veille qu'on avait tout emmené là, les caisses de matériel déposées dans l'obscurité, et l'impression, dans l'heure avancée du soir, de guetter jusqu'au cri des mouettes. Marin et moi on s'est assis l'un en face de l'autre autour de la table ronde, les chaises froides ont grincé sur le béton, l'ampoule descendue du plafond vacillait entre nos têtes, pendue comme une tête d'homme mal retenue à sa corde, qui nous portait mutuellement contre-jour. J'ai toussé pour éclaircir ma voix, ou

¹ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 360.

² Tanguy Viel, *op. cit.*, p. 34.

³ Sjef Houppermans, « Tanguy Viel : de la parole à l'image », *Laurent Mauvignier et Tanguy Viel, deux romanciers d'aujourd'hui, Relief*, n° 6, 2012, p. 96.

comblent le silence, je ne sais plus. La porte a couiné de nouveau, s'est ouverte à demi pour les laisser entrer, Lucho, puis Andrei¹.

Le texte donne à entendre le son du roman à caractère cinématographique : le silence (« l'impression de guetter jusqu'au cri des mouettes »), puis le grincement des chaises sur le béton, la quinte de toux et le couinement de la porte, reproduisant la bande-son stéréotypée d'un film de braquage². Le narrateur est également attentif au bruit lors de la scène finale au cours de laquelle Marin et lui se mesurent l'un à l'autre, dans un duel au pistolet :

J'ai couru d'un pilier l'autre, bondi sans m'arrêter, les cinq mètres interminables qui séparaient les blocs, et effectivement il a tiré, il est sorti lui aussi de derrière une colonne, il a tiré, mais il m'a raté. J'ai ri très fort et l'écho des pierres a porté mon rire jusqu'à lui. Mais pour toute réponse j'ai entendu le revolver qu'il réarmait, le claquement du chargeur qu'il a enclenché à ce moment précis³.

Le narrateur ne voit pas Marin, car les deux protagonistes se dissimulent derrière les piliers d'une maison en ruines. Ainsi l'attention du lecteur est-elle attirée par le moindre bruit, indice de présence : revolver réarmé, claquement du chargeur qui annonce une nouvelle attaque.

Dans *Insoupçonnable*, les descriptions de la musique qui pourrait accompagner l'action ont quant à elles une dimension parodique. Lors de la scène du mariage, Lise et Henri sortent de la salle de la mairie avec cérémonie, après avoir signé les registres : « et il ne manquait plus que la musique qui va avec⁴ », comme le précise, non sans ironie, le narrateur esseulé. Le motif musical dénonce également les velléités artistiques et le sentimentalisme de Henri, qui écoute en boucle une valse de Chostakovitch tout en jouant avec les commandes de son autoradio flambant neuf, lorsqu'il emmène Sam jouer au golf tous les dimanches dans son automobile de luxe :

Il y avait l'autoradio, de luxe aussi, qu'il avait installée avec une télécommande au volant. Combien de fois en un seul court trajet il trafiquait le volume sonore des enceintes assiégeant l'habitacle, serties dans les portes avant, encastrées sur la plage arrière et jetant vers un centre improbable, vers nous chaque dimanche comme d'habitude, la même valse épuisée de Chostakovitch. C'était comme un rituel, la valse de Chostakovitch à fond, à l'aller comme au retour, lui si fier, la télécommande au volant, si indécis à la fois de l'utilité d'un tel gadget, alors il passait des kilomètres à manier le volume et il n'arrêtait pas, comme il aurait eu des essuie-glaces en or massif il les aurait utilisés en plein désert, multipliant les tâtonnements, les réglages infinis des basses et des aiguës, à peine s'il regardait la route à force de vérifier l'équilibre des sons, et la valse de Chostakovitch comme une tarte à la crème, ai-je toujours pensé, et que le pire, le pire, disais-je à Lise, c'est qu'il chantonne l'air par-dessus⁵.

¹ Tanguy Viel, *op. cit.*, p. 76.

² Le hangar vide évoque également le décor démeublé d'une scène de théâtre avant l'entrée des acteurs : ainsi le roman fait-il signe vers les arts de la représentation en général.

³ *Ibid.*, p. 170.

⁴ Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, *op. cit.*, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 48-49.

La valse apparaît ici comme la version dégradée de l'hymne à l'amour de Lise et Henri, « valse épuisée » pour une liaison de convenance, avatar de la sonate de Vinteuil, « hymne national » de l'amour d'Odette de Crécy et de Charles Swann dans *Du côté de chez Swann*, d'autant plus que Henri n'écoute pas la valse en compagnie de son épouse, mais de l'amant de cette dernière, et qu'il n'apprécie guère la mélodie, occupé qu'il est à régler le son, les basses et les aigus, afin de justifier l'achat de son dispendieux gadget. Le regard ironique de Sam, avec la précision finale (« le pire [...], c'est qu'il chantonne l'air par-dessus ») donne à voir un Charles Bovary contemporain, mari trompé et apôtre du mauvais goût¹. L'évocation musicale n'est pas ici une *mélôphrasie*, telle que nous l'avons précédemment évoquée² ; toutefois, la référence à Chostakovitch éclaire la psychologie du personnage en soulignant son sentimentalisme – et remplace les longs développements du roman balzacien. Henri sera perdu par son union avec Lise (dont le prénom pourrait d'ailleurs être considéré comme la version écourtée d'Élise, mythique inspiratrice d'une autre tarte à la crème, la *Lettre à Élise* de Beethoven). La référence musicale ne signifie pas que le roman de Viel s'éloigne d'une esthétique cinématographique : bien au contraire, dans *Insoupçonnable*, la référence au cinéma se superpose à la référence musicale.

Après avoir envisagé le caractère cinématographique de l'écriture de Tanguy Viel, qui transpose littérairement des procédés filmiques, il convient d'étudier la reprise des procédés topiques du film noir.

Les procédés du genre noir revisités

Le genre noir est tourné vers l'action, et c'est à ce titre qu'il intéresse Tanguy Viel, comme il l'explique à Roger-Michel Allemand :

Ma première réponse fut souvent de croire qu'il y avait là, sur la scène criminelle, une densité de passions et de sentiments humains, exactement comme sur la scène tragique antique, mais incarnée dans le monde moderne : la grande ville, le crime organisé, l'unité familiale et non plus politique, etc.

[...] Ce que je crois savoir, c'est que la fiction policière ou noire met forcément en scène des êtres débordants, qui en font trop, et donc vont engendrer des conflits, soit avec la justice, le monde, soit avec eux-mêmes³.

¹ La narration souligne d'ailleurs la parenté entre Henri et Charles Bovary : Henri est décrit comme « mari fantoche et piètre qui nous ferait rire tous les deux longtemps encore, pire qu'un Charles Bovary » (*Ibid.*, p. 15) et rebaptisé « Henri Bovary Delamare » (*Ibid.*, p. 82). Le nom Delamare ne rappelle-t-il pas d'ailleurs le fait divers à l'origine de *Madame Bovary*, inspiré par l'empoisonnement de l'épouse d'un officier de santé du nom de Delamarre ?

² Voir à ce sujet notre première partie, chapitre II, *supra*, p. 101-103.

³ Entretien avec Roger-Michel Allemand, art. cit., p. 302 et p. 310.

Dans *L'Absolue perfection du crime*, le « scénario maximal¹ » du film de braquage entraîne la représentation d'« êtres débordants » engagés dans un conflit, une lutte à mort entre les deux frères ennemis – duo que l'on pourrait qualifier d'archétypal – que sont le narrateur et Marin, réunis au début du roman dans le projet de braquage, mais également rivaux (le narrateur est amoureux de Jeanne, la compagne de Marin), puis ennemis, lorsque Marin trahit son clan en s'enfuyant avec le butin et avec Jeanne. La scène où narrateur se lance à la poursuite de Marin met en scène des tensions exacerbées et donne lieu à une course-poursuite conforme aux lois du genre, véritable morceau de bravoure pour le final du roman :

[...] nos deux voitures posées latéralement, deux dragsters lancés à bloc, et j'ai vu son visage me fixer, son sourire forcé sur moi, éclairé je ne savais pas d'où, j'ai vu ses mains très vives sur le volant, la hargne dessinée sur ses dents, le bruit continu des tôles frottées, le métal froissé, on continuait de se tenir à hauteur l'un de l'autre, râpant les peintures des portières, l'écho de l'acier secoué, j'ai pris le revolver sur le siège passager, d'une main le volant tendu et de l'autre l'arme sur sa vitre, j'ai tiré et sa vitre a explosé².

Pour reprendre les termes de Tanguy Viel, la narration procède « image par image » : le verbe introducteur « j'ai vu » souligne que la scène résulte de la vision du narrateur qui enregistre des fragments visuels, des gros plans, à la manière du zoom, sur le corps de Marin entr'aperçu par la portière (« son visage », « son sourire », « ses mains très vives »), mais également des fragments auditifs (« le bruit continu des tôles frottées, le métal froissé »). La succession de membres de phrases courts, entre virgules, suggère le morcèlement de la vision du narrateur sous l'effet de la vitesse de la course. Si la scène de la course-poursuite sur une route de bord de mer évoque irrésistiblement le médium filmique, c'est à double titre : la poursuite est racontée à la manière d'une scène de cinéma, par un récit objectif – même si le point de vue est interne, le lecteur ne pénètre pas les pensées du narrateur qui vit et voit la scène. De surcroît, la course-poursuite fait partie des stéréotypes du cinéma : il s'agit, pour reprendre la terminologie d'Umberto Eco, d'un « scénario situationnel » omniprésent dans le cinéma, notamment dans le film policier et dans le *thriller*.

Le procédé de la caméra subjective est également transposé dans *Insoupçonnable*, mais avec un soupçon parodique. Le narrateur fait en effet figure d'anti-héros, figure incertaine dont la vision du monde n'est pas fiable du fait de l'emprise de l'alcool ou du chagrin qu'il éprouve lorsque Lise l'abandonne à deux reprises, pour Henri puis pour Édouard. Lors du mariage de Lise et Henri, ivre, Sam épie le couple qui vient de gagner la chambre nuptiale : au moment où Lise va à la fenêtre fermer les rideaux, le texte insiste sur la vision défaillante de Sam : « Je

¹ Pour reprendre la terminologie d'Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 102-104.

² Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, *op. cit.*, p. 163.

crois même qu'elle m'a souri, j'ai supposé qu'elle m'avait souri parce que je la voyais mal, dans mes yeux pris par l'alcool, dans ma sécheresse intérieure¹ ». Un soupçon est porté sur la perception du réel : le sourire de Lise est-il le fruit de l'imagination du narrateur ? La scène est donnée à voir à travers une vision brouillée, les yeux « pris par l'alcool » de Sam, dont la « sécheresse intérieure » filtre la perception du monde. Ainsi la transposition littéraire met-elle à mal le procédé de la caméra subjective : dans ce roman de la vision défaillante, la caméra subjective est déficiente. Lorsque le narrateur comprend que Lise préfère conclure un marché avec Édouard plutôt que d'aller en prison, son désarroi est traduit par l'échec de la vision :

J'ai essayé encore de fixer mes yeux loin, le plus loin possible mais je ne les voyais plus, à cet instant je ne les voyais plus, ni les toits ni les bateaux au large, ni la ligne d'horizon, seulement plus que des morceaux défaits de couleur ou de brume et qui se mêlaient à sa voix qui faisait comme une menace mais pour me dire quoi encore que je puisse entendre, rien, rien que sa voix elle-même capable de résonner sans plus qu'un mot ou une phrase ne s'accroche à son timbre, rien d'autre que le glissement de syllabes qui s'amortissaient lentement dans le trajet d'elle à moi pour devenir fantômes, fumées glissant dans le flou de moi et de mes yeux vagues, là où dans mon esprit ne se tenait plus que cette bête question, cette bête question de savoir si deux personnes sur terre ont jamais vu un jour la même ligne d'horizon².

Sous l'effet de la tristesse, l'unité et la globalité de la vision se délitent : les « yeux vagues » de Sam ne perçoivent plus que des « morceaux défaits » du paysage urbain qui l'entoure. L'enregistrement du monde est mis à mal ; de surcroît, l'audition du narrateur en état de choc est également défaillante : les mots prononcés perdent leur sens, il n'entend « rien d'autre que le glissement de syllabes qui s'amortissaient lentement dans le trajet d'elle à [lui] pour devenir fantômes³ ». Le détournement littéraire d'un procédé filmique caractéristique du genre noir permet de rendre sensible l'émotion dans le texte : comme le rappelle Tanguy Viel,

L'émotion, ça n'est pas quelque chose de joli qu'on dit pour faire pleurer, c'est une construction formelle. Ça, c'est vraiment important, car ça signifie que c'est en effet rythmiquement, mais aussi lexicalement, mais aussi dans la longueur d'une phrase, etc. que vont se dessiner les émotions et les images⁴.

L'émotion qui transparaît dans le recyclage de procédés filmiques enrichit l'écriture romanesque. Peut-être l'intégration et le détournement des codes du cinéma de genre dans l'écriture romanesque permettent-ils au roman contemporain de s'émanciper de la tutelle du cinéma, d'écrire avec ce médium, tout en existant à part entière, comme le suggère Fabien Gris. Selon ce dernier, l'écriture à caractère cinématographique de Tanguy Viel est « l'une des

¹ Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, *op. cit.*, p. 32.

² *Ibid.*, p. 123-124.

³ *Ibid.*, p. 124.

⁴ Frank Wagner, « Entretien avec Jean Cléder à propos de son ouvrage *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives (échanges, conversions, hybridations)* », *art. cit.*, p. 324.

réponses possibles de la littérature à cette sollicitation – cette concurrence – de la nouvelle figuration optique, mécanisée et reproductible, du monde¹ ».

La visualité du genre noir : lumières contrastées et usages du noir et blanc

Le genre noir est marqué par une atmosphère sombre, terreau propice pour le crime, comme le remarque Alain Lacombe à propos du roman noir : « Assez régulièrement, les romanciers évoquent le paysage nocturne des rues désertes. Le climat nocturne est courant dans le sérial. Sa fonction est d'abord symbolique. La nuit, c'est l'ombre qui protège les marginaux de la loi et qui offre sans défense les autres citoyens à leurs coups² ». La fonction du climat nocturne, que l'on retrouve bien entendu dans le film noir, est également esthétique. Le film noir se démarque en effet par un style contrasté qui fait ressortir, sur la nuit noire, la lumière du faisceau des lampes, des phares des voitures, des néons des enseignes de la grande ville³. *L'Absolue perfection du crime* et *Insoupçonnable* transposent ces effets d'ombre et de lumière au niveau micro-textuel pour le premier, et macro-textuel pour le second.

Dans *L'Absolue perfection du crime*, la scène de fusillade précédemment évoquée est à cet égard révélatrice : les policiers braquent leurs projecteurs sur le narrateur et ses complices : « Puis ils ont allumé leurs lampes de poche, les faisceaux blancs ont commencé à battre la nuit, et j'ai compris à ce moment-là, j'ai compris qu'il n'y avait plus rien à faire⁴ ». Le motif lumineux est redoublé par la flamme du briquet qui éclaire le visage de Lucho, le traître : « J'ai entendu le bruit d'un briquet, j'ai tourné la tête, et j'ai vu le visage de Lucho éclairé par la flamme, s'allumant une cigarette⁵ ». La description ménage des effets de clair-obscur qui désignent le genre noir comme modèle du texte ; l'analogie avec le cinéma est suggérée par un style objectif, caractérisé par une succession de courts membres de phrases évoquant la perception du monde du narrateur (« j'ai entendu [...], j'ai tourné la tête [...], j'ai vu »). L'on retrouve des effets de clair-obscur lorsque les bandits arrivent aux abords du casino la nuit du casse :

Le moteur s'est tu, les lumières se sont éteintes sur la camionnette, et on apercevait dans l'obscurité la robe blanche de Jeanne qui s'éclairait encore de la lumière reçue. Puis s'est éteinte

¹ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 361.

² Alain Lacombe, *Le Roman noir américain*, *op. cit.*, p. 104.

³ L'on songera à ce titre à la vision nocturne de l'enseigne du casino, grossie dans les jumelles depuis la maison de Marin : « Je me suis levé doucement, j'ai pris les jumelles et j'ai regardé à travers la nuit les réverbères dans l'eau noire en face, le port désert, et j'ai vu, derrière la plage, en très gros j'ai vu les six lettres électriques, rouges, écrit dessus : casino. » (Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, *op. cit.*, p. 34-35.)

⁴ *Ibid.*, p. 122.

⁵ *Ibid.*, p. 123.

aussi la blancheur fugace, et n'ont plus subsisté dans le noir que les cendres incandescentes de nos cigarettes, le claquement sec de la portière, et la voix de Marin considérant la température, fraîche cette nuit-là¹.

La description offre un jeu de variations littéraires sur les contrastes lumineux, de la robe blanche de Jeanne où la lumière persiste avant de s'éteindre – ce qui donne à la jeune femme une présence à la fois virginale et fantomatique – aux cigarettes, seuls points de lumière dans l'habitacle obscur de la voiture.

Dans *Insoupçonnable*, la mise en œuvre d'une dialectique de l'ombre et de la lumière confère une portée symbolique aux contrastes esthétiques du genre noir. Le roman présente en effet une dominante solaire avec des scènes de jour qui renvoient axiologiquement au bien et à l'apparence de vie honnête que mènent les personnages, et le motif de la couleur noire et de l'obscurité, qui signifient le mal, associées aux sombres desseins de Lise et Sam et des frères ennemis Henri et Édouard. Or, comme le suggère la scène inaugurale du mariage de Lise et Henri², le mal sourd sous la surface lisse et trompeuse du décor solaire et des apparences mondaines :

Et chacun d'abord s'était extasié sur le paysage de mer, à discuter de l'île dont on apercevait les contours au loin, qui par ce temps si clair déchiquetait l'horizon et fascinait de distance mais aussi de contraste, là même où le soleil tomberait un peu plus tard, noircirait l'eau, le ciel, l'île à même teinte obscure et sourde, là où la lune, plus tard encore, s'y substituerait au millimètre pour éclairer fadement, non plus l'île ni ses contours rocheux mais cette même table fatiguée, saoule des conversations déjà évanouies³.

La violence des intrigues à venir est suggérée dans la description, avec l'emploi du verbe « déchiquetait », et des notations dysphoriques relatives au repas de noce où l'absence est déjà pressentie : table « fatiguée », « conversations déjà évanouies ». Le motif vu et revu du coucher de soleil a une dimension proleptique et symbolique. La noirceur (« le soleil noircirait l'eau ») désigne en effet l'absence de morale des personnages, tout en renvoyant au genre noir et à ses codes. L'évocation d'Édouard et Henri reprend le motif de l'ombre et de la lumière :

Mais quand on les connaît ensuite, ces deux-là, on a seulement du mal à les imaginer sortir d'une église, comme on a seulement du mal à imaginer qu'ils ont été enfants, eux dont le brillant avenir accompli semblait aux heures nocturnes laisser son éclat dans la rue pour se ternir volontairement de la noirceur des bas-fonds, des bas-fonds, disais-je à Lise, et des désirs secrets⁴.

¹ *Ibid.*, p. 85.

² Quand Henri porte un toast à son épouse, il la désigne par une métaphore solaire convenue : « À Lise bien sûr, à ce nouveau soleil dans ma vie ». (*Insoupçonnable*, *op. cit.*, p. 11)

³ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, *op. cit.*, p. 8.

⁴ Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, *op. cit.*, p. 25.

Traditionnellement associée au mal, la nuit permet aux démons des personnages de resurgir. Lorsqu'il rejoint Lise en cachette, la nuit de ses noces, le narrateur remarque d'ailleurs que le regard de son amie a changé : « j'ai regardé la nuit dans le ciel, les yeux soudain noirs de Lise¹ ».

La vision des personnages porte également l'empreinte de l'esthétique du noir et blanc emblématique du film noir. À la fin du roman, le narrateur accablé de tristesse imagine Lise et Édouard ensemble, en se projetant des scènes en noir et blanc : « C'était comme des diapositives sous mon crâne et projetées là de force, et il était heureux, dans ma tête il était heureux² ». La métaphore de la projection des images mentales est prise au pied de la lettre. Les deux amants sont ensuite associés à « des ombres chinoises³ », en une comparaison qui rappelle en filigrane le procédé de la lanterne magique, aux origines du cinéma. La description est ensuite spectacularisée : le narrateur évoque « le spectacle d'elle dans la nuit sous la lumière à peine distincte du ciel, le spectacle de lui qui ne te lâchait plus⁴ ». La scène a lieu dans une chambre ouvrant sur un jardin baigné par le clair de lune⁵ : le *topos* du *locus amoenus* est revisité par le voisinage cinématographique avec le film noir. Le caractère romantique de la scène est démenti par le chantage sur lequel repose l'union de Lise et Édouard ; le motif du clair-obscur, qui pourrait relever d'une esthétique romantique, est à mettre au compte du recyclage des codes du film noir, qui permet à Tanguy Viel de créer une atmosphère propre à l'intrigue du roman, comme il l'explique lors d'un entretien :

Pour moi ce sont finalement ce que j'appellerais des vecteurs d'atmosphère car ce que j'aime le plus c'est écrire des sensations. Et ces sensations-là, elles sont atmosphériques. Alors souvent cela peut être même paysagiste - rien ne me plaît plus qu'une description paysagiste - mais ça peut être aussi de l'atmosphérique. Cela peut être aussi par exemple l'ombre portée d'un personnage sur un autre avec un contre-jour d'une fenêtre, par exemple⁶.

Chez Viel, la reprise des codes du cinéma a donc de nombreux enjeux : le jeu sur les éclairages contrastés contribue à créer une atmosphère sombre, tout en soulignant le caractère littéraire de la description esthétisée, et en la faisant verser du côté des conventions du genre noir.

Nous envisagerons la manière dont l'esthétique du film noir est transposée par Robert Coover dans son roman intitulé *Noir*.

¹ *Ibid*, p. 17.

² *Ibid*, p. 133.

³ *Ibid*, p. 134.

⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁵ « [...] quand il l'a embrassée pour la première fois dans la lumière de la lune, son éclat dans la mer qui baignait leurs visages. » (*Ibid*, p. 134.)

⁶ Maxime Pierre, Entretien avec Laurent Mauvignier et Tanguy Viel, « Affronter la crise : outils et stratégies », *Publif@rum*, n° 8, 1^{er} mars 2008, [En ligne] URL : http://publiforum.farum.it/ezine_articles.php?id=97.

B. Représentations du décor urbain du film noir dans *Noir* de Robert Coover

Avec *Noir*, Coover rend hommage aux modèles littéraires et cinématographiques canoniques du genre noir. Le titre invite d'ailleurs à considérer le texte comme un hommage oblique au genre¹. L'action se déroule dans une grande ville américaine labyrinthique qui n'a pas de nom ; à la recherche d'indices, le détective se perd dans les méandres de ses rues enténébrées. Le texte n'a de cesse de souligner l'analogie entre la narration et le film noir, si bien que l'univers diégétique se voit associé à un film. Lorsqu'il part en mission, le détective privé a l'impression de jouer un rôle dans un film qui se répète : « The kind of movie showing nightly all across town. The movie you're in. Chasing shadows² » – les termes « Chasing shadows » nous semblent revêtir une dimension métafictionnelle en désignant le titre du film en question. Nous nous intéresserons au traitement réservé au décor romanesque, qui reprend les stéréotypes de la ville du genre noir tout en les revisitant, en envisageant notamment l'insistance sur le motif des ténèbres et la manière dont le labyrinthe, motif traditionnel et critère structurel du genre noir, est revisité par Coover.

1. La ville de *Noir* de l'écran au roman

La ville est l'un des traits sémantiques de définition du genre selon Rick Altman³ : d'un point de vue historique, elle est en effet l'une des mythologies fondatrices de l'histoire des États-Unis. Comme le montre Michel Ciment dans son chapitre « La ville, espace du film noir »,

La rue et la ville reviennent de façon obsessionnelle dans les titres de films noirs. Car la cité moderne est le cadre de leur action. Et après la fermeture de la frontière à la fin du XIX^e siècle, la réussite américaine se situe en milieu urbain. C'est donc là que le protagoniste en quête d'argent et de sexe rencontre son destin⁴.

La représentation de l'espace du roman de Robert Coover sacrifie aux conventions du genre, à commencer par les descriptions des rues sombres et pluvieuses de la ville, faiblement éclairées

¹ Coover avait d'ailleurs souhaité que son roman paraisse d'abord en France, en 2008, en hommage à la tradition française du polar et de la « Série noire », avant d'être publié aux États-Unis en 2010.

² Robert Coover, *Noir*, *op. cit.*, p. 152. « Le genre de film qui passe tous les soirs dans la ville. Le film dans lequel tu te trouves. À poursuivre des ombres. »

³ Dans son étude *La Comédie musicale hollywoodienne*, comme nous l'avons indiqué, Rick Altman, propose une définition « sémantico-syntaxique » des genres cinématographiques. Voir notre première partie, chapitre IV, *infra*, p. 149-162.

⁴ Michel Ciment, *Le Crime à l'écran*, *op. cit.*, p. 84.

par les lumières des réverbères, qui se multiplient dans le roman et évoquent mainte image filmique (l'on songe par exemple à *The Big Sleep* de Howard Hawks, qui montre les rues de Los Angeles battues par la pluie). La silhouette iconique du privé s'y découpe : « A thin cold rain is falling. You tug your hat brim down over your eyes, avoiding dark doorways, but keeping your eye on them, watching for any movement, cigarette hanging from your lip, the butt of our pocketed .22 gripped in one hand¹ ». Coover donne également à entendre le bruit de la ville, qui forme pour ainsi dire la bande-son du film du roman, lorsque Noir évoque le charme du métier de privé : « This is what you love. The gumshoe game. Played alone on dark wet streets to the tune of the swell and fade of car horns, sirens, the sounds of breaking glass, cries in the street, the percussive punctuation of gunshots and shouted obscenities² ». L'expérience de l'environnement urbain est à la fois visuelle et auditive, à la manière d'une séance de cinéma où se (re)joue un film vu et revu.

Dans *Noir*, le lecteur pénètre dans d'autres lieux emblématiques du genre noir, telle la morgue, où s'ouvre le roman : « You are at the morgue. Where the light is weird. Shadowless, but like a negative, as though the light itself were shadow turned inside out³ ». Les scènes de morgue sont fréquentes dans le film noir : l'on peut songer par exemple au film *Panic in the Streets* d'Elia Kazan (*Panique dans la rue*, 1950), où la célèbre scène de morgue montre le corps contaminé de Kochak gisant dans une pièce aux murs blancs violemment éclairée par un grand plafonnier, ce qui contraste avec l'obscurité qui règne alentour. Or, chez Coover, la morgue est le lieu de l'inversion, qui est tout d'abord celle de la lumière. Comme le remarque Françoise Sammarcelli,

Le texte de Coover s'est d'emblée offert à nous comme un dispositif visuel transgressif : une image forte nous attend au seuil du roman puisque tout commence à la morgue où l'anomalie s'affirme et les valeurs s'inversent, la lumière se redéfinissant par analogie en un envers de l'ombre. [...] Déviance et déviation se croisent, c'est bien de transgression qu'il s'agit ici⁴.

¹ Robert Coover, *op. cit.*, p. 52. « Une pluie légère tombe. Tu tires les bords de ton chapeau sur tes yeux, évitant les seuils obscurs, tout en y laissant traîner un œil, regardant chaque mouvement, une cigarette entre les lèvres, serrant la crosse de ton .22 dans ta poche. » [Nous traduisons.] La description rappelle également l'imagerie du roman de Raymond Chandler, *The Big Sleep* : « Rain filled the gutters and splashed knee-high off the sidewalk. [...] The rain drummed hard on the roof of the car and the burbank top began to leak. A pool of water formed on the floorboards for me to keep my feet in. It was too early in the fall for that kind of rain. » (Raymond Chandler, *The Big Sleep*, Londres, Penguin Classics, 2000 [1939], p. 22. « La pluie remplissait les gouttières et éclaboussait le trottoir jusqu'à la hauteur du genou. La pluie tambourinait sur le toit de la voiture et la capote de la voiture commençait à fuir. L'eau accumulée commençait à former une piscine parfaite pour mes pieds. On était trop tôt dans la saison pour une telle pluie. » [Nous traduisons.]

² Robert Coover, *op. cit.*, p. 126. « C'est ça que tu aimes. Le jeu du détective privé. On y joue seul dans l'obscurité des rues mouillées, au son des klaxons qui vont crescendo et diminuendo, des sirènes de police, au milieu du bruit du verre brisé, des cris dans la rue, la ponctuation percutante des coups de feu et des obscénités hurlées. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 5. « Tu es à la morgue. Où la lumière est étrange. Sans ombre, mais comme un négatif, comme si la lumière elle-même n'était autre que de l'ombre inversée. » [Nous traduisons.]

⁴ Françoise Sammarcelli, « *Noir* de Robert Coover ou le noir revisité », art. cit., p. 442.

En évoquant la technique de la nuit américaine, l'inversion de la lumière¹ suggère la dimension intersémiotique du roman, comme le souligne Marc Amfreville : « rappelons que cette technique cinématographique qui consiste à créer l'illusion de la nuit lors d'un tournage de jour, s'appelle en anglais "day for night"² ». L'insistance sur le motif des ténèbres souligne enfin la fonction esthétique de la description dans *Noir*.

Les ténèbres – « shadows » – reviennent en effet d'une manière obsédante, et cette insistance est loin d'être innocente. Comme a pu le relever Marc Amfreville à propos du caractère réflexif des descriptions, « le décor installe d'entrée de jeu et simultanément la convention des ténèbres et sa remise en question³ ». Si la ville est envahie par les ombres et les ténèbres (« darkness », « shadows »), le personnage de la veuve, ombre fugace qui constamment se dérobe devant le détective, est évoquée par les mêmes termes : « You felt like you were talking to a dark shadow on the dark couch⁴ », songe le détective à l'issue d'un rendez-vous avec sa cliente. L'image se poursuit avec une allusion au monologue de *Macbeth* : « Sleeping with shadows. If life is at best a shadow play, with what or whom else do we ever sleep, in spite of the fleshy illusions of the moment⁵? ». Le *topos* du *theatrum mundi* est revisité dans une réflexion sur les amours du détective; le motif de l'ombre inaugure une réflexion métaphysique qui s'affirme à mesure que progresse l'intrigue. La référence intertextuelle suggère le caractère conventionnel des ténèbres de la ville : leur référent n'est pas réel mais cinématographique ou littéraire, de *Hamlet* aux représentations gothiques de Londres chez Edgar Allan Poe⁶. Dans son étude du roman, Marc Amfreville souligne également la filiation

¹ Notons que cette inversion est un motif qui figure à plusieurs reprises dans le roman : lors de la description des docks faiblement éclairés, théâtre de la scène du crime, le texte attire l'attention sur « the reflective wet streets more luminous than the lamps themselves, though casting no light of their own » (Robert Coover, *op. cit.*, p. 9-10. « la surface réfléchissante des rues mouillées plus lumineuse que les réverbères eux-mêmes, bien qu'elle ne soit pas source de lumière. » [Nous traduisons.]) La lumière n'est pas produite par les réverbères mais par les flaques où elle se reflète : cette inversion qui rappelle le négatif photographique où le noir et le blanc s'inversent fait sens.

² Marc Amfreville, « La nuit américaine dans *Noir* de Robert Coover », *Caliban*, n° 25, 2009, décembre 2016, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/caliban/1507>.

³ *Ibid.*

⁴ Robert Coover, *op. cit.*, p. 82. « Tu avais l'impression de parler à une ombre noire allongée sur le canapé noir. » [Nous traduisons.] L'insistance sur le motif des ténèbres prend également une dimension parodique lorsque le privé, éméché, remarque : « It's butthole black in here » (*Ibid.*, p. 133) (« Il fait aussi noir que dans un trou de balle. » [Nous traduisons.]) La carnavalisation du motif du noir suggère que la description des ténèbres n'est pas si innocente qu'il n'y paraît : elle prend une dimension ludique et métafictionnelle, soulignant le retour réflexif du texte sur le genre.

⁵ *Ibid.*, p. 83. « Dormir avec les ombres. Si la vie est au mieux un théâtre d'ombres, avec quoi ou avec qui d'autre dormons-nous, malgré les illusions charnelles de l'instant ? » [Nous traduisons.] Le texte fait écho avec le monologue de *Macbeth* (acte V, scène 5) : « Life's but a walking shadow, a poor player, / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more. It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing ».

⁶ Comme le remarque Marc Amfreville, Coover « ancre le texte dans un substrat gothique, sans doute lui aussi déjà présent dans les allusions méphitiques à la Londres victorienne. [...] De même que le dédale des rues anglaises

avec la ville de Charles Dickens, suggérée par le nom de la ville de Noir, « New London ». Si Coover n'a pas précisé le nom la ville de *Noir* dans le roman, il l'a néanmoins identifiée sur la quatrième de couverture, comme l'explique Amfreville :

C'est d'une conversation en présence d'un journaliste entre l'auteur et son traducteur, que naît sur la 4e de couverture, une localisation géographique de l'intrigue qui n'apparaît pas dans le texte lui-même. New London. Moins intéressante en elle-même que par son nom, celui d'un port industriel situé entre New York et Boston, la Nouvelle Londres fait immédiatement jaillir, avant même toutes les associations au film noir, l'image dickensienne de métropole noyée dans un *smog* qui mêle brouillard maritime et fumées toxiques des hauts-fourneaux¹.

Ainsi le référent de la ville de *Noir* est-il la ville du genre noir, ce qui rappelle la théorie du simulacre de Jean Baudrillard dans *Simulacres et simulation*, et invite à lire l'œuvre au second degré, comme une représentation au carré. L'écriture de Coover montre en effet comment nos représentations du monde sont tributaires des images cinématographiques. Comme le souligne Jean-François Chassay, l'on rencontre chez Coover,

[...] pour reprendre un de ses titres, un « arrêt sur image » permettant d'explorer les signes de l'univers contemporain. C'est en ce sens que le travail de Coover est un travail d'épistémologue, puisqu'il interroge le sens même de l'acte littéraire dans un monde dominé par les arts du spectacle².

L'intrigue conventionnelle de *Noir*, qui a lieu dans un décor de convention, souligne la vacuité de la représentation littéraire (et cinématographique) du monde : le roman n'est que représentation de représentations. Dès lors, nul ne s'étonnera que l'intrigue tourne en rond : après s'être perdu dans les méandres de la grande ville, Noir se retrouve de nouveau à la morgue, enfermé vivant dans un tiroir réfrigéré : « A coffin ? But cold, like an icebox. And suddenly you know. The crypt at the morgue. The refrigerated vaults. You're in a cadaver drawer³ ». À la faveur d'une nouvelle inversion qui revisite la veine gothique du *live burial* cher à Edgar Allan Poe, le privé se retrouve à la place de la victime, sa cliente, dont le cadavre a mystérieusement disparu, dans un roman où les codes du noir sont sens dessus dessous, comme le remarque Françoise Sammarcelli : « c'est le genre noir, autre référence possible du titre, qui pourrait sembler d'emblée en mauvaise posture, exposé à la lumière dérangeante de la chambre

conduisait au lieu paradoxalement aseptisé du laboratoire du Dr Jekyll, ou que, dans la version américaine du Gothique, les détours sinueux amenaient Edgar Huntly à se réveiller entre les parois nues d'une caverne obscure, la ville a capturé Phil M. Noir dans sa matrice blanche et glacée. Dérobé à la lumière crue des néons, les ténèbres du tiroir y sont si absolues qu'elles font douter de la perception même, et donc de son existence celui qui, en un "live burial", devient, au sens le plus fort du paradoxe, un mort vivant ». (Marc Amfreville, art. cit.)

¹ *Ibid.*

² Jean-François Chassay, *Robert Coover : l'écriture contre les mythes*, op. cit., p. 10. Chassay remarque à ce titre que Robert Coover avait un temps envisagé de conduire à l'université de Chicago une thèse sur le statut épistémologique des œuvres de fiction.

³ Robert Coover, op. cit., p. 54. « Un cercueil ? Oui, mais froid, comme une glacière. Et tout à coup tu comprends. La crypte de la morgue. Les sous-sols réfrigérés. Tu es dans un tiroir à cadavre. » [Nous traduisons.]

froide¹ ». La représentation de la ville labyrinthique, qui est l'un des motifs du décor urbain dans le genre noir, est également revisitée dans le roman de Coover.

2. La ville-labyrinthe : un motif du genre noir revisité

Si la ville-labyrinthe est récurrente dans le genre noir, c'est parce qu'elle cristallise les préoccupations et les enjeux de l'époque où il se forme, comme l'explique Alain Lacombe : « Habités aux grandes perspectives et à l'Espace offert, les Américains plongés dans la contrainte, redoutent la ville-labyrinthe qui fixe les phantasmes² ». Ce motif est revisité dans le roman de Coover où la ville se métamorphose à mesure que le détective l'arpente, et où une topographie inédite renouvelle l'image du dédale des rues, si bien que la traditionnelle filature du détective est victime d'un travail de sape. La ville de *Noir* et ses « twisted nameless streets³ » est un territoire où il est impossible de se repérer : « Some corners are familiar, some not. It's as though things have been shifted about or turned around. Different angle maybe. Or maybe just how the inner city works. A way of deflecting and confusing the outsider. The law. The tailing eye⁴ ». L'anamorphose du paysage urbain met en abyme la pratique de Coover, qui propose un changement de perspective sur les conventions du genre noir. En lieu et place des nécessités de l'enquête, c'est en effet le hasard qui gouverne les déplacements du détective dans la grande ville. Noir prend en filature un vieux mendiant dans l'espoir que sa trajectoire aléatoire lui fournisse des indices : « The old panhandler's route was a twisty one down bleak abandoned streets, ever narrower, darker, and more labyrinthine. [...] There seemed no pattern to his wanderings, though he stopped at each trashbin and poked around, so maybe he was making his nightly rounds⁵ ». Bien entendu, la trajectoire du mendiant ne livrera à Noir aucune nouvelle information pour son enquête. Les déambulations du personnage, rythmées par des repères spatiaux incongrus (« each trashbin »), inversent de manière parodique la ronde du policier (« his nightly rounds »). Cette figure énigmatique évoque par ailleurs le personnage de Peter Stillman dans *City of Glass* (1985) de Paul Auster : le clin d'œil intertextuel assure la

¹ Françoise Sammarcelli, art. cit., p. 443.

² Alain Lacombe, *Le Roman noir américain*, op. cit., p. 91.

³ Robert Coover, op. cit., p. 52. « ses rues tordues et sans nom » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.* « Certains coins de la rue te sont familiers, d'autres non. C'est comme si on avait changé les choses de place ou qu'on les avait retournées. Peut-être une perspective différente. Ou peut-être est-ce simplement comme cela que les quartiers pourris de la ville fonctionnent. Une façon de dérouter et de perturber l'étranger. La loi. L'œil en filature. » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.*, p. 41. « Le parcours du vieux mendiant était tortueux et le menait à des rues abandonnées et lugubres, toujours plus étroites, plus sombres et plus labyrinthiques. [...] Ses errances semblaient n'obéir à aucun dessein, bien qu'il s'arrêtât à chaque poubelle pour la fouiller, peut-être faisait-il ses rondes nocturnes. » [Nous traduisons.]

filiation avec le genre du récit policier métaphysique, dont la ville-texte labyrinthique est l'un des critères structurels selon Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney dans leur ouvrage *The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, et auquel se rattache *Noir*¹. Comme le suggère Françoise Sammarcelli, l'activité du mendiant, qui recycle des vieilleries trouvées sur son chemin dans les poubelles, met en abyme la pratique du genre noir chez Coover :

Si le personnage du mendiant est évoqué de façon récurrente, c'est aussi parce que ses échanges avec son environnement (« not only taking things out, ... also putting things in. A kind of market transaction with the silent bins ») offrent un équivalent de l'expérience menée par Coover avec le genre noir : comme le vieil homme qui fouille dans les poubelles et à qui Noir offre des doughnuts, l'écrivain recycle les conventions, évacue certains éléments, leur substitue d'autres procédés, pour notre plus grand plaisir².

Le texte de Coover ne se laisse pas réduire aux lois du genre qu'il convoque. La topographie de la ville de Noir est également significative : le labyrinthe se dédouble lorsqu'une dimension verticale s'ouvre sous la surface des rues de la ville avec un réseau souterrain, « the alley », où erre le détective : « The alley is not on any streetmap. It is under it somewhere. Or behind it. It is negotiated intuitively; maps are useless, maybe even deceptive. Even in the rain, its scabrous brick walls are layered with shadows, worn like old rags³ ». Notons l'emploi de l'épithète « scabrous », qui pourrait aussi qualifier les situations dans lesquelles se trouve le détective. Univers inquiétant qui échappe aux lois, « the alley » est le lieu de tous les dangers pour Noir, qui y est fréquemment passé à tabac. Cet espace renouvelle les représentations stéréotypées des bas-fonds de la ville et du souterrain comme lieu d'angoisse. La ville du polar est une ville retournée, selon Jean-Noël Blanc dans son *Polarville* : « Le polar [...] se délecte à explorer et à montrer la ville renversée. Ce qui lui plaît, c'est l'envers. La ville inverse. L'envers du décor⁴ ».

¹ Merivale et Sweeney définissent le récit policier métaphysique comme « [...] a text that parodies or subverts traditional detective-story conventions—such as narrative closure and the detective's role as surrogate reader—with the intention, or at least the effect, of asking questions about mysteries of being and knowing which transcend the mere machinations of the mystery plot. » (Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, op. cit., p. 2. « [...] un texte qui parodie ou subvertit les conventions traditionnelles du récit de détective – tels la clôture narrative et le détective comme figure du lecteur – avec l'intention, ou du moins l'effet, de soulever des questions sur les mystères de l'existence et de la connaissance, qui transcendent les manœuvres de l'intrigue. » [Nous traduisons.]) *Le Nom de la rose d'Umberto Eco* (1980), *Gerald's Party* de Robert Coover (1986), *The New York Trilogy* de Paul Auster (1985-1987) ou *The Light of Day* de Graham Swift (2003) relèvent du récit policier métaphysique.

² Françoise Sammarcelli, art. cit., p. 453. (« il ne se contente pas de sortir des choses de la poubelle, [...] il en remet aussi à l'intérieur ») [Nous traduisons.]

³ Robert Coover, op. cit., p. 65. « La ruelle ne figure sur aucun plan de la ville. Elle est quelque part sous la ville. Ou derrière elle. C'est grâce à l'intuition qu'on s'y retrouve ; les plans ne servent à rien, ils peuvent même induire en erreur. Même sous la pluie, ses murs de brique scabreux sont recouverts d'une couche d'ombre, qu'ils portent comme de vieux haillons. » [Nous traduisons.]

⁴ Jean-Noël Blanc, *Polarville, Les Images de la ville dans le roman policier*, rapport de recherche n°628/90, École nationale supérieure d'architecture de Lyon, 1989, p. 83.

Chez Coover, « the alley » est le double inversé de la ville, dans une représentation fantastique de l'espace urbain qui ne recule pas devant les effets spéciaux du *scary movie*, lors d'une scène de bagarre où l'assaillant du privé est littéralement aspiré par l'asphalte, au mépris de toute vraisemblance : « [...] when the guy stepped onto the puckery patch, that was as far as he got: his feet stuck, sank, the asphalt sucking him down, his screams smothered by the falling rain. There was a final wet sucking sound and your attacker was gone¹ ». La ville du genre noir a partie liée avec le cauchemar. Comme le remarque Serge Chauvin,

[...] chez Coover, le roman est toujours prêt à basculer dans une dimension surnaturelle voire science-fictionnesque, de par une porosité entre les mondes et les niveaux de réalité où certains, avec Brian McHale, verraient volontiers une marque de l'écriture post-moderne. [...] Événements irrationnels, espaces inassignables : si tout est possible, c'est aussi en vertu d'une sorte de suspension temporelle dont se double cette *suspension of disbelief*².

Coover donne ici corps au fantasme, non sans exhiber les ficelles de ses artifices. « The alley » ne tient-elle pas enfin son existence à une allusion intertextuelle à la célèbre formule de Raymond Chandler à propos du polar de Dashiell Hammett : « Hammett took murder out of the Venetian vase and dropped it into the alley³ » ? Le renouvellement des stéréotypes souligne le caractère (méta)fictionnel du texte et tient à distance les conventions du genre noir.

Dans le roman de Coover enfin, la signification métaphysique traditionnellement associée au labyrinthe dans le récit policier métaphysique est également subvertie. Pour le détective, se perdre dans le dédale des rues est une expérience existentielle. La grande ville de Coover est à la fois monstre et monde, prison et condition d'existence pour l'homme jeté-là. Comme le remarque Franck Évrard, « la ville et ses dédales devient un espace de déchiffrement que l'homme interroge comme une sorte de miroir de lui-même⁴ ». Mais le voyage initiatique emblématique du genre noir tourne court. Noir est littéralement englouti dans la ville avec laquelle il se confond. Ses pérégrinations dans le tunnel des contrebandiers, autre réseau souterrain qui redouble « the alley », ont à cet égard une forte charge symbolique :

When you pulled those bricks closed behind you, except for the basements you pass through, that was the end of any light. It's a kind of entombment, but you feel at home here, trapped in some nameless dark corner of the world and no way out, burrowing through a black night, not

¹ Robert Coover, *op. cit.*, p. 72. « [...] quand le gars a mis un pied sur l'asphalte plissé, impossible d'aller plus loin : ses pieds restèrent collés, puis s'enfoncèrent, l'asphalte l'aspirait, il poussait des cris étouffés par la pluie battante. On entendit un dernier bruit mouillé de succion et ton assaillant avait disparu. » [Nous traduisons.]

² Serge Chauvin, *L'Écran de la conscience*, *op. cit.*, p. 178.

³ Raymond Chandler, « The Simple Art of Murder », *The Art of the Mystery Story*, New York, Howard Haycraft, 1985 [1950], p. 234. La traduction courante de la phrase de Chandler est la suivante : « Hammet a sorti le crime de son vase vénitien et l'a laissé tomber dans le ruisseau. »

⁴ Franck Évrard, *Lire le roman policier*, *op. cit.*, p. 114.

knowing where you're going or why, but somehow impelled to get there, the condition you were born to¹.

Tout en rappelant le gothique d'Edgar Allan Poe, avec, de nouveau, le motif du *live burial* (« a kind of entombment »), les ténèbres impénétrables thématisent l'opacité du sens, en une peinture de la condition humaine aux accents beckettien. Le motif de la ville-prison propre au genre noir est renouvelé lorsque la ville est décrite comme un vaste corps ingérant et ingéré. Dans cette évocation allégorique, la métaphysique cède la place à la physique du corps :

The city as bellyache. The urban nightmare as an expression of the vile bleak life of the inner organs. [...] Here's a principle: The body is always sick. Even when it's well, or thinks it is. Cells are eating cells. It's all about digestion. Or indigestion. What in the city we call corruption. Eaters eating the eaten. Mostly in the tumultuous dark. [...] The city itself, inside, is all roiling loops and curves. Bubbling with a violent emptiness².

Les ingrédients du genre noir (« urban nightmare », « tumultuous dark ») sont pour ainsi dire avalés par le gigantesque organisme malade qu'est la ville, avec lequel le privé fait corps³. Comme le remarque Françoise Sammarcelli, « Coover résiste à la tentation du lyrisme des bas-fonds et préfère associer la ville à une sorte de colique. [...] Le texte file la métaphore dysphorique qui pourtant revitalise le décor urbain⁴ ». Le critique sera tenté de voir dans la formule finale, « Bubbling with a violent emptiness », une représentation inédite de la condition de l'homme contemporain réduit à sa corporalité, loin de toute transcendance. Dans un entretien avec Robert Coover, Sean P. Carroll a qualifié *Noir* de « postmodern detective story⁵ », soulignant l'absence de sens dans un monde désenchanté où nul « méta-récit », pour reprendre les termes de Jean-François Lyotard, ne réconcilie l'homme et le monde. À cet égard, il est significatif que l'enquête du détective, traditionnellement associée à la quête du sens, soit vouée à l'échec, et que les questions du privé restent sans réponse : « Nothing seems to make sense,

¹ Robert Coover, *op. cit.*, p. 113-114. « Quand tu as laissé ce mur de briques se refermer juste derrière toi, à l'exception des sous-sols que tu traverses, c'en a été fini de la lumière. C'est une sorte d'ensevelissement, mais tu te sens ici comme chez toi, piégé dans un coin sombre et anonyme du monde et pas de sortie, tu creuses dans la nuit noire sans savoir où tu vas ni pourquoi, mais tu te sens d'une certaine façon obligé d'y aller, c'est pour ça que tu es né. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 42. « La ville comme un mal de ventre. Le cauchemar urbain comme l'expression de la vie lugubre et vile des organes internes. [...] Voici un principe : le corps est toujours malade. Même quand il se porte bien, ou qu'il le croit. Les cellules mangent les cellules. Tout est affaire de digestion. Ou d'indigestion. Ce que dans la ville on appelle corruption. Mangeurs mangeant les mangés. En grande partie plongés dans l'obscurité tumultueuse. [...] La ville elle-même, à l'intérieur, n'est que boucles et courbes agitées. Qui bouillonnent d'un vide violent. » [Nous traduisons.]

³ L'on se souvient que pour Paul Valéry, la création littéraire est « affaire d'estomac » : « Rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer ». (Paul Valéry, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, 1941, p. 18). Ici, l'indigestion dont souffre le grand corps urbain problématise le recyclage intertextuel et intersémiotique auquel se livre Coover.

⁴ Françoise Sammarcelli, *art. cit.*, p. 448.

⁵ Sean P. Carroll, « An interview with Robert Coover », *art. cit.*

but why do you expect it to¹ ? », s'interroge Noir. Comme le lui explique un personnage, « You are trying to figure things out, Noir, he says, when there is nothing to figure² ». L'enquête elle-même se révèle n'être qu'un simulacre, un leurre orchestré par Blanche qui jouait le rôle de la veuve, et qui a manipulé Noir afin de le contraindre à s'associer avec elle : « Oh, Mr. Noir. I just made all that up. / Made it up? Ah. Right. I guessed as much³ ». Noir a beau donner le change, il est privé de sa position de maîtrise et de surplomb, caractéristique de la figure traditionnelle de l'enquêteur qui résout des cas difficiles grâce à la clarté infaillible de son raisonnement. Il apparaît comme un pion, pris dans les filets de Blanche, et prisonnier de la ville-damier – « the city was as bounded as a gameboard, no place to hide in it⁴ ». L'activité herméneutique du détective qui tente de résoudre l'affaire est également réduite à néant par la comparaison de l'enquête avec un puzzle sans pièces (« You were trying to fit the bits together, but they were invisible bits—it was like trying to work a jigsaw puzzle without the pieces⁵ »). Le caractère ludique de l'enquête renvoie métaphoriquement à l'activité herméneutique du lecteur (et du spectateur) du genre noir : comment le note Anissa Belhadjin : « il y a du jeu, aux sens ludique et spatial, dans l'acte de lecture sollicité par le roman noir⁶ » – et, pourrions-nous ajouter, dans la pratique scripturale de l'auteur d'un roman qui entretient un jeu avec le genre noir.

In fine, la machine romanesque tourne à vide : l'intrigue n'est qu'un prétexte à des variations sur le genre noir, forme ouverte à même de signifier le refus du sens, comme l'explique Robert Coover dans un entretien : « The genre, in its drama-of-cognition enactment, often creates puzzles like these, not only for the detective, but for the reader or viewer as well, and typically some of them are left unsolved⁷ ». Ainsi le texte recycle-t-il les conventions du genre noir sur un mode carnavalesque et parodique caractéristique de la postmodernité, selon la définition de Felix Torres : « [une] mise en scène qui est mise en abyme où règnent la dérision,

¹ Robert Coover, *op. cit.*, p. 159. « Rien ne semble avoir de sens, mais pourquoi veux-tu que ça en ait ? » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 133. « Vous essayez de tirer les choses aux clair, Noir, dit-il, alors qu'il n'y a rien à tirer au clair. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 187. « Oh, Mr. Noir. C'est moi qui ai inventé tout ça. / Inventé ? Ah. Bien. Je l'avais plus ou moins deviné. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 175. « La ville est aussi bornée qu'un damier, nul endroit où se cacher » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.*, p. 134. « Tu essayais de recoller les morceaux, mais c'était des morceaux invisibles – c'était comme essayer de reconstituer un puzzle sans les pièces. » [Nous traduisons.]

⁶ Anissa Belhadjin, « Le roman noir, le discontinu et la lecture noire », in Gilles Menegaldo et Maryse Petit (dir.), *Manières de noir : la fiction policière contemporaine*, *op. cit.*, p. 79.

⁷ Sean P. Carroll, art. cit. « En représentant le drame de la connaissance, le genre crée souvent des énigmes comme celles-ci, qui ne sont pas seulement destinées au détective, mais également au lecteur ou au spectateur, et conformément aux lois du genre, une partie d'entre elles demeurent insolubles. » [Nous traduisons.]

la citation et le pastiche des styles précédents¹ » – pastiche du genre noir et de ses codes, qui remet en question la possibilité de raconter : sous la plume de Coover, la narration est déstabilisée par le voisinage avec les modèles filmiques du genre noir, dont elle revisite les figurations narratives.

Il s'agira à présent d'envisager la manière dont l'esthétique et les conventions du genre noir sont revisitées par Martin Amis dans *Night Train* et dans *London Fields*.

C. Transpositions de l'esthétique du film noir et de la série policière chez Martin Amis

1. « We have these frames of film² » : représentations filmiques dans *Night Train*

Night Train est un roman qui se nourrit du dialogue avec le genre noir : il retrace l'enquête de Mike Hoolihan, détective chargée de résoudre l'énigme de la mort de Jennifer Rockwell, jeune fille à la vie parfaite en apparence. Belle, intelligente, fiancée au non moins talentueux Trader Faulkner, Jennifer a mis fin à ses jours en se tirant une balle dans la tête, tout en laissant derrière elle une série d'indices qui s'avèrent des leurres. Mike doit démêler le vrai du faux, tout en faisant la part de ses propres sentiments à l'égard de Jennifer. Le roman mêle les représentations télévisuelles et cinématographiques, recycle les conventions du genre noir et des séries policières, les références académiques et non-académiques, sur un mode critique. Les représentations romanesques y sont tributaires d'un imaginaire télévisuel ou cinématographique : comme le remarque Mike Hoolihan à propos de son métier, « No profession has been so massively fictionalized³ ». Lorsque la matière romanesque est déjà « massivement fictionnalisée », lorsque tout a déjà été dit et montré dans des films et des séries télévisées, quelle part de création reste-t-il au romancier ? Nous envisagerons dans un premier temps les liens entre la matière romanesque et le genre de la série policière, avant d'étudier la transposition de l'esthétique du film noir dans le roman.

¹ Felix Torres, « Postmodernisme et histoire », *Esprit*, n° 86, Paris, février 1984, p. 111.

² Martin Amis, *Night Train*, *op. cit.*, p. 64. « On a ces schémas de film en tête. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 18. « Aucune profession n'a été aussi massivement fictionnalisée. » [Nous traduisons.]

Le langage de Mike, narratrice du récit, est le plus souvent familier ou argotique : des monosyllabes tels « Yeah, right » ponctuent sa conversation. L'*incipit* révèle d'emblée son langage fleuri : « It's a little fucked up, aint'it, Colonel Tom¹ ? », demande-t-elle à son supérieur hiérarchique, qui est aussi le père de la suicidée, au sujet de l'enquête qui vient de lui être confiée. Mike s'excuse d'ailleurs de son langage peu châtié : « Allow me to apologize in advance for the bad language, the diseased sarcasm, and the bigotry² ». Le style oral et argotique a une fonction pittoresque, il permet de camper le décor et de recréer une atmosphère propre au genre noir. Les dialogues semblent quant à eux importés des séries policières. L'échange entre Mike Hoolihan et son collègue Johnny Mac est à cet égard révélateur : lorsque Mae demande à Mike d'annoncer le décès de Jennifer à ses parents, elle accepte, car les phrases convenues de Mae, dignes d'une série télévisée, pourraient sembler inconvenantes : « And then we might have had one of those bullshit TV conversations, with him saying *You got to help me out and Mike, I'm begging you*, and me saying *Forget it and No way and Dream on, pal*, until everyone is bored blind and I finally come across³ ». Les répliques de la série sont citées en italique. Comme le remarque Natasha Walter :

Too often Amis uses shorthand images culled from films and fiction, or riffs of rhetoric that haven't been tied into experience. And his dialogue keeps slipping into flat rhythms that have been culled from American screen cops. After her appearance in *Night Train*, Hoolihan could take bit parts in Cagney and Lacey without missing a beat. « Who the fuck wants to know? », « The law », I said, « that's who the fuck wants to know », or « You feel like you need a lawyer? You feel like you need a lawyer, hey, we can whistle one up⁴ ».

Les personnages de *Night Train* sont conscients d'évoluer dans un monde de stéréotypes, or, la langue des clichés ennuie. Les dialogues importés des séries télévisées ont une fonction critique : il s'agit de montrer les effets néfastes de la télévision sur les acteurs du crime (malfaiteurs mais également policiers), et plus largement sur la société. Comme le souligne Mike,

¹ *Ibid.*, p. 19. « C'est un peu foutu, pas vrai, Colonel Tom ? » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 4. « Permettez-moi de m'excuser d'avance pour mon langage familier, ma tendance malade au sarcasme, et mes préjugés. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 6. « Et alors on aurait pu avoir une de ces conversations à la con qu'on voit à la télé, il aurait dit *Il faut que tu me donnes un coup de main* et *Mike, je t'en supplie*, et moi *Laisse tomber* et *Pas moyen* et *Tu peux toujours rêver, mon pote*, jusqu'à ce que tout le monde soit assommé d'ennui et que je finisse par céder. » [Nous traduisons.]

⁴ Natasha Walter, « If you have tears to shed, prepare to shed them – in a Martin Amis novel », *The Guardian*, 11 septembre 1997. « Trop souvent, Amis utilise des images trouvées dans des films et des fictions, et des refrains de rhétorique pas encore abîmés par l'expérience. Et son dialogue glisse doucement vers les rythmes plats du langage des séries policières américaines. Après être apparue dans *Night Train*, Hoolihan aurait pu jouer dans *Cagney and Lacey* sans difficulté. “Qui est l'enculé qui veut savoir ?” “La loi, j'ai répondu, c'est l'enculée qui veut savoir”, ou “Tu as l'impression que tu as besoin d'un avocat ? Tu as l'impression que tu as besoin d'un avocat ? hé, on va siffler et y en a un qui va rappliquer.” » [Nous traduisons.]

TV, etcetera, has had a terrible effect on perpetrators. It has given them style. And TV ruined American juries for ever. And American lawyers. But TV has also fucked up us police. No profession has been so massively fictionalized. I had a bunch of great lines ready. Like: *I was quit when you came in here. I'm twice as quit now.* But this was Colonel Tom I was talking to. So I spoke the plain truth¹.

La fictionnalisation de la profession de Mike a entraîné une falsification de la parole, dénoncée avec humour par Amis². Pour annoncer au Colonel Tom la mort de sa fille, Mike aurait à sa disposition « a bunch of great lines ready » qu'elle n'utilisera pas : à cette parole fausse, elle oppose sa parole vraie, comme pour souligner que les dialogues stéréotypés des films et des séries télévisées ne sauraient convenir pour le drame vécu par les personnages³. Certes, la prise de distance par rapport aux fictions filmiques est devenue un moyen éculé de rendre plus crédible le récit policier. En ce qui concerne le polar contemporain, les exemples sont multiples. Dans le domaine espagnol l'on pourrait songer aux personnages de Dolores Redondo, romancière à succès, auteur des best-sellers de *La Trilogía del Baztán* (2013-2016). Au début du premier tome, *El Guardián invisible*, le docteur San Martín souligne la différence entre les autopsies montrées par les séries américaines et la réalité du terrain : « Vous avez dû voir ces séries américaines où le médecin légiste s'agenouille devant le corps et, au bout de deux minutes, détermine l'heure de la mort, dit-il en levant un sourcil de façon théâtrale. Et bien laissez-moi vous dire que c'est un mensonge⁴ ». La prise de distance avec les stéréotypes de genre est également présente, de manière non moins paradoxale, dans les fictions filmiques : au début de *Touch of Evil* d'Orson Welles par exemple, Susan Vargas (jouée par Janet Leigh) apostrophe en ces termes Joe Grandi, le truand mexicain à la tête d'un important trafic de drogue : « You know what's wrong with you, mister Grandi, you've been seeing too many gangsters movies ». La connaissance filmique du personnage a déformé sa perception de la réalité et influence son

¹ Martin Amis, *op. cit.*, p. 18. « La télé et tout le bazar a eu des conséquences terribles sur les coupables. Ça leur a donné du style. Et la télé a bousillé les jurys à jamais. Et les avocats américains. Mais la télé nous a aussi foutu en l'air, nous la police. Aucune profession n'a été aussi massivement fictionnalisée. J'avais des tonnes de super répliques toutes prêtes. Du genre : *J'étais quitte quand vous êtes entré. Je suis deux fois quitte maintenant.* Mais c'était au Colonel Tom que je m'adressais. Alors je lui dis toute la vérité. » [Nous traduisons.]

² Les conséquences des films sur la réalité peuvent se vérifier dans le domaine politique : la sortie de nombreux films sur les affranchis ont amené ces derniers à renouer avec des histoires de code et d'honneur alors qu'ils les avaient oubliées, comme le déplore Mike : « Wise guys had long before stopped behaving that way, but then some movies came along that reminded them that their grandparents used to do that shit, with the honor, and so they started doing it all over again. » (*Ibid.*, p. 40) (« Des types avisés avaient arrêté depuis longtemps de se comporter de cette manière, mais des films sont sortis pour leur rappeler que leurs grands-parents avaient l'habitude de faire cette merde, avec l'honneur, et donc ils ont recommencé encore une fois. » [Nous traduisons.]

³ La sincérité de la parole est d'ailleurs un des *leitmotifs* du texte pour évoquer l'amour sincère que Mike porte à Jennifer et à ses parents qui l'ont aidée alors qu'elle traversait un passage à vide – « You saved my life. I'll do anything for you. You know that. », leur avoue-t-elle. (*Ibid.*, p. 19. « Vous m'avez sauvé la vie. Je ferais n'importe quoi pour vous. Vous le savez. » [Nous traduisons.]

⁴ Dolores Redondo, *Le Gardien invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Folio policier », traduction de Marianne Millon, 2012, p. 20.

comportement. Chez Martin Amis, la prise de distance avec les formes du genre policier prend une portée critique, comme l'a montré Denis Mellier :

Dans ce roman, c'est non seulement la structure de l'enquête mais aussi le pastiche stylistique qui font croire à la fluidité du passage, à la reprise anglaise et distanciée des tropes policiers de la forme américaine. [...] Dans l'imitation des *chandlerismes* les plus voyants ou des dialogues de séries télé américaines, Amis montre que la fluidité est illusoire et que pour que la forme ait encore un sens, il faut l'amener à résister à la traversée des motifs et des fictions, ceux policiers que l'on pensait dominants¹.

Ainsi faut-il se garder d'une lecture au premier degré : le recyclage des codes va de pair avec leur mise à distance, et avec la critique des représentations stéréotypées du lecteur.

Quand le roman rejoue des scénarios déjà écrits

À l'instar de Silvera, le coéquipier de Mike – « [...] a hell of a detective. Fuck yes. He's just seen too many movies, like the rest of us² » – les personnages de *Night Train*, Mike Hoolihan la première, ont conscience de l'empreinte des modèles filmiques sur leur existence, modèles auxquels ils se conforment ou qu'ils peuvent au contraire dénoncer. Le discours des personnages est conditionné par les représentations filmiques. Bax Denziger, l'un des collaborateurs de Mike à qui la célébrité a donné de mauvaises habitudes, a pour habitude de s'exprimer comme s'il était filmé ou interviewé pour le petit écran, si bien que son discours est pré-formaté : « Bax Denziger, incidentally, is famous: TV-famous. I know stuff about him. [...] Bax is a skilled "communicator" who talks in paragraphs as if to camera³ ». De même, le comportement des personnages est tributaire des représentations filmiques : tout se passe comme s'ils interprétaient des rôles déjà-écrits en se projetant mentalement dans une scène de cinéma, en lieu et place de la réalité. Ainsi Mike imagine-t-elle plusieurs scénarios pour résoudre l'enquête sur le meurtre de Jennifer, tout en invitant Silvera à se projeter mentalement la scène : « Or play this. Trader leaves at 19:30. As usual. And then her *other* boyfriend shows⁴ ». L'emploi du verbe à l'impératif « play this » suggère l'analogie avec une projection filmique. Dans la fiction inventée par Mike, le crime serait passionnel, commis par l'amant de

¹ Denis Mellier, « Polarités et généralité : de quelques figures contemporaines de la circulation Europe/Amérique en littérature et au cinéma », *Revue de Littérature comparée*, n° 312, 2004, p. 476.

² Martin Amis, *op. cit.*, p. 30. « [...] un sacré détective d'enfer. Oh oui, putain. Il a juste vu trop de films, comme nous tous. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 89. « Bax Denziger, soit dit en passant, est célèbre : célèbre à la télé. Je sais des choses sur lui. [...] Bax est un "communicant" compétent qui s'exprime par paragraphes comme s'il s'adressait à une caméra. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 30. « Ou alors projetez-vous ce scénario. Trader s'en va à 19h30. Comme d'habitude. Et l'*autre* petit ami se pointe. » [Nous traduisons.]

Jennifer qui arrive sur les lieux après le départ de Trader. Les scènes romanesques sont fréquemment réécrites sous la forme d'ébauches de scénarios qui recyclent la langue de la série télévisée. Mike imagine ensuite que Trader, rebaptisé Marvis, serait l'auteur du crime. Elle situe la scène dans une ville de banlieue et dans un milieu populaire :

It is ten o'clock on a Saturday night, in Destry or Oxville. Some jig has just blown his chick to bits with a shotgun. But a couple of spikes later he hatches a brilliant scheme: He'll make it look like *she* did it. So he gives the weapon a wipe and props her up on the bed or wherever. He might even muster the initiative to scrawl out a note, in his own fair hand. We used to have one of these notes tacked to the squadroom noticeboard. It read: « Good By Crule Whirld. » *Well this is some sad shit, Marvis, you say when you get there, responding to Marvis's call. What happened? And Marvis says, She was depress*¹.

Destry ou Oxville sont des villes fictives interchangeables, terreau propice aux petits délinquants tels Marvis². Le caractère stéréotypé du scénario de série télévisée est souligné par l'indétermination du lieu et des personnages. La langue de la série est reproduite dans la succession des monosyllabes et dans l'usage de l'argot (« Some jig has just blown his chick to bits with a shotgun »). On note également le travail sur le rythme de la phrase, avec des allitérations qui pourraient évoquer le phrasé du rap (« he gives the weapon a wipe »). L'humour s'invite dans le scénario, avec les fautes d'orthographe qui émaillent la fausse lettre de suicide laissée par Marvis, homme de peu de lettres. Le pronom sujet « you », qui désigne la détective, nouveau personnage du scénario, mais qui peut aussi renvoyer au lecteur, surgit alors dans la narration :

You follow Marvis into the kitchen and he's standing there with a glassine bag in one hand and a hot spoon in the other. *Homicide. Heroin. Nice, Marvis. Come on. Downtown. Because you're a murdering piece of shit. And a degenerate motherfucker. That's why. A homicide come dressed to the ball as a suicide: This you expect from a braindead jackboy in the Seventy-Seven. But from Trader Faulkner, Associated Professor of Philosophy of Science at CSU? Please. [...]* Murder is dumb and then even dumber.
[...] If you are dealing with the reasonably young and healthy; and if the means is violent, then the homicide/suicide gray area is TV, is bullshit, is ketchup³.

¹ *Ibid.*, p. 16-17. « Il est dix heures du soir, un samedi, à Destry ou à Oxville. Un gars vient d'exploser la cervelle de sa meuf avec son flingue. Mais quelques *shoots* plus tard il a une idée de génie : il va faire croire que c'est elle qui a fait ça. Donc il passe un coup de torchon sur l'arme et installe la fille sur le lit ou là où il peut. Il pourrait même prendre l'initiative de gribouiller un mot de sa plus belle plume. À une époque, on avait un de ces mots punaisé sur le tableau d'affichage du commissariat. Il disait : "Ah dyeux mond cruelle." *T'es pas dans la merde, Marvis, dis-tu quand tu arrives sur les lieux après le coup de fil de Marvis. Qu'est-ce qui s'est passé ?* Et Marvis te répond : *elle était déprimée.* » [Nous traduisons.]

² Le nom Destry fait signe vers le cinéma : c'est le nom d'un personnage et le titre d'un western américain réalisé par Georges Marshall (*Destry rides again*, 1939), qui sera adapté en une série télévisée en 1964.

³ *Ibid.*, p. 17. « Vous suivez Marvis dans la cuisine et il reste debout, un sachet en papier cristal à la main et une cuillère chaude dans l'autre. *Homicide. Héroïne. Sympa, Marvis. Allez. Commissariat. Parce que tu es un assassin de merde. Et un salopard dégénéré. Voilà pourquoi.* Un homicide déguisé en suicide, c'est ce qu'on attend d'un junkie lobotomisé du Soixante-dix-sept. Mais de la part de Trader Faulkner, Professeur Associé de Science et Philosophie au CSU ? *Allons, voyons.* [...] Le meurtre, c'est idiot et parfois même encore plus idiot qu'on ne l'aurait pensé. [...] Si vous êtes face à des personnes relativement jeunes et en bonne santé, et si les moyens sont violents, alors la zone d'ombre entre l'homicide et le suicide, c'est de la télé, des conneries, du ketchup. » [Nous

Les paroles de la détective, en italique, s'insèrent dans le scénario : maîtresse dans l'art d'obtenir des aveux, Mike adapte son discours à son interlocuteur et use du « bad language ». Le récit du meurtre fictif de Jennifer par Marvis vise à disculper Trader : s'il convient à « a braindead jackboy in the Seventy-Seven », l'assassinat maquillé en suicide est indigne du jeune universitaire. Il permet également de porter un jugement critique sur le meurtre et ses représentations, l'un des sujets du roman : « Murder is dumb and then even dumber » – le lecteur aura reconnu l'allusion à la comédie américaine des frères Farelly, *Dumb and Dumber* (1994). La condamnation finale est sans appel : « the homicide/suicide gray area is TV, is bullshit, is ketchup ». Pour Amis, comme pour Mike Hoolihan, il s'agit de faire œuvre à partir d'un matériau stéréotypé, d'inventer une langue authentique pour dire le crime. Afin de résoudre le crime, Mike à son tour crée des fictions qui soulignent le caractère fictif de la narration : l'enquêtrice apparaît comme un double de l'auteur – Mike tient d'ailleurs une sorte de journal, dont le texte constitue la première partie du roman. Comme le remarque Jean-Michel Ganteau, « La détective de *Night Train* est aussi polygraphe, et son récit de l'enquête (cette tentative de faire apparaître le récit du crime) la conduit à porter des commentaires de nature métafictionnelle sur le récit qu'elle produit¹ ». La réécriture de la série télévisée est prétexte à l'invention littéraire – Amis a d'ailleurs donné à Trader le patronyme de Faulkner : par ce clin d'œil, le romancier souligne qu'il s'agit avant tout de raconter des histoires.

Le recyclage de l'esthétique du film noir

Il s'agit d'envisager à présent la réécriture des codes du film noir dans un roman qui affiche son lien avec le septième art en multipliant les dispositifs visuels de représentation. Les caméras sont en effet omniprésentes dans le récit. À la morgue, elles se concentrent sur le corps de Jennifer, dont elles enregistrent l'autopsie : Mike remarque « an overhead camera » : « Now it's a camera. Now it's TV² », constate-t-elle. La vidéo est redoublée par les photographies du corps : « The scene photographs in the case folder, with the moist eyes and mouth, could almost be considered pornographic (arty and “tasteful”- kind of *ecce femina*), but there's nothing erotic

traduisons.] Trader sera ensuite métamorphosé en personnage de série américaine lors de la scène fictive de son interrogatoire : « Give Trader Faulkner a reversed baseball cap, a stick of gum, and a bad shave ». (*Ibid.*, p. 55. « Imaginez Trader Faulkner une casquette de baseball vissée à l'envers sur la tête, mâchant un chewing-gum, mal rasé. » [Nous traduisons.]

¹ Jean-Michel Ganteau, « “If you like, we play detective” : intrigues en souffrance chez Peter Ackroyd, Martin Amis et Kazuo Ishiguro », *Études anglaises*, n° 64, Paris, Klincksieck, avril 2011, p. 420.

² Martin Amis, *op. cit.*, p. 22-23. « une caméra au-dessus de sa tête » ; « Maintenant c'est une caméra. Maintenant c'est la télé. » [Nous traduisons.]

about her now, stiff like out of the deepfreeze, and flat on a slab between striplights and tiles¹ ». Ainsi le corps de Jennifer, à la plastique parfaite, est-il l'objet de plusieurs représentations concurrentes. Si la narratrice conteste le caractère pornographique des photographies, soulignant plutôt leur lien vers l'œuvre d'art (« *ecce femina* »), sa dénégation convoque néanmoins le genre en question, tout en rapprochant la scène du genre noir. Le traitement de la scène du crime, scène à faire par excellence, est également révélateur. La description des environs de la scène se conforme aux lois du genre : dans la rue, devant l'immeuble de Jennifer, l'on retrouve le personnel du film criminel : policiers, scientifiques, médecins légistes :

So the radio cars and the beat cops were there, and the science crew and the medical examiners were there, and Tony Silvera and Oltan O'Boye were there—inside. And some neighbors. But then you look right through. These uniformed figures were churning under the dome lights².

La narratrice dénonce le caractère stéréotypé de ces personnages en uniforme, qui baratinent (« churning ») et auxquels elle ne prête pas attention. La scène du crime en elle-même, avec la description du corps de Jennifer, est l'objet d'un travail de composition littéraire : elle est réécrite à plusieurs reprises, comme par strates, chaque strate se superposant aux autres et affinant – ou dérangeant – la première représentation que le lecteur a de la scène. L'esthétisation est d'emblée soulignée par la clarté de la pleine lune, qui brille la nuit de la découverte du corps, et qui confère à la scène un caractère pictural : « There was a fat full moon reflecting the sun on to my back³ ». L'on retrouve les contrastes entre ombre et lumière caractéristiques du film noir. La clarté ne garantit toutefois pas la clairvoyance de la narratrice chargée de l'enquête : « On the night she died, the sky was so clear, the seeing was so clear—but the naked eye isn't good enough and needs assistance⁴... ». La défaillance de la vision de la détective va de pair avec la mise en avant des failles de la raison dans l'enquête policière contemporaine. La scène est d'abord décrite dans sa globalité, par le regard professionnel de Mike qui balaie l'espace :

¹ *Ibid.*, p. 24. « Les photographies de la scène dans la chemise, les yeux et la bouche humides, pouvaient presque être considérées comme pornographiques (un porno artistique et de « bon goût » – un genre d'*Ecce femina*), mais elle n'a plus rien d'érotique à présent, raide comme si elle sortait d'un congélateur, étendue sur la table entre les néons et les carreaux de faïence. » [Nous traduisons.] Chez Amis, l'imagerie pornographique n'est jamais loin : lorsque le Colonel Tom tend à Mike la cassette vidéo de l'autopsie, celle-ci croit d'abord qu'il s'agit de vidéos de Jennifer et Trader : « The young lovers in their designer dungeon. I could just see it. The young lovers, in their customized correctional facility—Trader in his Batman suit, and Jennifer shackled to her rack, wearing nothing but feathers and tar ». (*Ibid.*, p. 20. « Les jeunes amants dans leur donjon *design*. J'arrivais très bien à me représenter la scène. Les jeunes amants, dans leur maison de correction sur mesure – Trader en costume de Batman, Jennifer enchaînée sur un chevalet, sans rien sur le dos que du goudron et des plumes. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 8. « Donc les voitures radio et la brigade mobile étaient là, et la police scientifique et l'équipe médicale étaient là, et Tony Silvera et Oltan O'Boyle étaient là – à l'intérieur. Et aussi quelques voisins. Mais votre regard se contente de les traverser. Ces silhouettes en uniforme s'agitaient sous les projecteurs. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.* « C'était la pleine lune, une grosse lune qui me reflétait le soleil dans le dos. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 96. « La nuit où elle est morte, le ciel était si clair, la vision était si claire – mais l'œil seul n'est pas assez performant et a besoin d'aide... » [Nous traduisons.]

My radar went to the bed but she had done it on a chair. In the corner, to my right. Otherwise: Curtains half-drawn against the moonlight, orderly dressing table, tousled sheets, and a faint smell of lust. At her feet, an old black-stained pillowcase and a squirt can of 303.

I have said that I am used to being around dead bodies. But I took a full hot flush when I saw Jennifer Rockwell, glazed naked on the chair, her mouth open, her eyes still moist, wearing an expression of childish surprise.

[...] Before I left the room I turned off the light for a second with a gloved hand and there were her eyes still moist in the moonlight. Crime scenes you look at like cartoon puzzles in the newspapers. Spot the difference¹.

La lumière du clair de lune (« half-drawn curtains against the moonlight ») crée un effet de clair-obscur. L'obscurité de la chambre contraste avec la clarté brillante de la peau nue (« glazed naked ») et des yeux de Jennifer, dernière vision qu'emporte Mike (« her eyes still moist in the moonlight »). Le regard de Mike qui découvre ce tableau confirme la valeur esthétique de la scène : « My first reaction, in the bedroom, was strictly police. I thought: what a beautiful crime scene. Totally undeteriorated. Not only the blood spatter on the wall but the sheets on the bed have the exact same pattern, that I remember² ». Si Mike affirme avoir un regard professionnel, les termes « beautiful crime scene » et « pattern » mettent l'accent sur la beauté de la scène, véritable tableau de genre, qui se différencie des photos galvaudées des journaux (« cartoon puzzles »). La scène du crime est décrite une dernière fois à la fin du chapitre, lorsque Mike tente de reconstituer mentalement la scène afin d'élucider le mystère de la mort de Jennifer :

I think we all have this image in our heads now, and the sounds. We have these frames of film. Tom and Miriam have them. I have them. In the small interrogation room I watched them form on the other side of Trader's eyes—these frames of film that show the death of Jennifer Rockwell.

You wouldn't see her. You'd see the wall behind her head. Then the first detonation, and its awful flower. Then a beat, then a moan and a shudder. Then the second shot. Then a beat, a gulp, a sigh. Then the third.

You would't see her³.

La mort de Jennifer est envisagée comme un film dont les personnages se projettent mentalement les images, ce qui donne lieu à une transposition filmique (imaginaire) du contenu

¹ *Ibid.*, p. 9-10. « Mon radar s'est dirigé vers le lit mais elle l'avait fait sur une chaise. Dans le coin, à ma droite. À part ça : rideaux à moitié tirés sur le clair de lune, coiffeuse bien rangée, draps défaits, légère odeur de stupre. À ses pieds, une vieille taie d'oreiller teintée de noir et une burette d'huile. / Je l'ai dit, j'ai l'habitude des cadavres. Mais j'ai eu un coup de chaud quand j'ai vu Jennifer Rockwell, sa nudité satinée sur la chaise, la bouche ouverte, les yeux encore humides, un air de surprise enfantine. [...] / Avant de quitter la pièce, j'ai éteint la lumière une seconde de ma main gantée, et ses yeux luisaient encore dans le clair de lune. Le genre de scène de crime qu'on regarde comme le jeu des différences dans le journal. Cherchez l'erreur. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 64. « Il me semble qu'on a tous cette image dans la tête, maintenant, et aussi les sons. On a ces schémas de film en tête. Tom et Miriam les ont. Je les ai. Dans la petite salle d'interrogatoire je les observai prendre forme de l'autre côté des yeux de Trader – ces schémas de film qui montrent la mort de Jennifer Rockwell. / Vous ne la verriez pas. Vous verriez le mur derrière elle. Puis la première détonation, et son horrible fleur. Puis un choc, un gémissement et un frémissement. Puis le deuxième coup de feu. Puis un choc, un hoquet, un soupir. Puis le troisième. / Vous ne la verriez pas. » [Nous traduisons.]

romanesque : « I think we all have this image in our heads now, and the sounds. We have these frames of film [...] that show the death of Jennifer Rockwell ». Le pronom « we » inclut le lecteur dans la projection collective. L'écriture donne à voir les images du film (« frames », « images »), et livre la bande-son (« the sounds ») au lecteur, dans des membres de phrases courts qui donnent à entendre détonations et réactions de Jennifer : « a beat, then a moan and a shudder », « Then a beat, a gulp, a sigh » – le dernier soupir. La mort s'inscrit dans la typographie du texte, avec le saut de ligne qui suit « then the third », faisant place au silence. Le motif floral composé sur le mur par le sang projeté, présenté comme la conséquence visuelle des détonations, suggère une artialisation de la scène – le motif de la fleur évoque, en filigrane, les *Fleurs du mal* de Baudelaire. L'emploi du conditionnel « you wouldn't see her » a plusieurs significations : ce mode hypothétique suggère que la scène n'est pas la fidèle représentation du meurtre de Jennifer, mais un scénario possible. La phrase finale appelle à être complétée pour signifier la disparition de Jennifer : « you wouldn't see her *anymore* ». La négation suggère enfin l'aporie de la représentation d'une scène insupportable, aux limites de l'indicible. La description de la scène du crime requiert la projection mentale d'images de film noir, images macabres inédites que les personnages et le lecteur (re)créent à partir des signes textuels et d'après leur mémoire cinématographique

Le train de nuit éponyme, motif récurrent qui donne lieu à des réécritures, fait également signe vers le genre noir. Mike habite en effet un deux-pièces modeste le long d'une voie-ferrée, de sorte que ses nuits sont rythmées par le passage du train. La première occurrence de ce motif est proleptique : elle précède l'appel téléphonique qui annonce de la mort de Jennifer Rockwell : « I had just been startled out of a nod by the night train, which came through early, as it always does on Sundays. The night train, which shakes the floor I walk on. And keeps my rent way down¹ ». Le motif du train de nuit s'inscrit dans la peinture sociale propre au genre noir : le loyer peu élevé se justifie par les nuisances engendrées par la proximité de la voie ferrée. La description du vacarme du train de nuit donne à entendre la bande-son de ce roman à caractère cinématographique : « And here comes the night train. First, the sound of knives being sharpened. Then its cry, harsh but symphonic, like a chord of car horns² ». Il est associé à des notations dysphoriques : « knives being sharpened », « cry ». La référence à un orchestre symphonique fait signe vers l'origine musicale du motif de « Night Train », standard du *blues*

¹ *Ibid.*, p. 5. « Je venais de me réveiller en sursaut à cause du train de nuit, qui est passé de bonne heure, comme tous les dimanches. Le train de nuit, qui fait trembler le plancher de mon appartement. Et qui empêche mon loyer d'augmenter. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 106. « Et voici qu'arrive le train de nuit. D'abord, le son de couteaux qu'on aiguise. Puis son cri, strident mais symphonique, comme une harmonie de klaxons. » [Nous traduisons.]

enregistré pour la première fois par Jimmy Forrest en 1951¹. Le roman de Martin Amis s'écrit au carrefour des arts, et rappelle les accointances du genre noir avec le jazz. La référence au standard de jazz a aussi pour fonction de créer une atmosphère : à la fin du roman, au Mallard, le pianiste interprète « Night Train » : « Over the white baby grand the pianist with the big hair is playing "Night Train". Of all things² ». Le clin d'œil au titre du roman paraît être une plaisanterie de mauvais goût faite par un démiurge malfaisant qui tire les ficelles de l'intrigue – la citation musicale a d'ailleurs une dimension métafictionnelle³. La signification du motif du « Night Train » est enrichie par une association au suicide : la nuit rappelle, de façon convenue, les ténèbres associées à la mort, comme l'explique Mike :

Suicide is the night train, speeding your way to darkness. You won't get there so quick, not by natural means. You buy your ticket and you climb on board. That ticket costs everything you have. But it's just a one-way. This train takes you into the night, and leaves you there. It's the night train⁴.

Ainsi la reprise des codes du genre noir engendre-t-elle une création littéraire originale. Le roman dénonce la manière dont les films policiers et les séries télévisées affectent l'imaginaire du (télé)spectateur, tout en faisant prendre conscience au lecteur des stéréotypes inhérents au genre. Le recyclage des codes du noir ouvre sur une part d'invention littéraire et romanesque, qui sera à présent envisagée dans *London Fields*.

2. *London Fields* : « Film. All that not real. Not real⁵. »

L'intrigue de *London Fields* prend ses sources dans le genre noir. Le roman retrace les tribulations d'un trio amoureux : Guy Clinch et Keith Talent, que tout oppose (leur physique, leur milieu social et leurs centres d'intérêt), convoitent la belle et dangereuse Nicola Six, figure de femme fatale. Nicola Six a un don de prémonition, et sait dès le début de l'intrigue que ses jours sont comptés : quelqu'un l'assassinera, mais elle ignore encore qui. Le texte, qui recycle les codes du policier, fait porter les soupçons du lecteur sur Keith, un escroc de seconde zone

¹ Le thème est présent dans le célèbre titre de Duke Ellington, « Happy-Go-Lucky Local ».

² *Ibid.*, p. 142. « Penché sur le demi-queue blanc le pianiste à l'imposante chevelure interprète "Night Train". Comme par hasard. » [Nous traduisons.]

³ Le motif du train de nuit rappelle également la célèbre phrase de Ferrand dans *La Nuit américaine* de François Truffaut : « Les films sont plus harmonieux que la vie, Alphonse. Il n'y a pas d'embouteillages dans les films, il n'y a pas de temps morts. Les films avancent comme des trains, tu comprends ? Comme des trains dans la nuit. » Ainsi ce motif du roman fait-il signe vers le cinéma.

⁴ Martin Amis, *op. cit.*, p. 67. « Le suicide est le train de nuit, il vous expédie à toute vitesse dans les ténèbres. Vous ne parviendrez pas aussi vite à destination par des moyens naturels. Vous achetez un billet et vous montez à bord. Le billet vous coûte tout ce que vous avez. Mas c'est un aller simple. Ce train vous entraîne dans la nuit, et vous laisse là. C'est le train de nuit. » [Nous traduisons.]

⁵ Martin Amis, *London Fields, op. cit.*, p. 190. « Un film. Tout cela n'est pas réel. Pas réel. » [Nous traduisons.]

qu'elle rencontre dans un pub, et avec qui elle entretient une relation ambiguë, entre séduction et domination. Nicola exerce également une emprise sur le romantique et fortuné Guy Clinch, qui tombe éperdument amoureux d'elle : elle se refuse à lui tout en lui jouant la comédie du grand amour pour lui soutirer de l'argent.

Si Samson Young, le narrateur, envisage l'adaptation cinématographique du roman qu'il est en train d'écrire et qui se confond, en un jeu de réflexion métafictionnel, avec l'intrigue de *London Fields*, c'est parce que ce roman entretient une relation étroite avec le cinéma :

I find myself indulging in vulgar reveries of a movie sale. There must be a dozen hot actresses who would kill for the part of Nicola Six. I can think of several bankable stalwarts who could handle Guy (the ones who do the Evelyn Waugh heroes: meek, puzzled, pointlessly handsome). As for Keith, you'd need a total-immersion expert, a dynamic literalist who'd live like a trog for two or three years as part of his preparation for the role¹.

Ce casting imaginaire invite le lecteur à se projeter mentalement le film de l'œuvre². Constamment évoqués par la représentation romanesque, le cinéma et la télévision fournissent une grille de lecture du monde. L'omniprésence des caméras et des écrans est révélatrice : un important système de vidéo-surveillance se déploie chez les Clinch, afin de surveiller leur jeune fils, l'incontrôlable et insupportable Marmaduke :

They were alone tonight. But they were not alone. Marmaduke was present, in electronic form: the twin screens of the closed-circuit TV system shook and fizzed to his rage. There were twin screens in most rooms, on every floor. Sometimes the house felt like an aquarium of Marmadukes. Guy thought of all the video equipment in Nicola's apartment (what use did she have for it?) and then thought of his own, of how he and his wife had gamely wrestled with the webbing and the pistol-grips in the months after Marmaduke was born, gathering footage of Marmaduke screaming his head off in the playpen³.

La présence des écrans déréalise l'espace domestique, métamorphosé en « aquarium of Marmadukes » – l'on retrouve l'image barthésienne de l'aquarium associée à l'impression de « déréalité⁴ ». Guy Clinch se demande pourquoi sa vie s'est transformée en « film d'horreur

¹ *Ibid.*, p. 282. « Je me surprends à des rêveries vulgaires de vente des droits pour une adaptation filmique. Il doit y avoir une douzaine d'actrices brûlantes prêtes à tuer pour obtenir le rôle de Nicola Six. Je peux citer plusieurs gaillards qui valent de l'or qui pourraient se débrouiller avec le rôle de Guy (ceux qui font les héros d'Evelyn Waugh : doux, perplexes, inutilement beaux). Quant à Keith, on aurait besoin d'un expert de l'immersion totale, un littéraliste dynamique qui vivrait comme un troglodyte pendant deux ou trois ans pour se préparer au rôle. » [Nous traduisons.]

² Le roman de Martin Amis a d'ailleurs été l'objet d'une adaptation cinématographique en 2018 : le *thriller* hollywoodien intitulé *London Fields* (paru en France sous le titre de *Séduction fatale*) réalisé par Mathew Cullen, qui n'a pas rencontré un grand succès.

³ *Ibid.*, p. 212-213. « Ils étaient seuls ce soir. Mais ils n'étaient pas seuls. Marmaduke était présent, sous une forme électronique : les écrans jumeaux du système télé en circuit fermé tremblaient et sifflaient sous l'effet de sa rage. Il y avait des écrans jumeaux dans la plupart des pièces, à chaque étage. Par moments la maison ressemblait à un aquarium de Marmadukes. Guy pensait à tout l'équipement vidéo qui se trouvait dans l'appartement de Nicola (à quoi pouvait-il lui servir ?) et puis au sien, à la manière dont sa femme et lui s'étaient joyeusement débattus avec les câbles et les prises les mois qui suivirent la naissance de Marmaduke, accumulant des films de Marmaduke en train de hurler dans son parc. » [Nous traduisons.]

⁴ Roland Barthes, *Fragments du discours amoureux*, op. cit., p. 103.

dans un décor Régence » à la naissance de Marmaduke (l'épisode est décrit dans la veine du film d'horreur, « a pizza fight, by the look of it¹ ») : « All night he lay dressed for disaster in one of the two visitors' rooms, wondering why his life had suddenly turned into a very interesting and high-toned horror film (one with a Regency setting, perhaps²) ». En suggérant que Guy Clinch est un acteur qui joue un rôle, en lieu et place d'un personnage de roman, l'écriture brouille son statut diégétique. Le chapitre XII s'intitule d'ailleurs « The Script Followed by Guy Clinch³ ». À un premier niveau en effet, Guy est manipulé par Nicola Six qui lui soutire de l'argent pour le donner à Keith : il peut être considéré comme un pion, un acteur qui suit à la lettre le « script » écrit par sa maîtresse. Mais l'intrigue première est englobée par la narration de Samson Young, qui écrit un roman à partir du matériau romanesque : le récit est en effet sous-tendu par un dispositif métafictionnel. Le choix du terme « script » invite à considérer le roman comme un scénario de cinéma, en une double lecture qui mobilise un imaginaire cinématographique. Amis fait d'ailleurs mention de la bande-son qui accompagne les apparitions de Keith : « Most of his life was played out to a soundtrack of sadistic decibelage. Noise, noise — noise on the brink of bearability⁴ ». Le texte invite également le lecteur à envisager la scène romanesque comme une scène de tournage d'une série télévisée, à l'instar de ce dialogue entre Keith et Nicola, qui déambulent dans une rue de Londres :

They walked on. TV. « All I'm saying is I'm a man can get things done. Any little prob like. Cry out for Keith. This it? »

They had approached the entrance to the dead-end street.

« I live down there », she said. « Thank you for these. »

As she slowed, and half turned, and walked on, and slowed again, Nicola fanned herself with the flap of a glove. Her colour was high. She even hooked a thumb into the V of her black jacket and tugged⁵.

Les termes « TV » au début de la scène laissent supposer qu'une caméra imaginaire filme les personnages. Dans *London Fields*, l'image filmique peut à tout moment remplacer le réel narré, comme le sait Nicola en son for intérieur : « *Film, Keith, she could have said. Film. All that not*

¹ Martin Amis, *op. cit.*, p. 28. « une bataille de pizzas, à première vue » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 29. « Toute la nuit il reposait étendu, tout habillé, prêt pour le désastre, dans l'une des deux chambres d'amis, se demandant pourquoi sa vie s'était soudain transformée en un film d'horreur très intéressant et élégant (dans un décor Régence, peut-être). » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 211. « Le script suivi par Guy Clinch » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 443. « La plus grande partie de sa vie était accompagnée par une bande-son de décibels sadiques. Le bruit, le bruit – le bruit à la limite du supportable. » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.*, p. 46. « Ils se remirent à marcher. Télé. “Tout ce que je dis, c'est que je suis un homme qui en connaît un rayon. Pour n'importe quel problème. Appelez Keith. C'est ici ?” / Ils étaient arrivés à l'entrée de l'impasse. / “J'habite au bout de la rue”, dit-elle. “Merci pour tout ça.” / Alors qu'elle ralentissait, se retournait à moitié, et reprenait sa marche, Nicola s'éventait avec un gant. Elle avait des couleurs. Elle accrocha même un pouce dans le V de sa veste noire et tira. » [Nous traduisons.]

*real. Not real*¹ ». La référence à la représentation télévisuelle ou cinématographique problématise la représentation du réel, ce qui rappelle la théorie du simulacre de Jean Baudrillard, selon laquelle l'omniprésence de l'image (artistique et médiatique) signe la perte définitive du référent. Comme il le note dans *Simulacres et simulation*, « Les signes du réel viennent se substituer au réel² ».

Si les références filmiques sont éclectiques, Amis vise plus particulièrement le genre du film noir, en composant avec ses clichés. La figure de Keith Talent est à cet égard significative : cet escroc spécialisé dans l'art de l'arnaque commet de petits méfaits en tous genres³. L'univers de Keith reprend les stéréotypes du noir : ses lieux topiques, tel « The Black Cross », le pub qu'il fréquente, dont le nom pourrait être interprété comme une allusion au genre noir : « The Black Cross. A good name, I always thought, sent my way by reality. The cross, darkly cruciform, the meeting place of Nicola and Keith and Guy. A cross has three points. Depending on how you look at it, though, it might be said to have four⁴ ». La quatrième pointe de la croix peut être interprétée comme une référence parodique au roman policier : si chaque pointe de la croix représente l'un des membres du trio, la quatrième pointe désigne quant à elle le narrateur détective et l'implique dans l'intrigue, comme le note Nick Bentley : « this is another parodic reference to the hard-boiled detective novel in which the detective-narrator increasingly becomes bound up in the criminal world he is investigating⁵ ». Lorsque le texte évoque les règlements de compte auxquels Keith est fréquemment mêlé, les scènes d'action convoquent les codes du genre noir. Ainsi, alors que Keith se trouve dans la rue, une voiture passe près de lui et une main l'empoigne fermement pour le faire disparaître dans l'habitacle :

Now a tomato-red Jaguar jerked round the corner and came to an urgent halt beneath the lamp.
« Here comes summer ».
The back door opened and a voice said from the contained darkness, « Get in the car, Keith. »
« Cheers, lads ».
« Get in the fucking car, Keith ».
Guy straightened, showing all his height. Keith held up a dripping hand. « It's okay », he said.
« No, it's okay. Only messing. » Keith stepped forward, and stooped. Then he said casually over his shoulder, « We'll have a drink. Not in there. Inna Golgotha. I'll - » A hand came out of the shadow and Keith flopped suddenly into the back seat.

¹ *Ibid.*, p. 190. « Un film, Keith, aurait-elle pu préciser. Un film. Tout ceci n'est pas vrai. Pas vrai. » [Nous traduisons.]

² Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 11.

³ La figure de la femme fatale, incarnée par Nicola Six, sera étudiée au chapitre suivant : voir *infra*, p. 288-315.

⁴ Martin Amis, *op. cit.*, p. 342. « La Croix Noire. Un bon nom, je l'ai toujours pensé, offert sur un plateau par la réalité. La croix, obscurément cruciforme, le point de rencontre entre Nicola et Keith et Guy. Une croix a trois pointes. Selon la façon dont on la regarde, pourtant, on pourrait dire qu'elle en a quatre. » [Nous traduisons.]

⁵ Nick Bentley, « Martin Amis, *London Fields* », *British Fiction*, Edinburgh, Edinburgh Critical Guides to Literature, 2008, p. 41. « Il s'agit d'une autre référence parodique au roman de détective de type *hard-boiled* dans lequel le narrateur-détective se trouve de plus en plus engagé dans le milieu criminel où il mène son enquête. » [Nous traduisons.]

« Ten *mimff*. Oof! »

He shouted something else and sustained another blow but Guy couldn't hear in all the rain's swish and gloss¹.

L'écriture transpose l'esthétique du film noir : la vitesse de l'action est traduite par les verbes (« jerked round the corner ») ; l'on relève une allusion aux ténèbres iconiques du genre noir (« a voice said from the contained darkness »). Par ailleurs, la mention de l'averse qui empêche Guy d'entendre les propos de Keith rappelle le climat pluvieux du film noir, qui multiplie les images des rues de la grande ville battues par la pluie (telles les rues de New York dans *Laura* d'Otto Preminger (1944)). Dans *Polarville*, Jean-Noël Blanc note d'ailleurs que « La météorologie manque de clémence, dans les villes du polar. C'est peu de dire qu'il y pleut systématiquement. En vérité c'est en général un déluge permanent qui s'abat sur les rues et les immeubles² ». Chez Amis, les conventions génériques sont toutefois mises à distance : Keith semble insensible à la tentative d'intimidation de ses adversaires, comme en témoigne ses propos goguenards. Ses onomatopées, telle « ten *mimff* » – car Keith n'a pas le temps de prononcer le mot « minute », ou l'interjection « oof » qui suggère la douleur sous l'effet des coups, rapprochent la scène du *cartoon* et lui confère une dimension loufoque.

Night Train était parcouru par le motif obsédant du train de nuit. *London Fields* est quant à lui rythmé par la répétition de la scène de l'assassinat de Nicola Six, qui donne au roman sa tonalité noire. Dès les premières pages, Nicola Six imagine son meurtre en une scène proleptique qui porte l'empreinte du film noir : l'enlèvement de la victime sommée de monter dans la voiture de l'assassin :

The black cab will move away, unrecallably and for ever, its driver paid, and handsomely tipped, by the murderess. She will walk down the dead-end street. The heavy car will be waiting; its lights will come on as it lumbers towards her. It will stop, and idle, as the passenger door swings open. His face will be barred in darkness, but she will see shattered glass on the passenger seat and the car-tool ready on his lap. « Get in ». She will lean forward.
« You », she will say, in intense recognition: « Always you ».

¹ Martin Amis, *op. cit.*, p. 270-271. « À ce moment une Jaguar rouge tomate déboula du coin de la route et s'arrêta brusquement sous le réverbère.

- «Voilà l'été.»

La porte arrière s'ouvrit et une voix surgit de l'obscurité à l'intérieur :

- «Monte, Keith.»

- «Salut, les copains.»

- «Monte dans cette putain de voiture, Keith.»

Guy se redressa de toute sa taille. Keith leva une main dégoulinante d'eau.

- «Ça va, dit-il. Non mais ça va. Je traînais un peu.»

Keith s'avança et se pencha. Puis il dit avec nonchalance par-dessus son épaule :

- «On prendra un verre. Pas ici. Au Golgotha. Je...»

Une main sortit de l'ombre et Keith s'effondra soudain sur le siège.

- «Dix *mimff*. Ouf!»

Il cria quelque chose d'autre et encaissa un autre coup, mais Guy ne pouvait rien entendre avec tous les sifflements et les craquements de la pluie. » [Nous traduisons.]

² Jean-Noël Blanc, *op. cit.*, p. 68.

« Get in ».
And in she'll climb¹ . . .

Les éléments topiques du film noir sont présents, à commencer par le décor : l'obscurité d'une voie sans issue (« dead-end street ») où glisse silencieusement une imposante voiture noire (« black cab », « heavy car ») conduite par un homme au visage plongé dans l'obscurité. Le contraste entre ombre et lumière, emblématique du genre, est suggéré par la mention du faisceau des phares. Le choix du futur et l'adverbe « for ever » suggère à la fois le caractère inéluctable de la mort de Nicola, et un possible futur pour cette scène, qui peut se répéter à l'infini, à présent qu'elle est couchée sur le papier – et peut-être enregistrée sur une hypothétique pellicule filmique, comme semblent l'indiquer les fréquentes allusions au septième art. Au début du roman, l'identité de l'assassin n'est pas divulguée au lecteur, qui ignore si le pronom « you » se réfère à Keith, tout désigné comme le meurtrier par ses pulsions violentes et par ses activités de petit délinquant, ou à Guy Clinch, l'amoureux transi, qui pourrait commettre un crime passionnel. La scène est répétée et réécrite à plusieurs reprises : quelques pages plus loin, Nicola apporte des précisions :

The murder had a place, and a date, even a time: some minutes after midnight, on her thirty-fifth birthday. Nicola would click through the darkness of the dead-end street. Then the car, the grunt of its brakes, the door swinging open and the murderer (his face in shadow, the car-tool on his lap, one hand extended to seize her hair) saying, Get in. Get in ... And in she climbed².

L'action est située dans le temps de manière précise ; certains motifs sont repris et enrichis : l'on note une précision concernant la démarche de Nicola (« Nicola would click »), qui suggère le claquement des hauts talons de la femme fatale dans la nuit, et, en filigrane, la violence de la scène (« the door swinging open », « one hand extended to seize her hand »). Le chapitre XXIII, intitulé « You're going back with me³ », répète la scène presque mot pour mot, mais avec un léger jeu de variations : l'on retrouve le motif des talons qui claquent sur le bitume, et le verre

¹ *Ibid.*, p. 15. « Le taxi noir va s'éloigner, pour toujours, impossible de le rappeler, son chauffeur payé, avec un joli pourboire, par l'assassinée. Elle descendra l'impasse. La lourde voiture l'attendra, ses phares s'allumeront quand elle se mettra à rouler pesamment vers elle. Elle s'arrêtera, le moteur tournera au ralenti, alors que la portière du passager s'ouvrira d'un coup. Son visage sera caché dans l'obscurité, mais elle verra du verre brisé autour du cadre de la fenêtre du passager et l'outil de mécanicien prêt sur ses genoux. - "Monte." Elle se penchera en avant. - "Toi", dira-t-elle, en le reconnaissant intensément. "Toujours toi." - "Monte."

Et elle montera... [Nous traduisons.] »

² *Ibid.*, p. 18. « L'assassinat avait un lieu, et une date, et même une heure : quelques minutes après minuit, le jour de son trente-cinquième anniversaire. Nicola traverserait l'obscurité de l'impasse d'un pas cliquetant. Puis la voiture, le grognement de ses freins, la porte qui s'ouvre d'un coup et l'assassin (son visage dans l'ombre, l'outil de mécanicien sur les genoux, une main tendue pour la tirer par les cheveux) qui dit : - Monte. Monte... Et elle monta. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 456. « Tu rentres avec moi » [Nous traduisons].

fissuré (« cracked ») remplace le verre brisé (« shattered¹ »). Les micro-variations portent sur des détails qui n'ont pas aucune incidence sur la narration : en modifiant légèrement la description de la scène, Amis attire l'attention du lecteur sur l'écriture, et souligner la littéarité du texte. L'on rencontre la dernière variation sur le motif de l'assassinat de Nicola Six dans les dernières pages du roman. Le texte livre des précisions sur l'agitation du personnage féminin, et sur le cadre : l'assassinat a lieu la nuit du Nouvel An, au cours de laquelle sont tirés des feux d'artifice :

The black cab has pulled away, unrecallably. Here she comes now on her heels, crying, shivering, through the smell of cordite. There are still fireworks in the sky, subsiding shock waves, the memory of detonations, cheap gunfire, whistling decrescendo and the smoke of burnt guys. I can see marks on her face. Another hour with Chick and he might have saved us all the trouble. He might have saved us all the goddamned grief. I flicked on the lights and the car lumbered forward. It stopped and idled. I opened the passenger door. I said,
« Get in. »
My face was barred in darkness. But she could see the car-tool on my lap.
« Get in. »
She leaned forward. « You », she said, with intense recognition. « Always you ... »
« Get in ».
And in she climbed².

En un coup de théâtre énonciatif, le pronom sujet « I » fait irruption dans la scène, narrée par le conducteur de la voiture. L'assassin de Nicola se révèle être le narrateur, Samson Young. La pratique narrative d'Amis, qui réécrit plusieurs fois la même scène, offrant pour ainsi dire au

¹ Nous citons la scène telle qu'elle apparaît au chapitre 23, en soulignant les changements par rapport à la première version :

« The black car will move away, unrecallably and for ever, its driver paid, and handsomely tipped, by the murderess. Disgustingly attired (how could she?), she'll click on her heels down the dead-end street. The heavy car will be waiting; its lights will come on as it lumbers towards her. It will stop, and idle, as the passenger door swings open. His face will be barred in darkness, but she will see cracked glass on the passenger window-frame and the car-tool ready on his lap.

“Get in”.

She will lean forward. “You”, she will say, with intense recognition. “Always you”.

“Get in”.

And in she'll climb. » (*Ibid.*, p. 456.)

Nous traduisons uniquement les modifications apportées à la version précédente (soulignées dans le texte) : « Vêtue de façon répugnante (comment a-t-elle pu ?), elle descendra l'impasse en cliquetant sur ses talons. [...] mais elle verra du verre fissuré autour du cadre de la fenêtre du passager. »

² *Ibid.*, p. 464 (736). Nous soulignons les modifications apportées aux versions précédentes. « Le taxi noir s'était éloigné, impossible de le rappeler. La voici qui arrive maintenant sur ses talons, pleurant, frissonnant, au milieu de l'odeur de cordite. Il y a encore des feux d'artifice dans le ciel, des ondes de choc qui décroissent, le souvenir des détonations, des coups de feu bon marché, un sifflement en decrescendo et la fumée des effigies de types brûlés. Je vois des marques sur son visage. Une heure de plus avec Chick et il aurait pu nous épargner tous ces ennuis. Il aurait pu nous épargner tout ce foutu chagrin. J'allumai les phares et la voiture se mit à rouler pesamment. Elle s'arrêta et le moteur tourna au ralenti. J'ouvris la porte du passager. Je dis :

- “Monte.”

Mon visage était caché dans l'obscurité.

- “Monte.”

Elle se pencha en avant.

- “Toi”, dit-elle, en le reconnaissant intensément. “Toujours toi...”

Et elle monta. » [Nous traduisons.] »

lecteur la possibilité de la reVISIONNER, évoque également la façon très particulière qu'a Keith de regarder la télévision. Keith, qui ne supporte pas la vitesse normale des programmes TV, passe et repasse les émissions qu'il enregistre, privilégiant les arrêts sur images, accélérant ou ralentissant selon les scènes, usant et abusant des possibilités offertes par la télécommande :

TV, thought Keith. VCR. Dynacord. Memorex. JVC. Keith pressed the Pause button and went on watching TV, or « watching » TV — watching TV in his own way. It was a habit. Every evening he taped six hours of TV and then screened them on his return from the Black Cross, the Golgotha, Trish Shirt's or wherever. At 3 a.m. there would still be live transmissions, some old film, say (in fact Keith was missing a quite salacious and sanguinary *policier*); but he could no longer bear to watch television at the normal speed, unmediated by the remote and by the tyranny of his own fag-browned thumb. Pause. SloMo. Picture Search. What he was after were images of sex, violence and sometimes money. Keith watched his six hours' worth at high speed. Often it was all over in twenty minutes¹.

De même que Keith reVISIONNE certaines scènes qui frappent son esprit, de même l'écriture d'Amis réécrit la scène obsédante de l'apparition du taxi noir qui scelle le destin de Nicola Six, dans un style qui multiplie les notations visuelles tout en convoquant le cinéma de genre. La mention d'un « quite salacious and sanguinary policier » est un clin d'œil qui met en abyme l'intrigue de *London Fields*. La temporalité de la lecture est rapprochée de la pratique du visionnage fragmentaire, ralenti ou accéléré d'une vidéo, autorisé par la télécommande : « Superfast forward. Then Rewind, SloMo, Freeze Frame ». L'interaction entre les codes du genre noir et la réécriture, qui suggère une lecture au rythme du visionnage d'une vidéo, montre comment l'écriture intersémiotique renouvelle les possibilités de la narration.

Nous nous intéresserons à la reprise des codes du noir dans deux romans de Jean Echenoz, où elle peut être considérée comme un hommage au genre filmique.

¹ *Ibid.*, p. 164-165. « Télé, pensait Keith. VCR. Dynacord. Memorex. JVC. Keith appuya sur le bouton Pause et continua à regarder la télé, ou à "regarder" la télé – regarder la télé à sa manière. C'était devenu une habitude. Tous les soirs, il enregistrerait six heures de télé et ensuite il les visionnait à son retour de la Croix Noire, du Golgotha, de chez Trish Shirt ou de n'importe où. À trois heures du matin, il y aurait encore des émissions en direct, quelques vieux films, par exemple (en fait, Keith ratait un film policier assez salace et sanguinaire) ; mais il ne pouvait plus supporter de regarder la télévision à la vitesse normale, sans la médiation de la télécommande et de la tyrannie de son propre pouce jauni par les mégots. Pause. Ralenti. Recherche d'images. Ce qu'il recherchait, c'était les images de sexe, de violence et parfois d'argent. Keith regardait ses six heures à grande vitesse. Souvent c'était fini en vingt minutes. » [Nous traduisons.]

D. L'hommage au genre noir dans les romans de Jean Echenoz

Les romans d'Echenoz rendent hommage aux formes du genre noir : *Cherokee* est marqué par le film policier et *Les Grandes blondes* par le film noir et par le cinéma d'Hitchcock, mais Echenoz détourne les conventions des genres pour les mettre à nu. Au début des années 1980, lorsque paraissent ses premiers romans (*Cherokee* est publié en 1983), l'empreinte du cinéma sur le roman contemporain est un fait avéré. Il ne s'agit plus (ou plus seulement) pour l'écrivain d'adapter les techniques filmiques dans l'écriture, comme le faisaient les Nouveaux Romanciers. En effet, le roman contemporain fait désormais référence à des films précis : pour Jeanne-Marie Clerc, la littérature « n'atteste plus de supposées "traces" cinématographiques, mais, maintenant, "cite" de façon précise des films¹ » :

Il semble pourtant que, avec Echenoz, s'ouvre une nouvelle étape des rapports entre cinéma et littérature. L'imprégnation du langage romanesque par certaines techniques cinématographiques est devenue, en quelque sorte, un phénomène acquis. Ce qui apparaît comme neuf, c'est la référence à des films précis².

Il s'agira d'envisager la manière dont les deux romans d'Echenoz font référence au cinéma, dans sa globalité et « à des films précis ». Dans *Cherokee*, la référence au cinéma participe de l'économie narrative : douée d'une fonction référentialiste, elle remplace une longue description. Dans *Les Grandes blondes*, un réseau d'allusions et de références à *Vertigo* et à *Psychose* rend hommage à Hitchcock, cinéaste que Jean Echenoz admire tout particulièrement. Nous verrons enfin comment le texte invite le lecteur à prêter attention au sens nouveau conféré à la référence cinématographique, insérée dans un contexte romanesque avec lequel elle entre en résonance.

1. Formes et fonctions de la référence cinématographique dans *Cherokee*

Si les liens que *Cherokee* entretient avec le roman noir ont été abondamment étudiés par la critique, il a moins été question de l'empreinte du film noir, avec laquelle le roman entretient pourtant des affinités³. Ainsi nous intéresserons-nous aux diverses modalités de référence au cinéma dans le roman.

¹ Jeanne-Marie Clerc, « Où en est le parallèle entre littérature et cinéma ? », art. cit., p. 324.

² *Ibid.*, p. 320.

³ L'écriture de Manchette est également influencée par le septième art, comme nous l'avons montré au chapitre III de notre première partie : voir *infra*, p. 116-117.

À un premier niveau, le cinéma fait partie intégrante de la diégèse : le cinéma est un lieu romanesque à part entière ; les personnages, fréquemment cinéphiles, sont caractérisés par des références cinématographiques ; la référence au cinéma joue un rôle dans la description du monde et dans la narration romanesque. Les personnages d'Echenoz se réfugient dans les salles obscures pour tromper l'ennui¹. Lors d'un séjour à Ostende pour les besoins de son enquête, Georges « tu[e] le temps qui le séparait de son départ dans un cinéma où l'on projetait un film en flamand dont il ne comprit pas le titre, et qui semblait raconter lentement l'histoire d'un gangster maniaco-dépressif revenant dans son village natal pour y laver un vieil affront² ». Le scénario, qui semble relever du film de gangsters – mais aussi d'une « caricature de film noir auteuriste³ », pour reprendre l'expression de Fabien Gris – met en abyme, sous certains aspects, le récit de *Cherokee* : le « gangster maniaco-dépressif » rappelle la figure ambiguë de Fred, le frère ennemi de Georges ; l'histoire de réparation évoque de façon détournée le récit enchâssé de la captation de l'héritage Ferro qui est l'une des composantes de l'intrigue. Loin d'être innocente, l'allusion au septième art souligne la réflexivité de l'écriture. Par ailleurs, les personnages de *Cherokee* sont cinéphiles : les murs du couloir de l'appartement de Georges sont ainsi ornés de photos de cinéma :

Il ouvrit la porte, suivit le couloir jaune aux murs tapissés de photographies de films qui avaient dû être exposées souvent, longtemps, dans les entrées de nombreux cinémas, car des colonies de punaises avaient entièrement perforé leurs coins, parfois même il n'y avait plus de coins. Les photogrammes représentaient des scènes d'amour, des scènes de violence, des scènes mal définies où l'on reconnaissait Katherine Hepburn et Bette Davis, ou Jane Russel et Michael Caine, Sterling Hayden ou Ben Gazzara, et même Barbara Steele ou Fernandel, et Angie Dickinson dans *Point Blank*, la scène où Lee Marvin revient la voir⁴.

Le contenu diégétique du film fait écho à celui du roman : « la scène où Lee Marvin revient la voir », scène où Walker, joué par Lee Marvin, passe la nuit chez Chris (Angie Dickinson), renvoie de manière oblique aux amours fantasmatiques de Georges avec Jenny Weltman. Dans *Cherokee*, les nombreuses références cinématographiques sollicitent la mémoire du lecteur, invité à se représenter mentalement ces scènes filmiques qui se superposent à la représentation mentale des images de l'intrigue. Cette dernière consiste aussi en une collection de « scènes d'amour » – amours contrariées de Georges et de Véronique, *happy end* où Georges et Jenny Weltman sont enfin réunis – et de « scènes de violence », avec la fusillade finale, qui reprend les codes du noir.

¹ De manière générale, les personnages du roman contemporain sont nombreux à fréquenter les salles de cinéma.

² Jean Echenoz, *Cherokee*, *op. cit.*, p. 155.

³ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 389.

⁴ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 63.

La mention de la scène de *Point Blank* rappelle un autre passage du roman, où le personnage de Jenny Weltman apparaît « coiffée comme Angie Dickinson dans *Point Blank*¹ ». La référence cinématographique, qui consiste en la mention du nom d'une comédienne dans un film précis, se substitue à la prosopographie propre au roman réaliste, comme le souligne Fabien Gris : « Les noms de stars et les visages auxquels [il renvoie] immanquablement remplacent ou complètent à l'occasion le traditionnel lexique nominatif et adjectival² ». Le portrait du personnage s'établit par le biais d'une référence à une actrice de cinéma, et présuppose la connaissance cinématographique du lecteur. Ce trait stylistique récurrent dans les romans de Jean Echenoz montre que le cinéma est devenu à proprement parler un moyen de caractériser. Fabien Gris analyse longuement ce procédé, qu'il appelle « court-circuit descriptif » : « Nous désignons par cette expression la capacité de synthétisation et de condensation que peut revêtir le simple renvoi à un film, à un acteur ou une actrice, voire à un genre : un titre, un nom suffisent souvent à évoquer tout un ensemble d'informations narratives et descriptives³ ». Le « court-circuit descriptif » facilite la représentation du personnage – la référence à la représentation d'un acteur connu du lecteur permet son incarnation – tout en favorisant l'économie narrative : le raccourci permet d'éviter une longue description. Avec l'apparition du cinéma au XX^e siècle, l'encyclopédie (au sens sémiotique du terme) de l'écrivain et du lecteur a changé : comme le souligne Fabien Gris, « Les outils qui permettent de représenter le monde ne proviennent plus seulement du dictionnaire, mais également de la mémoire visuelle collective et – au sein de celle-ci – des images iconisées du cinéma⁴ ». Le cinéma fournit une nouvelle métaphore référentielle, si bien que l'on rencontre fréquemment de tels « court-circuits descriptifs » dans les textes contemporains. Comme le remarque Fabien Gris, le procédé en lui-même n'est pas neuf, et on le retrouve à la fin des années 1950 dans certains textes de Claude Simon ou de Robbe-Grillet toutefois⁵. Manchette y a abondamment recours, comme le note Benoît Mouchard : « Pour imaginer la physionomie ou la mentalité d'un personnage, le lecteur doit souvent se contenter du nom d'un acteur ou d'une actrice... Chez Manchette, les femmes ont “une bouche un peu tombante, comme Jeanne Moreau” ou des cheveux bruns “taillés à la Louise Brooks⁶” ». Les romanciers (et même ceux dont l'écriture n'est pas fortement marquée

¹ *Ibid.*, p. 59.

² Fabien Gris, *op. cit.*, p. 245.

³ *Ibid.*, p. 237.

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir à ce propos : *ibid.*, p. 239.

⁶ Benoît Mouchard, *Manchette, le nouveau roman noir*, Biarritz, Séguier Archimbaud, 2006, p. 75-76, cité par Fabien Gris, *op. cit.*, p. 108.

par le cinéma) prennent acte de l'invasion de ce dernier dans les représentations collectives. Pour reprendre les analyses de Fabien Gris,

L'économie narrative contemporaine obéit donc à une tendance que nous qualifierions de « référentialiste ». Sa principale origine réside, là encore, dans la prise de conscience d'une saturation narrative et figurative, en partie due au cinéma, qui déplace les enjeux de l'écriture. Le « déjà-vu » fait inmanquablement son œuvre et contraint la littérature à négocier avec lui¹.

Au-delà d'une simple présence diégétique, le cinéma est moteur de fiction et d'invention stylistique dans *Cherokee*, dont l'écriture est marquée par les codes et les techniques du cinéma. Les indices d'une visualité et d'un son de nature cinématographique sont nombreux, qui mettent le lecteur sur la voie de l'analogie avec le cinéma. Lors d'une scène de confrontation au bureau d'investigation de Benedetti, pour lequel travaille le personnage principal, le texte convoque des termes cinématographiques : « Le chef porta sur Georges un regard attentif, incertain, presque douloureux. Ripert et Bock échangeaient des mimiques méfiantes en profondeur de champ² ». L'on pourra enfin étudier à ce titre la mise en scène des apparitions et disparitions de Jenny Weltman, qui participent d'une esthétique filmique : lorsque la bande de malfaiteurs mène Georges dans un appartement parisien pour qu'il assiste à l'apparition fugitive de Jenny Weltman à la fenêtre de l'appartement d'en face, puis à sa disparition soudaine, l'anéantissement de l'image lointaine de la jeune femme est évoquée par le biais de l'analogie avec l'image filmique et les procédés cinématographiques :

[...] elle se tenait tellement immobile qu'il crut un instant que ce n'était qu'une image d'elle, un mannequin, mais ils étaient assez proches l'un de l'autre pour qu'il vît alors battre ses cils. [...] Un dernier temps, et Jenny Weltman posa un doigt sur ses lèvres, ce qui pouvait signifier plusieurs choses, puis elle disparut. Georges resta en arrêt devant le cadre vide de la fenêtre, comme en face d'un écran redevenu blanc³.

La comparaison finale du « cadre vide de la fenêtre » – qui évoque le cadrage cinématographique – avec « un écran redevenu blanc » suggère l'utilisation de la technique du fondu au blanc pour signifier la disparition de la femme aimée. L'analogie avec le cinéma est également amenée par le terme « une image d'elle », qui déréalise Jenny Weltman : durant la majeure partie du roman, la jeune femme est pour Georges un être inaccessible, une image évanescence, à la manière de l'image filmique d'Angie Dickinson dans *Point Blank*⁴. Lors du dénouement, la description des deux personnages enfin réunis fait également référence au cadrage cinématographique : « La jeune femme s'était enfin laissé aller contre l'épaule de

¹ *Ibid.*, p. 240.

² *Ibid.*, p. 51.

³ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 93.

⁴ En filigrane, le roman nous semble également faire allusion aux figures évanescences de femmes dans les *thrillers* d'Hitchcock, tel le personnage de Madeleine/Carlotta dans *Vertigo*.

Georges. Il leva les yeux vers le rétroviseur dans lequel, comme un très gros plan sur un tout petit écran, lui souriaient ceux de Fred¹ ». Le texte donne enfin à écouter la musique du film fictif vers lequel fait signe le roman : les sons qu'entend Georges par la fenêtre de son immeuble de la rue Oberkampf sont mentionnés et comparés à une bande-son :

[...] une conversation violente étouffée par un claquement de porte, le prénom d'un enfant qu'on appelait ou rappelait à l'ordre [...]. Tous ces bruits s'organisaient dans le ventre calme de l'immeuble, s'harmonisaient comme s'ils étaient écrits, comme la bande-son d'un vieux film français².

La comparaison à « un vieux film français » prend une portée métafictionnelle et désigne l'un des modèles de la représentation romanesque³. La bande-son de l'action est parfois incongrue : lorsque Fred attend dans sa voiture les acteurs qui incarneront les gourous de la secte, « À 23 heures, un mécanisme fixé à son poignet déclencha une transcription des trompettes d'Aïda pour bracelet-montre⁴ ». Ainsi le récit littéraire vise-t-il à se rapprocher, par des moyens qui lui sont propres, de la narration cinématographique. Le recours à des procédés filmiques pour décrire le réel est une constante dans l'écriture d'Echenoz, comme il l'explique dans un entretien :

C'est une préoccupation qui s'est toujours imposée, que celle d'écrire des scènes, des situations les plus visibles et les plus sonores possibles, autant que je puisse. [...] Je m'étais posé beaucoup de questions pour avoir passé pas mal d'années à regarder beaucoup de films de façon assez systématique, non pour en réaliser moi-même mais pour y dénicher ce que je pourrais en retirer dans l'optique d'une construction romanesque à venir⁵.

Les exemples précédents témoignent de ce souci de construire un récit en transposant l'esthétique cinématographique : par la mention d'un procédé du cinéma (la « profondeur de champ »), par la référence à des acteurs du cinéma qui produit un « court-circuit descriptif », par la mention de la musique qui accompagne l'action, le récit est construit de façon « visuelle » et « sonore ». Le lecteur est appelé à se représenter la scène par le truchement d'une représentation filmique dans le premier cas (imaginer les différents plans de la scène et la profondeur de champ), ou par la visualisation d'une actrice dans son rôle – Angie Dickinson dans *Point Blank* – dans le second cas : la référence au cinéma est « investie d'une fonction

¹ *Ibid.*, p. 231.

² Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 168.

³ Cette description peut être rapprochée de l'une des nombreuses scènes d'attente de *Cherokee*, qui évoque ici un moment de désœuvrement de Bock : « De la pointe du coupe-papier, il repoussait maintenant les petits arcs de peau morte à la base de ses ongles. Un moment, on n'entendit plus rien que le glissement des pages que Bock tournait régulièrement, les syncopes sucrées d'un tango quelque part dans l'immeuble, des éclats de voix quelque part dans le passage, des changements de vitesse grondeurs sur le boulevard, le cliquetis désordonné de la machine suisse dans l'entrée [...] ». (*Ibid.*, p. 59).

⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵ « L'éducation des regards », entretien avec Jean Echenoz, *Le Matricule des anges*, n° 70, février 2006, p. 19 et p. 23.

représentative¹ », pour reprendre les termes de Fabien Gris. Nous envisagerons à présent les formes de l'hommage au cinéma dans *Les Grandes blondes*, sous le signe d'Alfred Hitchcock.

2. *Les Grandes blondes* : un hommage irrégulier au cinéma d'Alfred Hitchcock

Au dénouement des *Grandes blondes*, au terme d'une journée décisive qui marque la fin d'aventures rocambolesques, l'héroïne, Gloire Abgrall, regarde pensivement les phares d'une voiture qui perforent « coniquement la nuit tombée, projetant le film de la journée sur le double-rideau de peupliers² ». Le « film de la journée » évoque les événements qui viennent de se dérouler : le roman est associé à un film projeté sur un écran de cinéma. Le parallèle entre littérature et cinéma est évident dans une œuvre qui rend ouvertement hommage à Alfred Hitchcock : des références et des allusions au modèle hitchcockien parcourent le texte, à commencer par le titre, qui évoque le type de la blonde hitchcockienne, avatar de la femme fatale du film noir, beauté glaciale qui souffre de traumatismes intérieurs, voire de troubles psychiques. Le personnage principal du roman se rattache à ce type : Gloire Abgrall est une « grande blonde à jambes interminables et talons hauts, démarche délicatement tanguée d'équilibriste et regard clair versé³ ». Ancienne chanteuse à succès disparue après avoir passé plusieurs années en prison pour le meurtre de son amant, Gloire est recherchée par le producteur Paul Salvador, qui souhaite réaliser une émission télévisée sur les « grandes blondes » :

Déployé devant lui, chemises et sous-chemises éparpillées, s'étalait son projet principal. Les grandes femmes 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 spécialités et leur variété. Toute leur importance en cinq fois cinquante-deux minutes⁴.

Mais Gloire demeure introuvable : Paul Salvador lance plusieurs enquêteurs sur les traces de la jeune femme, aussi dangereuse qu'insaisissable. La traque de Gloire Abgrall prend la forme d'une course-poursuite à Sydney, en Inde, dans la campagne normande⁵ – notons à cet égard que la traque est un schème largement utilisé par Hitchcock, si bien que la référence au modèle hitchcockien ne peut pas échapper au lecteur cinéphile, comme l'a noté Fabien Gris :

La volonté de narrer la fuite identitaire d'une femme fatale (et des hommes qui la poursuivent) renvoie aujourd'hui obligatoirement, pour l'écrivain cinéphile qu'est Echenoz (et probablement

¹ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 239.

² Jean Echenoz, *Les Grandes blondes*, *op. cit.*, p. 230.

³ *Ibid.*, p. 41.

⁴ *Ibid.*, p. 65-66.

⁵ La forme noire est en effet concurrencée par les genres du film d'aventures, du film d'espionnage et du film à l'eau de rose, voire de la série B, même si chaque genre n'est qu'esquissé.

pour une grande partie de son lectorat), au modèle hitchcockien, qu'il serait alors vain d'esquiver¹.

Le projet liminaire part de la relation qu'entretient Echenoz avec le cinéma, comme il l'explique dans un entretien pour les *Inrockuptibles* :

Au départ, c'était lié à une proposition de Serge Daney. [...] J'ai commencé par écrire un texte sur ce qui reste des souvenirs du cinéma, les escarilles, des choses très intimes qu'on garde des films, le vêtement d'un personnage, la première fille qu'on a embrassée au cinéma, des choses pas forcément de l'ordre de la réflexion. J'ai commencé et, au bout d'un moment, je me suis rendu compte que ça ne marchait pas. Alors, je me suis dit que j'allais faire quelque chose sur les actrices d'Hitchcock. J'ai essayé et ça ne marchait pas non plus. Après Serge Daney est mort et je n'ai plus eu envie de faire quoi que ce soit pour la revue [*Trafic*]. J'avais accepté simplement parce que ça avait été une rencontre. Mais je suis resté quelque temps sur cette incapacité à travailler comme je l'aurais souhaité sur les actrices d'Hitchcock, qui, comme vous le savez, sont généralement, à une exception près, de grandes blondes glaciales. Au lieu d'abandonner complètement le projet, j'ai délégué un personnage à ma place dans cet état de recherche difficile. J'ai confié au personnage le travail sur la catégorie générale des grandes filles blondes au cinéma, quitte à l'étendre hypothétiquement à la vie².

Le roman est pour ainsi dire le fruit d'un double échec : il résulte de l'impossibilité d'écrire à partir de « souvenirs du cinéma », puis, d'écrire sur les actrices d'Hitchcock. À la suite de la disparition de Serge Daney, commanditaire du projet romanesque, tout se passe comme si Echenoz devait trouver un expédient narratif afin de mener à bien son entreprise : il confie au personnage de Paul Salvador le travail de catégorisation des grandes blondes. Cette confession de l'auteur témoigne des difficultés que peuvent rencontrer les romanciers face aux modèles filmiques à partir desquels ils travaillent. Jeanne-Marie Clerc, qui a étudié la présence du cinéma d'Hitchcock dans *Les Grandes blondes* d'Echenoz, cite à ce propos les explications données par l'auteur à Patrice Lacan, où Echenoz fait référence à la commande de Serge Daney pour la revue *Trafic* : « puis j'ai trouvé qu'en tant que tout petit essai, tout petit article ça n'avait guère d'intérêt. Donc ce que j'en avais un peu dégagé je l'ai attribué au personnage³ ». Comme le remarque Jeanne-Marie Clerc,

La citation est intéressante car elle permet de caractériser en quoi consiste la présence du cinéma chez Echenoz. On ne parlera plus ici d'« influence » car le concept est totalement dépassé. Il ne s'agit pas non plus d'une perception qui, quantitativement, s'impose comme rivale de la perception naturelle ; mais d'une référence précise à un type de film, aimé, étudié et qui fournit l'occasion d'un jeu intellectuel avec le lecteur⁴.

L'effet de la référence filmique dépasse en effet le plaisir de la reconnaissance : elle s'inscrit dans un contexte romanesque avec lequel elle entre en résonance. Ainsi requiert-elle une double

¹ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 211.

² Jean Echenoz, « Attrape-moi si tu peux », entretien avec Jean Echenoz, *La Femelle du requin*, n° 26, hiver 2005-2006, p. 30.

³ Propos de Jean Echenoz cités par Jeanne-Marie Clerc, art. cit., p. 321.

⁴ *Ibid.*

lecture. Fabien Gris évoque à ce propos une « oscillation entre une attention portée à la référence en elle-même (*Vertigo* et Hitchcock en général, leurs épigones divers) et une attention portée au sens qu'Echenoz donne à celle-ci¹ ».

Il s'agit à présent d'examiner les modalités de transposition de deux hypofilms dans le roman : *Vertigo* et, de manière moins prononcée, *Psychose*. Outre la reprise du personnage type de la grande blonde hitchcockienne, qui sera l'objet d'une étude détaillée au chapitre suivant², le roman d'Echenoz réinvestit un certain nombre de « scénarios situationnels » – la quête de la femme insaisissable – et de « scénarios motifs » – tels la chute d'un personnage dans le vide ou le vertige dont souffre Paul Salvador, comme Scottie dans le film d'Hitchcock. À un premier niveau, l'on rencontre dans *Les Grandes blondes* des descriptions explicites d'images filmiques de *Vertigo* : Paul Salvador et son assistante cherchent un angle d'attaque pour l'émission sur les grandes blondes, à partir de photos de stars hitchcockiennes :

Qu'est-ce qu'on a comme photos de Kim Novak ?

On possédait plusieurs photogrammes de la scène du clocher dans *Vertigo*, parmi lesquels un plan vertical de la cage d'escalier (combinaison de travelling arrière et de zoom avant), mais Salvador est lui-même très sensible au vertige, à ce point sensible que le moindre cliché d'à-pic en plongée lui donne la nausée. Non, dit-il, trouve autre chose³.

La description rapide de plans filmiques multiplie les termes techniques (« plan vertical », « travelling arrière », « zoom avant »), afin de solliciter la mémoire du lecteur supposé cinéphile. Le motif de l'acrophobie dont souffre Scottie dans *Vertigo* est redoublé et amplifié, non sans humour, par le vertige qui accable Paul Salvador, qui manque tourner de l'œil à la simple vue des colonnes de la place de la Nation⁴. Dans un roman qui réécrit le film d'Hitchcock, l'on ne s'étonnera pas que d'autres personnages soient sujets au vertige, tel l'enquêteur Jean-Claude Kastner, comme en témoigne son cauchemar récurrent :

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 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 sol⁵.

¹ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 211-212.

² Voir sur ce point notre deuxième partie, chapitre VI, *infra*, p. 299-301.

³ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 96.

⁴ « Passant au pied de l'une des colonnes de cette place, l'idée de se retrouver trente mètres au-dessus du sol, à la place de Philippe Auguste, a brutalement fait resurgir son vertige. Le voici non loin de la nausée. » (*Ibid.*, p. 199.)

⁵ *Ibid.*, p. 14.

La scène est un clin d'œil appuyé à la célèbre scène du cauchemar de Scottie dans *Vertigo*, qui tombe sans fin et se réveille en sursaut. Chez Echenoz, le « scénario motif » du vertige est l'objet d'une amplification dans la trame du roman, car Gloire a une fâcheuse tendance à jeter dans le vide les hommes qui se trouvent sur son chemin. Le cauchemar de Kastner est proleptique à plus d'un titre : il annonce la scène où Gloire le précipite du haut d'une falaise. Kastner a en effet été mandaté par Paul Salvador pour retrouver Gloire Abgrall, qui, à sa sortie de prison, s'est retirée du monde et vit dans un obscur village breton, métamorphosée : la jeune femme s'est teint les cheveux et s'est volontairement enlaidie, si bien que Kastner ne la reconnaît pas et accepte de dîner avec la jeune femme. Après l'avoir enivré, Gloire l'entraîne au bord d'une falaise et le précipite dans le vide, toujours sous le patronage d'Hitchcock :

[elle] s'était calmé pendant qu'elle regardait couler le véhicule. Comme sous anesthésie, comme si la chute des corps lui procurait quelque apaisement, comme Anthony Perkins considérant le même spectacle en 1960 – sauf que l'auto de Kastner est une petite Renault beigeasse immatriculée dans le 94, et qui s'immerge docilement sans faire d'histoires, alors que celle de Janet Leigh était une grosse Ford blanche récalcitrante, plaque minéralogique NFB 418¹.

La mention du nom des acteurs d'Hitchcock et de l'année de sortie du film désigne le film *Psychose* (1960) comme modèle de la scène, mais Echenoz détourne la scène légendaire du chef d'œuvre hitchcockien : l'automobile de Kastner est « une petite Renault beigeasse immatriculée dans le 94, dépréciée par le suffixe de l'adjectif de couleur, version dégradée de la « grosse Ford blanche » de Janet Leigh. La chute de Kastner rappelle d'ailleurs le prologue de *Vertigo*, où le policier qui accompagne Scottie tombe des toits de San Francisco. Elle fait écho avec le destin d'un malheureux *paparazzi* qui pourchassait Gloire :

Naturellement, Salvador n'est pas le premier à souhaiter retrouver Gloire Abgrall. Nombre de paparazzi s'y sont essayés. Sans autre résultat que, pour l'un d'entre eux revenu de tout, l'empreinte de son corps profondément gravée dans le toit d'une 605 stationnée devant la cathédrale de Rouen (Seine-Maritime), au terme d'une chute de soixante mètres².

La scène du film est reprise sous un éclairage ironique : l'empreinte du corps est « profondément gravée dans le toit d'une 605 », il est fait mention du département où se trouve la cathédrale de Rouen (le roman prend alors des allures de guide touristique). Echenoz cherche à franciser l'hypofilm hitchcockien et à l'ancrer dans son époque (par le biais de la référence à un modèle de véhicule), en en proposant une version subvertie³.

Le texte rend hommage au cinéma d'Hitchcock, tout en opérant un déplacement, qui vient problématiser, en retour, le récit : l'on notera notamment à ce propos la dégradation que

¹ *Ibid.*, p. 51.

² *Ibid.*, p. 32.

³ Le jeu de décalages et de subversions du film d'Hitchcock a notamment été analysé par Sjeff Houppermans, *Jean Echenoz. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, coll. « Écrivains au présent », 2008, p. 152-155.

subit le modèle. En d'autres termes, le texte souligne qu'il n'est pas à la hauteur de son modèle filmique (les scènes légendaires de *Vertigo* ou de *Psychose*). Pour le romancier contemporain, emprunter des scénarios au cinéma est désormais incontournable, comme l'a noté Fabien Gris :

[...] l'exhibition volontaire de ces bégaiements narratifs démontre qu'un récit absolument original est un leurre et que nos représentations se calquent toujours, plus ou moins inconsciemment, sur des représentations déjà existantes ; Salvador comme le lecteur butent sur des images-clichés¹.

Les déplacements opérés par la transposition intersémiotique témoignent de la prise de distance du roman avec ses hypofilms, tout en soulignant l'usure du récit contemporain, dont les ressorts narratifs sont remis en question par ricochet. Comme le remarque Fabien Gris, « Le stéréotype filmique a donc ici une dimension métatextuelle et se trouve convoqué sur un double plan. Echenoz l'emploie d'abord par nécessité et par plaisir, ensuite par volonté de distanciation et de problématisation de son propre récit² ».

Le final des *Grandes blondes* offre un exemple de cette volonté de distanciation et de problématisation du récit. Après une interminable traque, Personnettaz et Donatienne finissent par retrouver Gloire dans une petite ville de la côte normande. Pour leur échapper, elle se réfugie dans un phare, mais c'est « le piège idéal pour la coincer enfin³ ». Alors que les enquêteurs voient leur triomphe acquis, Gloire fait irruption derrière Personnettaz pour le pousser dans le vide :

Et c'est donc à cinq heures précises que Gloire, surgissant d'un léger renforcement, surprendra Personnettaz par-derrière et, comme elle sait si bien le faire, le balancera par-dessus la rambarde avec vigueur. 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.

Tout s'est exactement produit comme on vient de le prévoir, à ceci près qu'au tout dernier moment – 17 h 00'03'', – alors que Personnettaz basculait dans le vide, Béliard a décidé d'intervenir. Lui qui n'apparaît jamais dans l'ordre social visible vient de se résoudre à mettre publiquement en œuvre ses superpouvoirs. Surgi de nulle part, Béliard s'est élancé vers Donatienne, l'a saisie par la taille et l'a projetée, à son tour, vers Personnettaz⁴.

Le phare rappelle la scène récurrente du clocher dans *Vertigo*. Si, dans le film d'Hitchcock, le clocher est le théâtre de deux chutes mortelles, rien de tel ne se produit dans *Les Grandes blondes*, qui propose une version édulcorée du *thriller* hitchcockien. La scène appelle deux remarques : tout d'abord, la catastrophe est évitée de justesse grâce aux « superpouvoirs » de Béliard, l'homoncule qui joue le rôle d'ange gardien de Gloire et dont la présence introduit un

¹ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 211.

² *Ibid.*

³ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 222.

⁴ *Ibid.*, p. 223.

réalisme magique dans le roman. Selon Christine Jérusalem, les pouvoirs de Béliard mettent en abyme

[...] les pouvoirs suprêmes de l'écrivain qui revisite ironiquement le déjà-vu de la même manière qu'il recycle le déjà-lu des standards d'une littérature stéréotypée ». Les romans de Jean Echenoz s'inscrivent dans une mémoire culturelle dont ils réactivent la puissance mythique tout en assurant leur propre originalité¹.

La reprise des scènes du clocher, que l'on pourrait qualifier de scènes d'anthologie, est en effet pour le moins originale : l'intervention du surnaturel revisite les classiques du cinéma. Par ailleurs, le texte souligne de manière appuyée les différences entre la scène du roman et le film d'Hitchcock : dans les éléments du décor, d'une part – par sa petite taille, le phare ressemble à « un jouet, un élément de décor pour film à petit budget », et par le destin des personnages d'autre part : la chute n'est pas mortelle, comme chez Hitchcock – ce qui aurait pu conférer au personnage de Béliard un statut de héros, mais « quand même on peut se faire très mal et rester diminué ». L'isotopie de l'amoindrissement suggère que le texte est lui-même une version « diminuée » du chef-d'œuvre hitchcockien, réécrit à la manière française². Non sans humour, Echenoz souligne les difficultés de la transposition intersémiotique de films que l'on pourrait qualifier de mythiques. Le romancier, avec les moyens qui lui sont propres, et nécessairement limités, ne peut que réaliser l'équivalent d'un « film à petit budget ». Comme l'écrit Christine Jérusalem, « Le roman creuse l'écart entre la grandeur supposée d'une scène de cinéma et la platitude comique de sa réécriture³ ». Le fait d'écrire dans l'ombre d'Hitchcock ne va pas de soi : le texte met en avant les difficultés de la reprise intersémiotique, mais les facéties du récit (et de son ange tutélaire Béliard) montrent la vitalité d'un roman qui trouve dans ses propres ressources de quoi pallier les difficultés d'écrire avec le cinéma.

En subvertissant des scènes d'anthologie, Echenoz rend un hommage irrégulier au maître du suspense. Le modèle filmique sert de matrice à l'œuvre, tout en étant l'objet d'un détournement humoristique. Chez les romanciers contemporains, la reprise des modèles codes filmiques s'accompagne d'un éclairage critique sur la narration. Nous envisagerons enfin un cas particulier de transposition intersémiotique qui consiste en l'adaptation littéraire d'un film, ou novellisation au second degré que constituent respectivement « *Gilda's Dream* » de Robert Coover et *Cinéma* de Tanguy Viel.

¹ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz*, Paris, ADPF, Ministère des Affaires Étrangères, 2006, p. 39.

² Le choix de la Normandie pourrait être interprété comme un clin d'œil à la Nouvelle Vague, puisque certains films, tels que *Les Quatre cents coups* de François Truffaut ou *Un homme et une femme* de Claude Lelouch s'y déroulent.

³ *Ibid.*, p. 38.

E. Deux cas de « novellisation au second degré¹ » : « Gilda's Dream » de Robert Coover et *Cinéma* de Tanguy Viel

Les deux récits qui seront l'objet de notre étude affichent explicitement leur lien avec un hypofilm : le court récit de Robert Coover, « Gilda's Dream », transpose en partie le film *Gilda* de Charles Vidor (1946) ; *Cinéma* de Tanguy Viel est une adaptation littéraire de *Sleuth* (*Le Limier*) de Mankiewicz. Pour reprendre la terminologie de Jan Baetens, « Gilda's dream » et *Cinéma* correspondent à deux types de « novellisation au second degré² » : le commentaire, pour le cas de *Cinéma*, car le récit de film est envahi par la glose d'un narrateur obsessionnel, et « la synecdoque, la mise en abyme, le *pars pro toto*³ », pour « Gilda's Dream », qui condense un nombre limité d'éléments du film de Vidor. Il s'agira d'envisager les effets de la reprise d'un matériau filmique sur la narration littéraire.

1. « Gilda's Dream » ou le brouillage des catégories

Dans *A Night At The Movies*, l'inquiétant récit « Gilda's dream » revisite le film légendaire de Charles Vidor, *Gilda*, où la figure mythique de femme fatale de Gilda est incarnée par Rita Hayworth. En un court texte de deux pages, Robert Coover imagine un rêve de Gilda : l'on y retrouve les caractéristiques du récit de rêve, à savoir l'absence de motivation et de vraisemblance, ainsi que la présence d'un matériau onirique. Plongée dans la confusion, Gilda se sent hantée et menacée ; les motifs du voyeurisme et de l'exhibitionnisme traversent le texte. Par le prisme du travail du rêve, certains éléments du film sont l'objet d'un détournement – ou d'un déplacement, pour reprendre la terminologie freudienne⁴. Le titre du récit souligne la

¹ Jan Baetens, « La novellisation contemporaine en langue française », art. cit.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Le lien entre le cinéma et le rêve a été l'objet d'une abondante littérature critique. Françoise Sammarcelli a pu souligner que « Gilda's Dream » permet de « [...] s'interroger sur la façon dont le texte fait un sort à "l'usine à rêves" ». Raymond Bellour, dans son livre *L'Entre-Images 2 - Mots, Images*, évoque par exemple l'œuvre de Thierry Kuntzel pour qui, en accord avec une hypothèse freudienne, le « travail du film » est analogue au « travail du rêve » dont il « double, déplace, remodule et renforce la donne ». (Françoise Sammarcelli, « Écriture et cinéma : *A Night at the Movies* de Robert Coover », art. cit., p. 236.)

filiation avec le film de Vidor, avec lequel il entretient une relation transfictionnelle¹, d'après la terminologie de Richard Saint-Gelais, tout en marquant un écart avec ce modèle filmique.

Le récit reprend certains éléments du film, à commencer par son cadre spatio-temporel : « a foreign country in the south somewhere. Argentina maybe² », ce qui rappelle le film de Vidor, dont l'action a lieu à Buenos Aires – l'adverbe modalisateur « peut-être » introduit toutefois le motif, propre au rêve, de l'incertitude. L'époque est également suggérée par une exclamation apparemment arbitraire de Gilda, « I shot the Germans³ ! », ainsi que par la mention des langues parlées à Buenos Aires : « Spanish was being spoken, also German, English, Italian, French⁴ ». Ces langues européennes, à commencer par l'allemand, peuvent évoquer les acteurs de la Seconde Guerre Mondiale au lendemain de laquelle est située l'action du film de Vidor. L'action du récit reprend également une scène mythique du film, le célèbre *show* de Gilda qui interprète la chanson « Put the Blame on Mame » et danse de manière provocante, frôlant le *strip-tease* à certains moments, scène scandaleuse qui a manqué d'être censurée en raison notamment du décolleté de la robe fourreau de Rita Hayworth. Dans le récit de Coover, Gilda, enfermée dans les toilettes des hommes, se livre à « a kind of *strip-tease*⁵ » : « I tossed my head and removed a glove⁶ ». La présence de spectateurs est suggérée : la chanson de Gilda soulève « a general disgust⁷ », elle ressent également « the fear in the room⁸ », ce qui rappelle, de manière détournée, le public du *show* de Gilda. L'écriture multiplie en effet les allusions au cinéma : lorsque Gilda pense avoir sauvé la vie du préposé, « Or somebody's [life] anyway, it was not clear (more like shadows on the wall⁹) », le jeu des ombres sur les murs rappelle la projection de la lanterne magique, ancêtre du cinématographe, et l'allégorie de la caverne de *La République* de Platon, théâtre d'une révélation philosophique – Gilda connaîtra d'ailleurs, sinon une révélation, du moins des fulgurances d'ordre ontologique au cours de son rêve. La modalisation liée à l'évocation du lieu de l'action traduit l'incertitude dans laquelle est plongée Gilda : « perhaps it was some other place, or no real place at all¹⁰ ». Le lieu qui n'existe

¹ La relation transfictionnelle suppose l'emprunt d'éléments diégétiques à l'hypotexte ou à l'hypofilm, tout en instaurant un jeu d'écarts et de différences avec le modèle filmique.

² Robert Coover, « Gilda's Dream », *A Night at the Movies*, op. cit., p. 103. « [...] à l'étranger, quelque part dans le sud. En Argentine peut-être », p. 74. [Nous traduisons].

³ *Ibid.*, p. 75. « J'abattis les Allemands ! » [Nous traduisons].

⁴ *Ibid.*, p. 74. « On parlait espagnol, et aussi allemand, l'anglais, italien, français. » [Nous traduisons].

⁵ *Ibid.* « une espèce de *strip-tease* » [Nous traduisons].

⁶ *Ibid.*, p. 75. « Je jetai la tête en arrière et ôtai un gant » [Nous traduisons].

⁷ *Ibid.*, p. 74. « un dégoût général » [Nous traduisons].

⁸ *Ibid.*, p. 75. « la peur dans la salle » » [Nous traduisons].

⁹ *Ibid.*, p. 74. « Ou la vie de quelqu'un en tout cas, ce n'était pas clair (c'était plutôt comme des ombres sur les murs) ». » [Nous traduisons].

¹⁰ *Ibid.* « c'était peut-être ailleurs, ou en un lieu qui n'existait pas » [Nous traduisons.]

pas peut être entendu comme le lieu du rêve, mais également comme le lieu imaginaire de l'œuvre d'art. La présence de miroirs rappelle une scène mythique d'un autre classique du genre noir : le final de *The Lady from Shanghai* d'Orson Welles, où Elsa Bannister meurt parmi les miroirs brisés¹. Dans *Le Crime à l'écran*, Michel Ciment met en évidence la signification symbolique des miroirs dans le film noir : « Les apparences trompeuses, le dédoublement de personnalité (ange ou démon ?) et le jeu de mensonges sont symbolisés par les portraits et les miroirs dont le film noir fait grand usage et qui signifient un monde fragmenté, oscillant sans cesse entre l'apparence et la réalité² ». La fragmentation et le brouillage des apparences sont d'ailleurs deux motifs de « Gilda's Dream ». L'on note un dernier point de contact entre l'hypofilm et le récit de Coover : Gilda est observée par un homme dissimulé derrière la porte à claire-voie : « Who was this man who frightened me so, the one hiding in the stall behind the louvered door ? I knew he was watching me from the slats, because I could see myself through his eyes³ ». La présence d'un personnage masculin qui endosse le rôle du voyeur désigne le public du spectacle de Gilda, et évoque également une séquence rapide du film, qui ne dure que quelques secondes : avant le numéro de Gilda, Farrell, qui se trouve dans une pièce pourvue d'une fenêtre qui donne sur la scène, actionne un dispositif qui écarte les lattes des jalousies et voit alors que Gilda s'apprête à chanter.

Mais le récit de Coover s'écarte du scénario du film, par une série de variations et de déplacements propres à la novellisation au second degré (et au travail du rêve, serait-on tenté d'ajouter). La chanson « Put the Blame on Mame » est remplacée par un succédané qui fait verser le texte du côté de la parodie : « Put the blame on dames », propose Gilda. Le *strip-tease* de Gilda est un *strip-tease* à l'envers : « I had started from the bottom up, so to speak⁴ » : elle commence par le bas mais son visage reste entièrement voilé. Le rapport au regard et au corps prend une signification particulière dans un texte qui interroge l'image filmique : comme l'écrit Françoise Sammarcelli, « la scène de narcissisme se retourne en scène de voyeurisme, les incertitudes sur le moi défaillant et intermédiaire se reversant en interrogations sur l'homme qui observe en secret⁵ ». La novellisation au second degré donne lieu à un épisode inédit de la vie

¹ Cette scène a très certainement marqué l'imaginaire de Coover, car le final de *Noir* y fait allusion, avec la scène du duel au pistolet parmi les miroirs brisés. Par ailleurs, les sonorités du refrain qu'entonne Flame, dans *Noir*, « The Dick and the Dame », évoquent de manière parodique le titre de la chanson de cette dernière, « Put the Blame on Mame ».

² Michel Ciment, *Le Crime à l'écran*, *op. cit.*, p. 91.

³ Robert Coover, *op. cit.*, p. 75. « Qui était cet homme qui m'effrayait tant, celui qui se cachait dans les cabinets derrière les jalousies de la porte ? Je savais qu'il m'observait entre les lattes, parce que je me voyais à travers ses yeux. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.* « J'avais commencé du haut vers le bas, pour ainsi dire. » [Nous traduisons.]

⁵ Françoise Sammarcelli, *art. cit.*, p. 365.

de Gilda, qui s'émancipe du film. Elle vit une expérience existentielle de fragmentation du moi : « I was breaking into little pieces, and not all of them seemed to be my own. [...] I felt haunted¹ ». Faut-il voir ici une transposition littéraire et philosophique de l'état second de Gilda lors de son *show* dans le film, où elle provoque son mari en dansant de manière aguicheuse ? Chez Coover, le récit de rêve se solde par un constat d'échec : Gilda a tout perdu – « I'd gambled and lost. My pride, my penis, my glove, my enigmatic beauty, my good name, everything² ». Pour reprendre les termes de Françoise Sammarcelli, cette « séquence métonymique dévastatrice³ » souligne le regard critique porté sur la séduction féminine, qui était déjà l'objet d'une subversion dans le film de Vidor. La fin de la scène semble annoncer le meurtre de Gilda : « But then I heard the click of the secret weapon, and realized that my surrender to him (this had already taken place, it was not completely decent) had disturbed the categories⁴ ». L'incertitude des catégories peut faire référence au brouillage des genres propre au rêve – Gilda est en effet pourvue d'attributs masculins – tout en désignant la dimension métafictionnelle du récit, en désignant l'effacement des frontières entre le code littéraire et cinématographique. Comme le remarque Françoise Sammarcelli,

La lecture des textes de Coover [...] nous autorise à penser que nous sommes au-delà de l'image, « dans un mixte sans nom, discours-image si on veut. » (Bellour, p. 41). Comme Godard qui déconstruit les codes implicites du cinéma classique à l'intérieur de ses œuvres, faisant des problèmes d'énonciation ou de la logique du récit l'objet-même de ses films, Coover orchestre le retour du pouvoir subversif du langage par le traitement de l'image. Peut-être nous incite-t-il avant tout à croire, comme le projectionniste de la première nouvelle, que « the miracle of artifice is miracle enough » (p. 17), et à mesurer combien le passage par le cinéma comme opérateur de mobilité révèle l'énergie prodigieuse de l'imagination⁵.

Le choix du récit de rêve comme mode de novellisation est à cet égard révélateur : le fait que Gilda rêve autorise le texte à prendre des libertés avec l'hypofilm, le vraisemblable n'est plus de mise, toutes les transgressions se voient justifiées et l'imagination n'a plus de bornes. La reprise littéraire d'un matériau filmique n'est pas synonyme d'un asservissement à l'œuvre : bien au contraire, le film joue le rôle d'une matrice pour une création littéraire débridée, pour le plus grand plaisir du lecteur. La disparition des catégories évoquée dans le rêve de Gilda (« disturbed the categories ») peut être lue comme une mise en abyme de la pratique

¹ Robert Coover, *op. cit.*, p. 75. « J'étais en train de me briser en petits morceaux, et tous ne semblaient pas venir de moi. [...] Je me sentais possédée. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.* « J'avais joué et perdu. Mon honneur, mon pénis, mon gant, mon énigmatique beauté, ma bonne réputation, tout. » [Nous traduisons.]

³ Françoise Sammarcelli, art. cit., p. 364.

⁴ Robert Coover, *op. cit.*, p. 75. « Mais j'entendis alors le cliquetis de l'arme secrète, et je compris que le fait de m'être abandonnée à cet homme (cela avait déjà eu lieu, et ce n'était pas tout à fait décent) avait embrouillé les catégories. » [Nous traduisons.]

⁵ Françoise Sammarcelli, art. cit., p. 366.

intersémiotique de Coover, qui transpose littérairement un récit cinématographique et, à ce titre, perturbe les catégories sémiotiques. Comme le dit un personnage d'un autre récit de *A Night at the Movies* intitulé « The Phantom of the Movie Palace », « [...] there's something corrupt, maybe even dangerous, about this collapsing of boundaries, but it's also liberating¹ ». Le recueil *A Night at the Movies* témoigne lui aussi d'un effacement des frontières entre les catégories – à entendre comme les catégories génériques du cinéma, car plusieurs récits de films de genre différent (comédie musicale, *scary movie*, western, etc.) se succèdent. Comme le note Serge Chauvin, « Par-dessus tout, la mise à nu du code narratif commun à tous les genres n'entame en rien le plaisir du récit. Qu'importe que l'on passe d'un western à une comédie musicale un film noir, tandis que le fil de l'histoire continue à se dévider² ». Le plaisir et l'intérêt de la lecture se déplacent : il ne s'agit pas de suivre le déroulement d'une histoire (supposée déjà connue, celle du film de Vidor), mais d'observer les détournements et les subversions dont l'hypofilm est l'objet, au sein du travail opéré par la novellisation au second degré.

2. Cinéma : dans l'ombre de *Sleuth* de Mankiewicz

Nous envisagerons enfin les modalités de la transposition intersémiotique dans *Cinéma* de Tanguy Viel, « novellisation au second degré » de *Sleuth* de Mankiewicz, film pour lequel le romancier avoue ressentir une « fascination³ ». Le titre du roman, *Cinéma*, semble désigner comme sujet de l'œuvre « tout le cinéma » ; or un film unique figure au programme de la séance littéraire de cinéma proposée par Viel – à cet égard, il trompe d'emblée le lecteur. Par ailleurs, un roman intitulé *cinéma* témoigne d'un renversement, comme le note Jeanne-Marie Clerc : « L'auteur lui-même mentionne "l'inversion des valeurs" que révèle ce titre par lequel la littérature s'échange ou voudrait s'échanger avec le cinéma⁴ ». En effet, le roman de Viel est tout entier tourné vers le cinéma, car le narrateur ne vit que pour le film *Sleuth*, et passe son temps à le visionner et à le reVISIONNER, à noter ses réactions et ses commentaires sur le film qui représente pour lui un chef-d'œuvre absolu. Remarquons que le titre du film novellisé n'est pas divulgué tout de suite, mais seulement à la moitié du livre, où le narrateur le cite enfin : « [...] moi-même je n'ai pas de vie à côté du film, je suis un homme mort sans *Sleuth*, oui, *Sleuth*, le

¹ Robert Coover, « The Phantom of the Movie Palace », *A Night at the Movies*, *op. cit.*, p. 23. « Il y a quelque chose de corrompu, peut-être même de dangereux, dans cet effondrement des frontières, mais c'est aussi libérateur. » [Nous traduisons.]

² Serge Chauvin, *L'Écran de la conscience*, *op. cit.*, p. 196.

³ Propos de Tanguy Viel cité par Jeanne-Marie Clerc, *art. cit.*, p. 322.

⁴ *Ibid.*, p. 323. Tanguy Viel resitue cette inversion dans toute une mouvance contemporaine pour laquelle il retrouve le qualificatif de baroque, « symptôme, dit-il, d'un monde éclaté et qui n'a plus de sens ». (*Ibid.*)

titre original du film en anglais, pour mon ami, je dis *Sleuth*, comme je dirais Andrew¹ ». Obsédé par *Sleuth*, le narrateur ne peut concevoir que le lecteur ne reconnaisse pas d'emblée le film de Mankiewicz, dès la description de ses premières scènes, dès la mention du nom de ses personnages. Or, tous les lecteurs ne connaissent pas *Sleuth* et, comme le remarque Christine Marcandier, ne s'attendent pas non plus à lire le récit d'un film lorsqu'ils ouvrent le roman de Tanguy Viel :

Mais qui est à même de comprendre, dès sa première lecture, que *Cinéma* n'est pas un récit inventé mais la réécriture littéraire d'un film ? « On ne s'y attend pas du tout. On ne s'y attend pas du tout, au moins la première fois. » Un lecteur cinéophile aura reconnu le nom des protagonistes, Andrew Wyke et Milo Tindle, un lecteur livresque se sera sans doute laissé abuser².

La pratique de Tanguy Viel suppose donc un lecteur doué d'une solide culture cinéophile : le film *Sleuth* est connu certes, mais par une frange du public seulement. *Quid* du lecteur qui ne saisisait pas la relation de *Cinéma* à son modèle filmique ? Comme le remarque Jan Baetens,

[...] cette rétention d'information installe une complicité avec le lecteur, en tous cas avec le lecteur « dans le coup », capable de reconnaître l'intertexte cinématographique du livre et d'apprécier le jeu des reprises, des commentaires, des analyses, des spéculations et des modifications proposées par le narrateur³.

Le texte peut en effet être l'objet d'une double lecture : une lecture naïve du récit d'un affrontement à l'issue mortelle entre deux hommes, et d'une lecture au second degré, où l'attention du lecteur va se porter sur les modalités de réappropriation littéraire de l'hypofilm, sur les écarts et sur les distorsions à l'œuvre dans le roman. Ces deux lectures ne s'occulent pas l'une l'autre mais se superposent.

Le texte donne la parole au narrateur, qui tente de raconter le film et de le décrire, scène après scène, de le transposer dans un texte littéraire, ce qui ne va pas de soi, puisque les deux systèmes sémiotiques sont hétérogènes, comme nous l'avons montré précédemment⁴. Comme l'écrit Johan Faerber, « [Tout se passe] comme si Tanguy Viel, par le récit de ce seul film qui, indéfiniment, tournerait, réalisait le fantasme du cinéma permanent, celui que Serge Daney entrapercevait aux dernières années de sa vie de cinéophile⁵ ». Si le projet originel de Viel était d'« adapter un film en livre⁶ », à la manière de Robbe-Grillet dans ses « cinéromans », l'entreprise s'avère difficile car l'objet filmique résiste à sa mise en récit, si bien que le texte

¹ Tanguy Viel, *op. cit.*, p. 96-97.

² Christine Marcandier, « Les lois de l'abstraction : le blanchiment du noir chez Julia Deck et Tanguy Viel », art. cit.

³ Jan Baetens, art. cit.

⁴ Voir à cet égard la première partie de la thèse, chapitre II, *supra*, p. 67-70.

⁵ Johan Faerber, « Tanguy Viel : Le fantasme du cinéma permanent (*Cinéma*) », *Diacritik*, 11 avril 2018, [En ligne] URL : <https://diacritik.com/2018/04/11/tanguy-viel-le-fantasme-du-cinema-permanent-cinema/>.

⁶ Tanguy Viel cité par Jeanne-Marie Clerc, art. cit., p. 322.

oscille constamment entre le récit du film par le narrateur et le discours du narrateur, qui commente à la fois le film et ses difficultés à raconter le film. Le texte tente de traduire au plus près le caractère cinématographique de l'œuvre de Mankiewicz : le projet de novellisation au second degré n'est pas une simple reprise diégétique du scénario. Le narrateur mentionne fréquemment des termes techniques cinématographiques : ainsi, lorsqu'Andrew somme Milo de chercher les bijoux dans le salon, le narrateur, qui en sait plus que le personnage, est à même de décrypter les plans filmiques : « Bien sûr que les bijoux sont derrière, ou dedans, ça saute aux yeux, avec le plan fixe de la caméra en plein dessus avant que Milo n'y revienne, un plan fixe qui parle tout seul, bien sûr que les bijoux sont dans la cible ¹ ». La novellisation conjugue la narration de l'intrigue du film à la description des techniques filmiques. L'écriture de Viel cherche à donner à voir le mouvement de l'image filmique, *a priori* impossible à mettre en texte, donnant tout son sens à une écriture « cinémato-graphique ² », pour reprendre la signification particulière que Jean Cléder donne au terme. La retranscription littéraire de l'une des scènes d'action de *Sleuth* est à cet égard caractéristique : lorsque Milo tente de fuir Andrew, qui projette de l'assassiner, celui-ci lui accorde vingt secondes :

Andrew est inflexible, je compte jusqu'à vingt, *one...* [...] *two... three...*, rien n'arrête Andrew, alors Milo se met à courir, avec ses chaussures de clown qui lui laissent un air de pingouin, ... *four...*, se met à rejoindre la porte, ... *five...*, à la forcer, ... *six...*, en défaire les verrous, ... *seven...*, un par un, peiner, ... *eight...*, le visage rougi du sang qui frappe ses tempes et lui monte au cerveau, l'ouvrir, la porte, la lourde porte de bois, ... *nine...*, et courir encore jusque sa voiture, courir, ... *ten...*, mais il faut les enlever, ... *eleven...*, ces chaussures, il faut les enlever pour conduire, ... *twelve...*, l'une, puis l'autre, ... *thirteen...*, et résistent, les godilles, ... *fourteen...*, résistent à l'enlèvement, ...*fifteen...*, mettre le contact ensuite, mettre le contact, ... *sixteen...*, la clé de contact, ... *seventeen...*, mais où est-elle, où est-elle la clé, ... *eighteen...*, et la voix d'Andrew qui se rapproche, qu'on entendait à l'intérieur, et qui est sortie maintenant, ... *nineteen...*, qui écrase le gravier avec ses mocassins, qui se pose près de la voiture, ... *and... twenty*. Mais il ne tire pas, Andrew, tend seulement la main en hauteur, agite les clés au-dessus de Milo, et prend un air condescendant³.

Le présent de narration, qui offre l'équivalent littéraire de la narration cinématographique, présentifie la scène d'action, rythmée par le compte à rebours qui accentue l'urgence et le suspense, d'autant plus que le décompte est en langue anglaise, qui se démarque du français, langue du récit. Le texte littéraire tend à s'approcher au plus près du récit filmique : les répétitions et les verbes à l'infinitif transposant le rythme saccadé de la succession des actions désespérées de Milo dans la scène du film. Le narrateur donne également à entendre la bande-son en précisant que « la voix d'Andrew [...] se rapproche ». Si l'écriture tend à se rapprocher

¹ Tanguy Viel, *op. cit.*, p. 33.

² In Frank Wagner, « Entretien avec Jean Cléder à propos de son ouvrage *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives (échanges, conversions, hybridations)* », art. cit.

³ Tanguy Viel, *op. cit.*, p. 58-59.

du film, l'on peut noter néanmoins des différences, lorsque le narrateur, qui se veut omniscient, livre au lecteur les pensées de Milo à la faveur du discours direct (« mais il faut les enlever », « mettre le contact ensuite, mettre le contact », « mais où est-elle, où est-elle la clé »), pensées qui ne sont pas formulées à voix haute dans le film, mais que le narrateur-spectateur déduit de l'image et de la situation du personnage. Le texte littéraire dépasse les possibilités offertes par la scène du film : Mankiewicz ne fait pas usage de la voix *off* qui permettrait de livrer au spectateur les pensées du personnage.

Enfin, *Cinéma* se nourrit d'une pluralité de modèles filmiques et littéraires, et pas uniquement du film *Sleuth*, comme le projet du narrateur obsessionnel aurait pu le laisser supposer. Tanguy Viel, qui voue un véritable culte au maître du suspense, a donné à sa novellisation une couleur hitchcockienne grâce à de nombreux clins d'œil au lecteur, telle la boisson qu'Andrew sert à Milo : « Et lui tend un whisky (Andrew, à Milo), de sorte qu'on se dit que c'est parti comme dans un film d'Hitchcock, quand l'alcool rythme l'intrigue pour mieux piéger les personnages¹ ». La citation des dialogues du film en version originale est également à mettre au compte de l'hommage à Hitchcock, comme le suggère Andrew : « *Nothing succeeds like simplicity*, dit Andrew, en anglais, et l'anglais c'est mieux, mieux pour jouer la mort, c'est très connu, les plus grandes morts se jouent en anglais² ». L'anglais serait donc par excellence la langue du genre noir, ce qui renvoie à la tradition anglo-saxonne du film noir et du polar. Le ressort de l'intrigue de *Sleuth* est enfin présenté par le narrateur comme un prétexte narratif qui rappelle le « Mac Guffin » hitchcockien :

[...] il faut bien comprendre : Milo volant les bijoux valant une fortune, et Andrew empochant l'assurance ; il faut bien comprendre que cela est pur prétexte, ça n'a rien à voir avec la force des anecdotes et des détails, c'est une ficelle, une grosse ficelle qui permet de tout faire tenir ensemble³.

Par ailleurs, le roman de Viel porte l'empreinte des codes du genre noir, et, plus largement, du genre policier. Andrew écrit des romans policiers, il est l'inventeur du personnage de « great detective⁴ » Saint John Lord Merridew, comme le précise le narrateur au

¹ *Ibid.*, p. 30.

² *Ibid.*, p. 60.

³ Tanguy Viel, *op. cit.*, p. 30-31. On rappellera l'histoire que racontait Hitchcock pour illustrer ce qu'est le Mac Guffin : « Deux voyageurs se trouvent dans un train en Angleterre. L'un dit à l'autre : "Excusez-moi Monsieur, mais qu'est-ce que ce paquet à l'aspect bizarre qui se trouve au-dessus de votre tête ? - Oh, c'est un MacGuffin. À quoi cela sert-il ? - Cela sert à piéger les lions dans les montagnes d'Écosse - Mais il n'y a pas de lion dans les montagnes d'Écosse - Alors il n'y a pas de MacGuffin" ». (in « Entretiens avec Alfred Hitchcock par François Truffaut », 1962, disponible sur le site de Radio France, [En ligne] <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/hitchcock-truffaut-10-25-5264669>.)

⁴ *Ibid.*, p. 14.

premier chapitre : « là, par exemple, il vient de finir le dénouement de son dernier roman, *Murder by double-fault*¹ ». Le motif de l'intrigue policière des romans d'Andrew met en abyme l'intrigue de *Sleuth* : Andrew attire l'attention de Milo « sur cette coïncidence, ce fait précis qu'il tire comme un personnage de roman », sur le fait qu'il soit « aussi bon tireur que les personnages de ses romans policiers² ». La mise en garde de Milo, qui souligne le caractère réel de la situation dans laquelle il se trouve, contrairement aux scènes factices dont Andrew est l'auteur, contribue à souligner le caractère fictif de la scène placée sous les yeux du lecteur : « [...] cette fois c'est pour de vrai, *this is fact, this is real*, [...] il n'y a aucune comparaison possible, assure-t-il, entre les vrais policiers et les faux détectives, et ceux-là qui enquêteront sur ce cambriolage truqué seront d'une autre trempe³ ». L'une des fonctions de la référence au genre noir est de souligner l'illusion référentielle.

Au regard de l'insistance sur le motif du *roman* policier, le critique ne peut faire l'impasse sur la question de la part dévolue au filmique et au littéraire dans le roman de Viel. Dans un entretien, Frank Wagner interroge Tanguy Viel à ce propos :

F. W. Dès lors, la dimension « cinématographique » de votre œuvre n'est-elle pas assez largement un fantasme de lecteur, qui reposerait sur une assimilation hâtive du « policier » et du « cinématographique » ?

T.V. C'est un risque mais nous estimons que la multiplicité des images, justement inspirées par des films variés, justifie notre analyse⁴.

L'omniprésence des références filmiques justifie et motive le rapprochement entre le roman de Viel et le cinéma, et révèle, si besoin était, que le projet de Viel consiste en la transposition littéraire des codes du film noir, plus que ceux du roman noir. La référence aux codes du genre noir souligne paradoxalement le caractère galvaudé du modèle. Lorsqu'Andrew saisit un revolver, objet iconique du film noir par excellence, pour liquider Milo, le narrateur pointe le caractère éculé de la scène :

Mais donc *Sleuth*, qui ne s'arrête jamais de jouer, fait revenir un revolver dans le champ, dans la main d'Andrew, un revolver vraiment chargé, sans aucun artifice désormais, simplement sorti d'un tiroir, comme dans le plus mauvais des films policiers, quand en dernier recours, acculé à un mur, l'assassin trouve encore de quoi se refaire, une pelle en fer dans un coin ou un revolver dans un tiroir, et là c'est la deuxième option⁵.

Viel semble d'ailleurs moins intéressé par les possibilités narratives du genre que les possibilités visuelles permises par l'image cinématographiques. Ainsi évoque-t-il dans un

¹ *Ibid.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 55.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ Entretien entre Frank Wagner, Laura Schmitt et Tanguy Viel, « À cause du cinéma, ou grâce au cinéma, la littérature a fait autre chose », art. cit., p. 326.

⁵ Tanguy Viel, *op. cit.*, p. 118.

entretien avec Jeanne-Marie Clerc les images filmiques du revolver : « Dès qu'il y a un revolver, je l'ai écrit plusieurs fois dans mon cahier, les yeux du spectateur se laissent porter à l'intérieur de l'image¹ ». L'écriture souligne la fascination pour l'objet transfiguré dans l'image filmique. Comme le remarque Fabien Gris, lorsque l'image du revolver surgit dans le texte littéraire, elle fait signe vers le cinéma : « La dimension mythique des revolvers semble être une création du cinéma ; l'une des conséquences en est que la présence d'une arme à feu dans un texte littéraire renvoie très souvent, plus ou moins explicitement², à un imaginaire cinématographique² ». Le revolver sorti du tiroir pourrait évoquer un gros plan du film *Topaz* d'Hitchcock (*L'Étau*, 1969), où l'on voit une main hésiter au-dessus d'un tiroir ouvert contenant une arme, scène reprise par Patrick Deville dans *La Tentation des armes à feu*, où le narrateur joue à répéter la scène hitchcockienne³. Chez Tanguy Viel, à la faveur d'une comparaison, le surgissement du revolver « comme dans le plus mauvais des films policiers », souligne le caractère éculé de la scène. Par ailleurs, le revolver est « vraiment chargé, sans aucun artifice désormais » : la comparaison au « plus mauvais des films policiers » suggère justement l'absence d'artifice, car Andrew désormais ne joue plus, il a l'intention de se servir du revolver pour tuer Milo. La reprise du motif de l'arme à feu vise à le dégager de la gangue de clichés filmiques dans laquelle il est pris, pour un usage sans fard, loin de sa dimension mythique. Le texte oscille entre la fascination pour l'objet filmique et sa démythification. Comme le remarque Dominique Rabaté, la relation qu'entretient le narrateur de *Cinéma* au film qu'il visionne inlassablement pourrait renvoyer au rapport problématique que l'auteur entretient avec la mémoire filmique du genre noir :

Un peu à la façon du personnage de *Cinéma* qui visionne inlassablement *Le Limier* de Mankiewicz comme s'il voulait en devenir l'auteur ou le nouveau metteur en scène alors qu'il ne peut que répéter le déjà-filmé, Tanguy Viel revendique cette position tardive du romancier qui vient après tant d'histoires, de romans, de films, d'images, encombré et écrasé par les chefs d'œuvre du passé, par les lois des genres majeurs ou mineurs. Dans le bureau où il écrit, dans la chambre où il repasse sans fin le film hollywoodien, le personnage de Viel hésite entre devenir l'inventeur d'un nouvel agencement de ces codes, ou le simple vecteur d'une magie qu'il faudrait réanimer alors même qu'on est trop conscient des trucs qui la font opérer⁴.

Les romans de notre corpus sont irrigués par une pluralité de modèles filmiques qui jouent un rôle matriciel. Les romanciers composent avec le genre noir, et avec ses genres affiliés

¹ *Ibid.*, p. 53.

² Fabien Gris, *op. cit.*, p. 228-229.

³ Le narrateur y décrit sa « hantise » personnelle, au sens propre : l'image de la main qui tire lentement le tiroir où se trouve caché un revolver, avant le suicide.

⁴ Dominique Rabaté, « L'individu contemporain et la trame narrative d'une vie », *Studi Francesi*, n° 175 (LIX | I), 2015, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/282>.

que sont le *thriller* hitchcockien, le film de braquage et le film de gangsters. Le panorama des modèles filmiques des œuvres du corpus que nous avons proposé permet de donner un aperçu de la manière dont les romanciers contemporains composent avec les codes et les conventions du genre noir, par des allusions et des références au genre noir, par la transposition des formes et des représentations cinématographiques. Il s'agira à présent d'envisager les fonctions et les effets de la transposition littéraire des codes du cinéma du côté du personnage romanesque, qui portent l'empreinte des types et des stéréotypes du genre noir.

Chapitre VI. Le personnage romanesque au prisme des stéréotypes et des mythes du film noir

Le film noir est un genre fortement codifié, ce qui n'est pas sans incidence sur le statut du personnage romanesque, comme l'a montré Serge Chauvin :

De tous les genres privilégiés par nos auteurs, [...] le film noir n'est peut-être pas le plus codé narrativement, mais c'est certainement celui qui constitue pour ses s(p)ectateurs le plus grand réservoir de *poses* : attitudes, jargon, costumes, gestes codés, toute une panoplie qui ne demande qu'à être fétichisée. Dans son éloge funèbre de Humphrey Bogart, François Truffaut remarquait déjà le caractère chorégraphique du jeu d'un acteur pratiquement identifiable à un genre, et constitué par la somme d'une gestuelle hautement stylisée¹.

Dans *L'Écran de la conscience*, Chauvin étudie « ce *style* de chevalier errant des cités modernes que s'attache à copier des personnages des crypto-romans noirs² ». Il s'agira pour notre part d'envisager le sort réservé au personnel du film noir, dont les figures archétypales et les stéréotypes sont revisités dans les romans du corpus. L'origine de ces figures est d'ailleurs à la fois littéraire et cinématographique, puisque le genre s'est constitué à travers des allers-retours entre le littéraire et le filmique – le rôle du cinéma a néanmoins été prégnant dans la fixation des stéréotypes dans l'imaginaire collectif, comme nous le verrons. Le roman à caractère intersémiotique, qui transpose les conventions des genres filmiques, en accueille nécessairement les stéréotypes, tout en les mettant à distance dans une réécriture souvent ironique ou parodique. Il revisite également les modèles génériques mythiques. Après avoir proposé une mise au point sur les notions de stéréotype et de mythe, nous étudierons la transposition littéraire de trois personnages topiques du film noir.

Qu'est-ce qu'un stéréotype ?

Le stéréotype est l'une de ces images qui circulent dans une société donnée et médiatisent notre rapport au monde réel. Il provient notamment des images médiatiques qui interagissent avec notre imagerie personnelle, comme l'a montré Ruth Amossy :

¹ Serge Chauvin, *L'Écran de la conscience*, op. cit., p. 48-49.

² *Ibid.*

Aujourd'hui la presse, la BD, les best-sellers, le cinéma, la publicité, ne cessent de renforcer ou de forger à notre usage des stéréotypes de tout acabit. Réciproquement, la production culturelle se nourrit des images qui circulent dans la société contemporaine. Elle puise nécessairement dans un stock préexistant de représentations collectives, qu'elle reprend à son compte avec plus ou moins de modifications et plus ou moins de bonheur. Un va-et-vient incessant s'établit ainsi entre les images logées « dans notre tête » et celles que divulguent abondamment les textes et les médias¹.

Parmi ces images culturelles provenant de plusieurs médias, le cinéma, fabrique de stéréotypes, joue un rôle prépondérant. Il s'agira dans un premier temps de définir plus précisément ce que l'on entend par « stéréotype ». Jean-Louis Dufays propose de cette notion qui se trouve au croisement entre les sciences sociales et la sémiologie une définition englobante, qui distingue clairement les différents plans où intervient le stéréotype, en synthétisant les travaux de Ruth Amossy, de Claude Bouché, d'Anne Herschberg-Pierrot et d'Anne-Marie Perrin-Naffakh :

Des diverses définitions, il ressort que le terme de *stéréotype* désigne une *structure*, une association d'éléments, qui peut se situer sur le plan proprement linguistique (syntagme, phrase), sur le plan thématique-narratif (scénarios, schémas argumentatifs, actions, personnages, décors) ou sur le plan idéologique (propositions, valeurs, représentations mentales²).

Dufays retient ensuite cinq « critères matériels » permettant de définir un stéréotype : la fréquence, car le stéréotype est l'objet d'une répétition et d'une diffusion massive, le figement, l'absence d'origine repérable qui le distingue de la citation, la prégnance dans la mémoire collective, car le stéréotype a une durée de vie longue, et son caractère abstrait qui synthétise une réalité plus complexe³.

Nous nous intéresserons pour notre part au plan thématique-narratif, qui désigne par exemple au cinéma une scène (le duel au pistolet) ou un personnage (la femme fatale) stéréotypés, tout en gardant présent à l'esprit le plan idéologique (nos représentations mentales sont en effet forgées par le cinéma, envisagé comme un modèle culturel). Nous nous appuierons principalement sur la définition de Ruth Amossy : « Contrairement au cliché qui est immédiatement repérable, le stéréotype ne procède pas de la répétition littérale, et est donc moins aisé à dégager. [...] Quand ils apparaissent dans le discours, c'est au destinataire de les reconstruire en les rapportant aux modèles culturels dont il est imprégné⁴. » Comme le remarque Amossy dans la dernière partie de sa définition, la réception du stéréotype est

¹ *Ibid.*, p. 9.

² Jean-Louis Dufays, « Stéréotype et littérature, l'inéluctable va-et-vient », in Alain Goulet, *Le Stéréotype. Crise et transformations*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Colloques de Cerisy », 1994, p. 77.

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ Ruth Amossy, « Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours », in Gilles Mathis (dir.), *Le Cliché, op. cit.*, p. 24.

essentielle à sa constitution¹. La critique met également en avant le caractère galvaudé et appauvri du stéréotype, qui résulte de l'automatisation et de la reproduction mécaniste. Ainsi les images stéréotypées sont-elles « écrites par cœur² », pour reprendre la formule de Jean-Noël Blanc à propos des représentations de la ville dans le genre noir, qui a fait l'objet de représentations romanesques et filmiques si nombreuses que le lecteur sait d'avance, avant même d'avoir ouvert un roman ou visionné un film, à quoi en ressemblera le décor.

Type et stéréotype

Afin de cerner plus précisément la notion de stéréotype, nous nous attacherons dans un premier temps à la distinguer de celle de type et de mythe. Nous distinguerons d'abord le stéréotype, du côté de l'appauvrissement, de la simplification du sens et des idées reçues, du type, qui, en érigeant des qualités singulières au rang de l'universalité, diffuse un savoir sur le monde – bien que, selon Ruth Amossy, « La question de la distinction entre le type et le stéréotype [soit] une boîte de Pandore qu'il est peut-être sage de ne jamais ouvrir³... ». Rappelons à cet égard l'étymologie du terme « stéréotype », du grec *stereos*, qui signifie « solide ». Le stéréotype désigne un type qui se serait solidifié, dont les caractéristiques définitives se seraient figées, et, partant, galvaudées. Selon Amossy, la frontière entre type et stéréotype « départage la « bonne » littérature de la « mauvaise », le savoir de l'idéologie⁴ : « La fiction destinée au grand public se définirait au contraire par son degré élevé de stéréotypie. [...] Elle adopte aveuglément les schèmes figés de la collectivité⁵ ». Le type est en effet « un objet réunissant à un haut degré les caractères essentiels de tous les objets de même nature », « un ensemble de traits caractéristiques » et un « modèle idéal⁶ ». Dans *Les Chouans* par exemple, Marche-à-Terre, paysan breton dévoué à la Chouannerie, incarne « le génie même de la Bretagne⁷ ». Dans notre corpus, si des personnages fortement stéréotypés reprennent les

¹ Ruth Amossy souligne notamment le rôle que joue le récepteur dans la construction du stéréotype, à la fois produit par un locuteur écrivain, et reconnu et identifié par un récepteur. (*Ibid.*, p. 25). Le stéréotype doit être également distingué du cliché, du poncif, du lieu commun et des idées reçues (voir Ruth Amossy, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, *op. cit.*, p. 31-35.).

² Jean-Noël Blanc, *Polarville, images de la ville dans le roman policier*, Rapport de recherche n° 628/90, École nationale supérieure d'architecture de Lyon, 1989, p. 56. Selon Jean-Noël Blanc, « La ville y paraît parfois récitée tant la convention paraît apparente dans la façon de dresser le décor. »

³ Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 75.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Selon le Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle de Pierre Larousse.

⁷ Voir les analyses de Ruth Amossy in *op. cit.*, p. 50 et *sq.*

codes du film noir, ils ne vont pas jusqu'à incarner un modèle idéal et ne sont pas l'objet d'une typification, comme dans le roman balzacien : ils ne peuvent pas être qualifiés de types.

Mythe et stéréotype

Il convient également de considérer la notion de mythe, pour la distinguer du stéréotype, tout en mettant en évidence leurs caractéristiques communes. Il existe en effet une porosité entre ces catégories, comme le note Ruth Amossy qui évoque par exemple le « mythe » de Tarzan ou de Lolita :

Dans leur acception contemporaine d'images simplifiées exerçant une fascination puissante sur l'imagination collective, ceux-ci sont étonnamment proches du stéréotype. Ils en diffèrent cependant dans la mesure où le mythe n'est pas une image collective parmi d'autres : il jouit d'un prestige spécial et exerce sur les esprits une emprise toute particulière¹.

Il s'agira de mettre à jour les raisons du « prestige spécial » du mythe et de déterminer la nature de cette « emprise toute particulière » qu'il exerce sur les esprits. Il existe tout d'abord un risque de confusion entre le mythe et le stéréotype : comme le souligne Ruth Amossy, « [...] dans les deux cas, il y va d'une image simplifiée et d'un modèle collectif, c'est-à-dire d'une représentation sociale qui s'impose à l'imaginaire d'une époque² ». Il s'agirait également d'un problème de vocabulaire, car le terme « mythe » est employé à tort et à travers : il existe, selon Amossy, « une certaine surenchère dans l'usage du mot mythe », « [...] tout devient mythe aujourd'hui, les soucoupes volantes et le Club Med, la Résistance et 1968 [...]. Après tout, chaque être humain, chaque événement peuvent donner lieu à une image simplifiée qui exerce son pouvoir de séduction sur une foule³ ». Toutefois, tout stéréotype n'est pas investi d'une valeur mythique : pour reprendre l'exemple donné par Amossy, l'on parle par exemple du mythe de Brigitte Bardot ou de Marilyn Monroe, mais pas du mythe de Michèle Morgan ou de Doris Day. Dès lors, il convient de s'interroger sur ce qui définit intrinsèquement le mythe, et sur ce qui peut transformer un stéréotype en mythe, comme le propose Amossy :

Il semble donc que dans la société de consommation actuelle, certains stéréotypes acquièrent une valeur mythique que d'autres ne revêtent jamais. Par quels processus et à quelles conditions cette opération s'effectue-t-elle ? [...] En bref, comment la valeur mythique vient-elle au stéréotype⁴ ?

¹ *Ibid.*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 98.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

Avant de nous intéresser au processus au cours duquel le stéréotype se mythifie, il convient de préciser la notion de « mythe ». En opposition au figement et au ressassement du stéréotype, « Le mythe [...] parvient à dégager la signification profonde d'un phénomène en l'enfermant dans une image frappante et simple¹ ». Si le stéréotype se caractérise par la simplification, le mythe est du côté de la simplicité – Ruth Amossy évoque à ce propos la « lumineuse simplicité² » du stéréotype. À la schématisation opérée par le stéréotype s'oppose la purification opérée par le mythe :

En réduisant la réalité à un petit faisceau d'attributs, le stéréotype était accusé de déformer notre perception des hommes et des choses. Le mythe, au contraire, est célébré dans la mesure où il parvient à dégager la signification profonde d'un phénomène en l'enfermant dans une image frappante et simple³.

Une mise au point terminologique s'impose : à la suite d'une mutation de sens, le mythe ne désigne pas ici un récit des origines. Ruth Amossy se réfère à la définition du mythe de Roger Caillois dans son ouvrage *Le Mythe et l'Homme* : une « représentation assez puissante sur les imaginations pour que jamais ne soit posée la question de son exactitude, créée de toute pièce par le livre, assez répandue néanmoins pour faire partie de l'atmosphère mentale collective et posséder par suite une certaine force de contrainte⁴ ». Les représentations collectives figées créées par le livre, mais également par le cinéma, ajouterions-nous, frappent les esprits et prennent alors une valeur mythique. C'est d'ailleurs en ce sens que l'on pourra considérer la femme fatale ou le détective comme des figures mythiques du film noir. Si les personnages des romans du corpus présentent des caractéristiques stéréotypées, ils relèvent du mythe, entendu au sens large, selon la définition proposée par André Dabézies, qui complète celle de Caillois, comme « une illustration symbolique et fascinante d'une situation humaine exemplaire pour telle ou telle collectivité⁵ ». Ainsi la femme fatale ou le cow-boy (qui s'inscrit dans l'imaginaire mythique de la *Frontier* aux États-Unis) incarnent-ils un idéal, celui de la liberté et du courage, ou celui de la beauté et du pouvoir féminins, d'autant plus que des acteurs et des actrices également mythiques ont prêté leurs traits et leur charisme à ces personnages (Rita Hayworth ou John Wayne). Le mythe se distingue donc du stéréotype par sa dimension symbolique, par sa force et sa puissance. Ruth Amossy évoque à ce propos un « modèle mythique » : « Pour qu'une image stéréotypée accède au statut de mythe, il faut qu'elle soit un "modèle idéal". En

¹ *Ibid.*, p. 103.

² *Ibid.*, p. 107.

³ *Ibid.*, p. 103.

⁴ Roger Caillois, *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1938, p. 153.

⁵ André Dabézies, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1989, p. 13.

d'autres termes, il faut qu'elle condense les valeurs ou les rêves de la communauté en un raccourci saisissant¹ ». À ce titre, le cinéma peut être considéré comme la fabrique de mythes par excellence. En reprenant une expression de Jacques Migozzi, Fabien Gris évoque à ce titre « une mythologie actualisée et laïcisée² » du cinéma, « désormais considéré, aux yeux d'une grande partie de la littérature contemporaine française, comme un véritable répertoire d'images et de situations narratives³ ». Fabien Gris préfère quant à lui la notion de « mythologies⁴ » cinématographiques à celle de « mythe » :

[...] le cinéma produit et véhicule de nombreuses mythologies ou « figurations narratives », en faisant connaître et partager tout un ensemble de représentations collectives, chaînes et éléments narratifs, dont la force est d'autant plus grande qu'il a reçu de multiples incarnations figuratives concrètes. [...] Loin de présenter une simple fonction ornementale, plusieurs mythologies cinématographiques innervent profondément le récit littéraire, à la manière d'embrayeurs fictionnels et narratifs⁵.

Fabien Gris fait notamment référence au catalogue des « mythologies » du western élaboré par Raymond Bellour, précédemment cité : les « Armes à feu », le « Bison », l'« Embuscade », le « Fouet », l'« Indien », le « Mexicain », le « Ranch », le « Train », la « Ville déserte⁶ ». L'on pourrait évoquer, pour le film noir, le revolver (en partage avec le western), la femme fatale, le détective privé et son bureau, la morgue... Les mythologies ou « figurations narratives » désignent également les situations et les éléments narratifs qui génèrent la fiction, telle que la mise à l'épreuve par la femme fatale ou l'affrontement entre les bandits et le détective.

Or, c'est sur ce point que le mythe peut être rapproché du stéréotype, comme le note Ruth Amossy : « On voit combien cette interprétation nouvelle du mythe est proche de la notion contemporaine de stéréotype : dans les deux cas, il y va d'une image simplifiée et d'un modèle collectif, c'est-à-dire d'une représentation sociale qui s'impose à l'imaginaire d'une époque⁷ ». À l'instar du stéréotype, le mythe est défini comme une image collective, or, certains stéréotypes sont dotés d'un éminent prestige qui les fait tendre vers le mythe, note Amossy :

Il arrive en effet que le schème figé, se profilant à l'horizon de toute une culture, se donne comme un modèle suprême ou comme une obsession collective. [...] L'industrie culturelle, la littérature, la vie politique contemporaine sont prodigues en images mythiques qui peuplent notre imaginaire⁸.

¹ Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 103.

² Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2005, p. 18.

³ Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, *op. cit.*, p. 207.

⁴ Fabien Gris reprend le terme de Jean-Loup Bourget dans son ouvrage intitulé *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan Université, coll. « Fac. Cinéma », 1998, p. 267.

⁵ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 207. 208

⁶ Raymond Bellour (dir.), *Le Western*, *op. cit.*

⁷ Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 98.

⁸ *Ibid.*, p. 97.

Amossy donne pour exemple les images mythiques de Tarzan et de King Kong. Comme nous l'avons souligné, le cinéma est en effet un important réservoir de mythes et de stéréotypes : le passage à l'écran, la reconnaissance par le grand public et l'ancrage dans la mémoire du spectateur sont constitutifs de la puissance mythique ; la répétition des images dans les rediffusions des films crée le stéréotype. « L'élaboration du mythe passe par le stade de la réduction stéréotypique et de la diffusion massive¹ », note d'ailleurs Amossy. La mise en image du mythe à l'écran ou sur une photographie est fondamentale dans le processus de mythification, car elle assure l'incarnation du mythe, selon Amossy :

[...] les images mythiques situées sur le plan de l'imaginaire tendent à se concrétiser, dans notre civilisation de l'image, sur l'écran ou dans la photographie. Le mythe est ainsi incarné, même fictivement, parle plus fortement à l'imagination parce qu'il restitue la présence de l'être-là et sa nébuleuse de possibilités².

C'est en se développant à partir de stéréotypes, en investissant d'une valeur suprême ses images simplifiées, que le cinéma à son tour engendre des mythes :

Dans le mythe de Tarzan ou de B.B., je reconnais le stéréotype non pour le dénoncer et le déconstruire, mais pour en faire le réceptacle de la valeur.

Le mythe moderne dépasse ainsi le phénomène de la stéréotypie en ce qu'il échappe au piège dans lequel celui-ci est pris. Le stéréotype se doit en effet d'être consommé passivement, ou d'être repéré et démystifié. S'il nous dérobe son caractère artificiel et construit, il jouit d'une sorte de transparence qui l'innocente. Sa nature de médiation culturelle et de simplification réductrice demeure voilée. [...] Si au contraire le stéréotype est repéré et désigné comme tel, il se présente comme un schème contraignant qui se plaque sur le réel en le déformant. Il apparaît alors comme un modèle culturel figé qui impose une forme et un sens préfabriqués³.

En résumé, le stéréotype se caractérise par la répétition de masse, par la simplification et la schématisation qu'il opère, et par son caractère usé et galvaudé. Le mythe s'en distingue par sa simplicité et par sa puissance symbolique : il est créateur de valeur. Dans les romans du corpus qui composent avec des images à la fois stéréotypées et mythiques de la littérature et du cinéma de genre, l'on peut citer à titre d'exemple les figures originales de femmes fatales, telle la veuve ambiguë du roman de Robert Coover, la sulfureuse Nicola Six de Martin Amis, ou encore, chez Jean Echenoz, la grande blonde à la fois glorieuse et déchue. Ces représentations mythifiées empruntent également aux stéréotypes de genre. Les figures de détective qui apparaissent dans les romans du corpus se conforment aux stéréotypes génériques par leur tenue vestimentaire et par leur langage convenu. Leur activité semble également consister en une déclinaison de figures imposées, telles filer des suspects dans la rue, se battre ou boire du whisky. Ainsi conviendra-t-il de faire le départ du mythe et du stéréotype dans des romans contemporains qui

¹ *Ibid.*, p. 100.

² *Ibid.*, p. 111-112.

³ *Ibid.*, p. 101.

entretiennent avec le cinéma de genre une relation ambiguë, rendant hommage à son caractère mythique tout en dénonçant le caractère galvaudé de ses représentations. Comme le note Fabien Gris,

Les écrivains contemporains, confrontés à la puissance mythologique des images filmiques, mais aussi à leurs rediffusions et reproductions multiples, sont conduits à travailler avec une forme et une perception stéréotypées de ces images. La productivité narrative du cinéma est bien souvent, pour la littérature d'aujourd'hui, un jeu avec le « déjà-vu », le « déjà-connu », que l'écriture simultanément ressaisit et déplace, conformément à ce retour critique au récit qui la caractérise¹.

Nous soulignerons également la fécondité du stéréotype dans le roman contemporain, qui ne reproduit jamais le cliché au premier degré, comme c'est le cas dans la paralittérature des *best-sellers*. Le stéréotype est l'objet d'une mise à distance, sous un éclairage parodique ou ironique, toujours critique. L'usage du stéréotype relève de ce que Michael Riffaterre nomme « l'esthétique de la plénitude », qui donne immédiatement à voir au lecteur le renouvellement dont il est l'objet : « Car ce n'est pas en ôtant au cliché ce qu'il a de stéréotypé qu'il rend au procédé de style sa fraîcheur : le renouvellement présuppose au contraire le maintien du stéréotype comme pôle d'opposition par rapport auquel la modification d'un ou plusieurs éléments fera contraste² ». Le stéréotype sera le point de départ d'une reprise, d'un détournement qui fait sens³.

Il s'agira d'envisager les effets de la reprise des stéréotypes et des mythes du cinéma sur le personnage dans le roman contemporain. Les personnages des romans qui composent avec les genres du cinéma reprennent en grande part des rôles préexistants, ce qui n'est pas sans conséquences sur le statut du personnage romanesque. L'on se souviendra que le roman contemporain est caractérisé par un renouvellement narratif ; pourtant, il a fort peu été question, dans la littérature critique, du rôle joué par le personnage dans le triple retour constaté – retour de l'auteur, du récit et du réel. Les avant-gardes avaient proclamé la mort du personnage : l'on se reportera à ce propos à l'étude de Jean Ricardou, « Mort du personnage fictif⁴ ». Nathalie Sarraute faisait porter le soupçon sur le personnage⁵ ; Alain Robbe-Grillet comptait le

¹ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 208.

² Michaël Riffaterre, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », in *Cahiers de l'AIEF*, 1964, n° 16, p. 83-84.

³ La reprise intersémiotique ne signifie pas pour autant la négation des stéréotypes filmiques, comme le note Fabien Gris : « Néanmoins, elle se garde également d'être un dépassement : en reprenant les récits filmiques qui sont à sa disposition, la littérature contemporaine ne cherche pas systématiquement à les détruire, à s'en moquer ou à les mépriser ; elle ne se place pas dans une position de supériorité axiologique par rapport à eux, ne serait-ce que par la reconnaissance de leurs pouvoirs et de leur efficacité intrinsèques. » (in Fabien Gris, *op. cit.*, p. 209.)

⁴ Jean Ricardou, « Mort du personnage fictif », in *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Dunod, 1971, p. 235-246.

⁵ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.

personnage au nombre des notions qu'il avait déclarées « périmées¹ ». Le statut du personnage, étiqueté, fragmenté, dédoublé, a été mis à mal par le Nouveau Roman en France, mais également par la littérature d'avant-garde en Angleterre et par le roman dit postmoderne et métafictionnel aux États-Unis dans les années 1950 et 1960. Pour la fiction contemporaine, dans laquelle le personnage fait retour, que permet la friction avec les personnages stéréotypés ou mythifiés du film noir ? La reprise des stéréotypes et des mythes semble tout d'abord, à un premier niveau, donner au personnage contemporain plusieurs composantes de son « étiquette² », pour reprendre le terme de Philippe Hamon. Il se voit de nouveau doté d'un nom propre et de caractéristiques physiques et psychologiques. Le détective privé de Robert Coover se nomme Philip M. Noir, sa tenue vestimentaire en accord avec les codes du genre (*trench-coat* défraîchi, feutre mou sur la tête) est l'objet d'une description détaillée ; il est paresseux, gourmand, plus enclin à faire du gringue à sa cliente qu'à résoudre l'enquête. Toutefois, il faut se garder de proclamer la réhabilitation du personnage, car il est l'objet d'un traitement subversif dans le roman contemporain. Les stéréotypes sont dynamités par l'invention littéraire ; le caractère stéréotypé du personnage, conscient de n'être qu'un acteur qui joue un rôle galvaudé (dans les romans de Tanguy Viel notamment), tend à le déréaliser et à le vider de sa substance, à l'instar des personnages de femmes fatales de notre corpus, à la fois subverties par un traitement carnavalesque et rongées par le non-être. Tout en faisant retour dans le roman, le personnage contemporain, en voie d'effacement ou de disparition, est problématisé³. Le réemploi critique du stéréotype et du mythe est à même de rendre compte du double mouvement de retour et de disparition qui caractérise le personnage contemporain. Il sera étudié à travers trois figures de personnages du film noir : les truands chez Tanguy Viel, le détective privé dans les romans de Martin Amis, Robert Coover et Jean Echenoz, et la femme fatale, chez Jean Echenoz, Martin Amis et Robert Coover.

¹ Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées [1957] », in *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 25.

² Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 148.

³ La problématisation du personnage a été l'objet de plusieurs études : citons notamment l'ouvrage de Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman contemporain*, Rimouski, Tangence, coll. « Confluences », 2015, et l'article de René Audet et Nicolas Xanthos, « Le roman contemporain au détriment du personnage », *L'Esprit créateur*, vol. 54, n° 1, 2014.

A. Composer avec le déjà-vu : la lassitude des truands chez Tanguy Viel

L'Absolue perfection du crime de Tanguy Viel met en scène des héros désenchantés et à la limite de l'épuisement. Tout en reprenant les stéréotypes des *mafiosi*, Viel en propose une version dégradée par l'usure des modèles. Le personnage du narrateur a en effet conscience de jouer un rôle déjà écrit, dans une partie perdue d'avance : sa lassitude prend une dimension métafictionnelle qui souligne les limites de l'entreprise littéraire de Viel. Par ailleurs, le portrait de ces anti-héros fatigués jette un éclairage ironique sur les modèles topiques du genre noir.

Les auteurs du braquage sont des gangsters de seconde zone : certes, leur portrait fait référence au modèle des truands présents dans nombreux films de *mafiosi* dont le plus célèbre est *The Godfather* de Francis Ford Coppola : ils partagent leurs codes légendaires, le sens de l'honneur et le respect de la famille, sur lequel insiste l'oncle qui dirige le clan, double fatigué de Don Corleone dans le film de Coppola. Ainsi se distinguent-ils des caïds de la pègre locale, selon l'oncle :

Eux, ils n'ont pas le sens de la famille, disait-il. Mais comme les temps changent, concluait l'oncle, lui dont la vie, la fortune, l'assise, s'étaient construites sur des notions fermes d'amitié, de loyauté, et constatait là une carence, là une trahison, partout, disait-il, comme les temps changent, avait-il répété¹.

Ce sens de la famille permettrait au clan de former une sorte d'aristocratie de la pègre. Mais la lucidité du narrateur désabusé dément cette construction : « On en faisait partie pourtant, de la pègre locale² ». Les personnages conforment leur conduite à un code de l'honneur dicté par le respect de la famille³. Or, la « famille » que forment Marin et ses acolytes n'est pas liée par les liens du sang :

C'était lui-même, Marin, qui d'un geste de ses doigts avait signifié autrefois les guillemets autour de la famille. La « famille » fallait-il donc entendre, et le sentiment qu'entre guillemets on était plus liés qu'à s'imaginer du même sang, à cause de la fierté d'appartenir à cette famille-là, l'urgence malade à trouver sa place en elle⁴.

La famille entre guillemets est un leurre, si bien que les trahisons de Lucho, qui livre le clan à la police, et de Marin, qui s'enfuit avec le butin, n'auront rien de surprenant. Le matériau

¹ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, op. cit., p. 23.

² *Ibid.*

³ « Mais je ne te détestais pas, Marin, on ne se détestait pas, parce qu'on était de la même famille. Et cela, cette famille, même mort il faudra l'honorer. » (*Ibid.*, p. 33)

⁴ *Ibid.*, p. 18.

narratif du film de gangsters ne fournit pas une assise solide pour la construction romanesque. À l'instar de ses personnages, Viel reprend les stéréotypes sans trop y croire.

La famille mafieuse des modèles filmiques convoquées – les films noirs américains des années 1950 réalisés par Francis Ford Coppola ou par Abel Ferrara – semble d'ailleurs rongée par l'usure, à l'instar de l'oncle malade qui meurt avant le début du braquage, laissant les caïds livrés à eux-mêmes. Le narrateur est d'ailleurs accablé par une impression de « déjà-vu » lorsqu'il rend visite à l'oncle,

[...] accueillis dans cette maison au bord du délabrement pour venir boire tristement le même thé sans sucre, les mêmes gâteaux ramollis, le même porto sans finesse, et garder à la conscience avec ça qu'on était des caïds.
Parce qu'on était des caïds¹.

L'insistance du texte sur la répétition du même met en abyme le caractère galvaudé de l'intrigue. Comme le note Johann Faerber, « Reprenant les figures essentielles du milieu mafieux, [Tanguy Viel] ne livre que leur version affaiblie, fragile et débarrassée de sa splendeur et de sa toute-puissance, comme si une sourde mélancolie s'était emparée d'eux² ». De fait, les truands semblent las de jouer leur rôle écrit d'avance, comme le souligne le narrateur : « Depuis longtemps déjà, l'exécution des ordres, les revolvers dans nos vestes, la façon d'être salués dans la rue et de faire des mauvaises rencontres, ça nous fatiguait. Lassitude, disait-on, de courir dans la nuit, de garder une main dans la poche, au cas où, disait-on³ ». L'on retrouve chez les bandits de Tanguy Viel la fatigue, la fragilité et la mélancolie des truands de Godard, notamment dans *À bout de souffle* (1960) ; l'on songe également aux films plus récents de Tarantino ou de John Woo, où les personnages mélancoliques de truands font montre de leur faiblesse face aux épreuves.

La fragilité des personnages est accentuée par leur emploi romanesque : ils ne sont que les exécutants d'un scénario déjà écrit par l'oncle (et, partant, par les nombreux hypofilms qui constituent les modèles romanesques) : c'est en effet l'oncle qui tire les ficelles et qui décide du plan du braquage :

¹ *Ibid.*, p. 21.

² Johan Faerber, *L'Absolue perfection du crime* (2001). Tanguy Viel, *op. cit.*, p. 66.

³ *Ibid.*, p. 24. Les personnages d'*Insoupçonnable* sont également des anti-héros fatigués et à bout de souffle. Le projet d'enlever Henri pour obtenir une rançon procède d'un aveu d'échec : Lise et le narrateur sont déjà usés avant même que l'action n'ait commencé – « nous étions fatigués », explique le narrateur. La fatigue de s'aimer en secret va de pair avec une fatigue que l'on pourra qualifier d'existentielle : « Mais je voulais que ça s'arrête vite, ces heures dues à l'amour, là sur ce balcon de fer à attendre un dénouement, quelque chose qui viendrait mettre un terme à cette tension du secret, quand les mardis et les vendredis, les peut-être et les ne-viendra-plus, les minutes comptées, les au revoir dans la rue sans s'embrasser, il fallait que ça cesse vite, disais-je à Lise, à cause de cette fatigue générale que valait le temps qui passe, les plusieurs mois de patience qu'il nous faudrait avoir pour se sentir hors d'atteinte » (Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, *op. cit.*, p. 90 et p. 65-66).

Il a dit exactement : dernière nuit de l'année, ce sera celle-là et aucune autre. Alors personne n'a discuté, ni Marin, ni moi, ni Andrei. Ni Jeanne qui nous a rejoints ce soir-là, parce qu'il fallait une présence féminine, avait dit l'oncle. Il aurait pu dire : parce que c'est ta femme, Marin. Mais il avait dit : parce qu'il nous faut une femme¹.

L'oncle assume le rôle du réalisateur de cinéma : il choisit le sujet du film (le braquage du casino) et les acteurs ; la présence de Jeanne s'impose uniquement pour les besoins du scénario – « parce qu'il nous faut une femme » : tout film noir comporte en effet une figure féminine ; il décide également du temps et du lieu : cette figure démiurgique est un double de la figure auctoriale qui programme la fiction. C'est d'ailleurs l'oncle qui prononce le premier la formule-titre : « Si vous y parvenez, a repris l'oncle, si vous y parvenez, ce sera l'absolue perfection du crime. Et il avait détaché chaque mot, comme ceci : l'absolue... perfection... du... crime² ». L'emphase de l'oncle qui détache les syllabes de chaque mot jette un éclairage ironique sur le modèle du *thriller* hitchcockien, tout en laissant présager l'échec du braquage. Les gangsters de seconde zone savent en effet qu'une entreprise de cette envergure n'est pas à leur portée, « parce que ce n'était pas pour nous, le casino, pas pour des gens comme nous. Les gens comme nous, Marin, on naviguait un ton au-dessous³ » ; « trop haut, trop grand pour nous, trop résistants les coffres d'un casino⁴ ». À l'enthousiasme de l'oncle s'oppose le pessimisme du narrateur, qui a d'emblée « l'idée qu'on allait dans un mur, mais qu'on y allait quand même⁵ ».

L'insistance sur la formule-titre, citée à plusieurs reprises dans le roman, obsédant les personnages, souligne le statut de construction fictionnelle du récit : « ce qui planait dans la nuit tombante, c'était l'endroit abstrait de nos crânes où il était écrit en lettres grasses laissées par l'oncle, l'absolue perfection du crime⁶ » ; ce seront d'ailleurs les dernières paroles prononcées par Marin : « il a sursauté encore, ses lèvres ont porté son sourire léger et dans un dernier éclat de souffle il a dit : C'était... l'absolue... perfection... du... crime... Et il portait un sourire dans le sang de sa bouche⁷ ». Le ressassement du titre, qui est lui-même une reprise ironique de la traduction française du titre du film *Le Crime était presque parfait*, souligne l'usure de la parole des personnages, qui consiste en une reprise de mots ou de dialogues des films de genre. Lors de la préparation du braquage, l'oncle ressasse les mêmes clichés éculés : « comme les temps changent, avait-il répété⁸ » ; « au cas où, disait-on⁹ », ou encore

¹ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, op. cit., p. 32.

² *Ibid.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁷ *Ibid.*, p. 173.

⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁹ *Ibid.*, p. 24

l'expression « les affaires en cours, les “travaux”, disait-il¹ », expression également employée par Andrei² pour désigner le braquage, ce qui témoigne de l'existence d'un jargon propre à la famille. Le narrateur, seul détenteur d'une parole authentique, dénonce l'emploi de ce langage creux, constitué d'emprunts à des référents filmiques :

C'était une expression de l'oncle, se mettre très vite dans les rails et n'en plus décrocher, disait l'oncle, dans ce langage faussement argotique qu'il croyait encore tenir sous sa couverture miteuse, lui qui continuait de dire qu'une ville on la dirige d'une main, et que de l'autre on tire à tout va sur l'ennemi, toujours pullulant, pensait-il, dans ce milieu misérable de coups tordus, de tricheurs, petits bras aux grands mots dont il était la figure mythique, ou le symbole réduit par l'âge³.

Ainsi la défaillance du langage stéréotypé du genre noir est-elle soulignée : les mots (les « grands mots ») ne suffisent pas pour dissimuler les défaillances des personnages (« petits bras »). À la fatigue des bandits correspond une parole usée : *in fine*, dans le roman de Viel, tout semble n'être qu'une histoire de mots, comme le souligne l'insistance sur les clichés qui résument l'action : « un seul mot circulant dans nos crânes, casino. Ce mot, à lui seul il avait résonné plus qu'un bourdon à nos oreilles, quand on savait par cœur tout ce qui se tenait tapi sous ces six lettres-là, casino » ; les personnages « faisant mine d'enregistrer chaque information (quand quelques syllabes seulement épongeaient nos cerveaux : ca-si-no, net-toy-age, sur-vie, fa-mille⁴) ». L'écriture de Tanguy Viel fait résonner les mots du braquage, qui deviennent les mots du roman. Comme l'explique Viel à Roger-Michel Allemand, qui lui demande s'il s'efforce « de sublimer les poncifs de la paralittérature par une écriture plus consciente d'elle-même, par un effort d'élévation poétique⁵ »,

Ce qui est vrai en tout cas, c'est que même dans cette grande mise à plat des hiérarchies et des figures, il y a toujours un moment où il faut recomposer des forces et des condensations : aussi l'effort d'élévation poétique est-ce surtout, dans le travail romanesque, l'effort pour charger les figures, pour les rendre actives et denses, que ce soit les paysages, les actions, les objets ou les personnages⁶.

Sublimer les poncifs suppose un travail langagier important. C'est donc dans la mise en lumière du caractère déjà-vu des stéréotypes du genre que l'écriture trouve son inspiration : si le roman de Viel s'écrit au cœur du désenchantement pour figurer des personnages las d'imiter les modèles filmiques, il configure, à partir de ce manque à être, une œuvre originale qui renouvelle,

¹ *Ibid.*, p. 22.

² « [...] raconter l'avancée des “travaux”, selon son mot, “travaux”, décrire tout cela qu'il avait accompli seul, aurait-on cru » (*Ibid.*, p. 17)

³ *Ibid.*, p. 35-36.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵ « Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier contemporain », entretien avec Roger-Michel Allemand, art. cit., p. 303.

⁶ *Ibid.*

malgré tout, les stéréotypes du genre, en proposant d'eux une version distanciée. La subversion des figures génériques stéréotypées est source d'invention littéraire. Nous envisagerons à ce titre la subversion d'une autre figure structurante du genre noir, le détective privé.

B. Subversions de la figure du détective privé

Dans l'imaginaire collectif, la figure du détective privé est érigée en symbole du genre noir. Alain Lacombe a souligné à cet égard le rôle structurant du médium filmique : « Par le biais du cinéma, [le détective privé] est dans l'esprit du public le stéréotype du genre¹ ». Ce sont en effet les films noirs qui popularisent la figure du privé en fixant l'iconographie qui lui est propre – *trench-coat*, feutre vissé sur la tête, cigarette – et un caractère marqué par le cynisme et l'impassibilité. Les romans du corpus, irrigués par l'imaginaire et par les structures narratives du film noir, ménagent une place importante à la figure du détective : le privé Philip M. Noir est le personnage principal de *Noir* de Robert Coover, auquel il donne son titre. Chez Jean Echenoz, dans *Cherokee*, plusieurs figures d'enquêteurs sont à pied d'œuvre, tel Georges Chave, détective amateur qui se trouve engagé malgré lui dans une enquête, talonné par Ripert et Bock, eux-mêmes surveillés par les policiers Guilvinec et Crémieux ; *Les Grandes blondes* met également en scène des duos de détectives, tels Boccara et Personnettaz. Dans *Night Train* de Martin Amis, c'est une femme qui mène l'enquête : la policière Mike Hoolihan est chargée de résoudre l'énigme du suicide de Jennifer Rockwell. Dans tous les cas, les figures de détective sont l'objet d'un travail de sape : Coover fait du privé du genre noir une figure carnalisée et haute en couleurs, Echenoz souligne, non sans ironie, l'incompétence des détectives dans des romans à la mécanique grippée, la détective de Martin Amis est enfin une figure ambiguë et fragile. Il s'agira d'interroger les significations des transpositions littéraires de ce personnage stéréotypé du genre noir.

1. *Noir* de Robert Coover : les frasques du « privé » ou la mise à nu des stéréotypes

Dans *Noir*, le détective occupe les fonctions de narrateur-focalisateur : il est désigné par le pronom personnel « you » qui implique le lecteur dans la narration, à la manière des « Livres

¹ Alain Lacombe, *Le Roman noir américain*, op. cit., p. 46.

dont vous êtes le héros » apparus dans les années 1960-1970. Françoise Sammarcelli a étudié les effets produits par cette focalisation assez rare (on peut en relever l'occurrence dans *Un homme qui dort* de Georges Perec et dans *La Modification* de Michel Butor¹). Gérard Genette définit la narration à la deuxième personne par « l'identité entre narrataire et héros² », et Hélène Müller a mis en lumière la complexité de cette focalisation ambiguë dans un article sur l'autobiographie³. Selon Françoise Sammarcelli, « l'emploi de la deuxième personne signale à la fois l'implication forcée ou l'investissement attendu du lecteur partenaire et une réflexivité latente, le narrateur semblant se parler à lui-même⁴ ». Cette stratégie a des effets déstabilisants, à commencer par la proximité problématique avec le héros et la réflexivité qu'elle engendre : d'une part le dialogue silencieux engagé par la présence du pronom « you » prend le lecteur à parti et l'implique dans le questionnement existentiel du privé qui mène l'enquête ; d'autre part, la technique narrative suggère la technique filmique de la caméra subjective, et pourrait être considérée comme sa transposition littéraire, comme l'explique Coover dans un entretien :

The second person creates a compelling immediacy, a being-thereness that blurs the distance between narrator and reader, and I found that appealing and sometimes usefully disturbing. Noir looks out on the world—seeking answers, understanding, needing to know—through your eyes, and you, also a quester, look out through his. Somewhat like the occasional use of the subjective camera in noir movies, and it resonates with those movies' frequent voice-over monologues⁵.

L'emploi du pronom « you » souligne aussi la réflexivité d'un roman qui engage un dialogue avec le genre noir et ses codes. Nous considérerons la façon dont Coover prend ses distances avec les modèles du *hard-boiled*, en campant un personnage de détective incompétent, qui se livre sans retenue à ses penchants pour la boisson et pour la gent féminine : cette figure carnavalesque jette un éclairage sur le genre noir.

¹ Françoise Sammarcelli, « Noir de Robert Coover ou le noir revisité », art. cit., p. 442-443.

² Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 92.

³ Hélène Müller, « Miroir et mémoire – la deuxième personne et l'autobiographie : *Trame d'enfance* de Christa Wolf et *Enfance* de Nathalie Sarraute », *TRANS (Revue de littérature générale et comparée)*, n° 8, 2009, [En ligne] URL : trans.univ-paris3.fr/IMG/pdf/Trans_Muller.pdf.

⁴ Françoise Sammarcelli, art. cit., p. 442.

⁵ Sean P. Carroll, « An interview with Robert Coover », art. cit. « L'emploi de la deuxième personne crée un effet convaincant d'immédiateté, une présence qui brouille la distance entre le narrateur et le lecteur, et j'ai trouvé ça attirant et parfois dérangent, mais de façon utile. Noir observe le monde qui l'entoure – en cherchant des réponses, en comprenant, en ayant besoin de savoir – à travers vos yeux, et vous, qui êtes aussi un enquêteur, vous l'observez à travers les siens. Quelque chose comme l'usage occasionnel de la caméra subjective dans les films noirs, et ça entre en résonance avec les monologues de la voix *off* qui sont fréquents dans ces films. » [Nous traduisons.]

Le personnage de Philip M. Noir évoque les figures mythiques de détective des romans de Dashiell Hammett et de Raymond Chandler, popularisées à l'écran par les films de Howard Hawks ou de John Huston. « PHILIP M. NOIR / PRIVATE INVESTIGATIONS¹ » : d'emblée, la mention des lettres peintes sur la fenêtre du bureau du détective souligne la filiation du roman de Robert Coover avec le film de genre. L'image évoque en effet maint souvenir filmique du bureau du détective privé, avec son enseigne et ses stores vénitiens ; l'initiale « M. » convoque quant à elle la figure iconique de Philip Marlowe, ainsi que le film *M le Maudit* de Fritz Lang (1931) – rappelons que l'expressionnisme allemand est aux sources du film noir. Marc Amfreville relève même un jeu de mots présent en filigrane dans le nom « Phil M. Noir² », qui se prononce bel et bien « film noir ». Citons enfin le personnage de Guy Noir, figure parodique du détective privé du *hard-boiled*, dans le film de Robert Altman, *A Prairie Home Companion* (2006), joué par Kevin Kline. Le personnage du détective privé de *Noir* résulte d'un faisceau d'influences, à la fois littéraires et cinématographiques : elle est inspirée du roman *hard-boiled* de Raymond Chandler et de Dashiell Hammett, et du film noir en général, plus particulièrement du classique du genre *The Big Sleep* de Howard Hawks, qui est lui-même l'adaptation du roman de Raymond Chandler. Comme nous le verrons, les points de contact avec l'intrigue de Chandler sont nombreux : Philip M. Noir cherche à résoudre l'énigme de la disparition du mari de la veuve, de même que Philip Marlowe enquête sur la disparition du mari de Vivian Regan chez Chandler.

Les portraits successifs de Noir, avec sa parfaite panoplie de détective privé, font signe vers l'imagerie stéréotypée du genre noir :

You pulled on your old trenchcoat with the torn pockets, holstered your heater under your armpit, and headed for the docklands. [...]

You're sucking on a fag, hands in your trenchcoat pockets, your posterboy face hidden behind the upturned collar³.

L'image est familière pour le spectateur de films noirs et pour le lecteur de *hard-boiled* : elle rappelle le portrait de Philip Marlowe dans *The Big Sleep* de Raymond Chandler, tirant sur sa une cigarette après avoir bu une rasade de whisky avant de se mettre au travail :

¹ Robert Coover, *Noir*, *op. cit.*, p. 15.

² Marc Amfreville, « La nuit américaine dans *Noir* de Robert Coover », art. cit.

³ Robert Coover, *op. cit.*, p. 7 et p. 158. « Tu as enfilé ton vieux trenchcoat aux poches trouées, tu as mis le flingue dans son holster sous l'aisselle avant de te diriger vers les docks. [...] Tu tires sur un mégot, les mains dans les poches de ton imperméable, ton visage de jeune premier dissimulé derrière le col relevé. » [Nous traduisons.]

I dug my bottle of rye out of it and poured half of what was left down my throat and got inside to light a cigarette. I smoked half of it, threw it away, got out again and went down to Geiger's. I unlocked the door and stepped into the still warm darkness and stood there, dripping quietly on the floor and listening to the rain. I groped to a lamp and lit it¹.

Toutefois, comme le suggère la distance introduite par l'emploi du pronom « you » dans le roman de Coover, les stéréotypes du détective privé sont à peine convoqués qu'ils se voient tournés en dérision, à commencer par l'impassibilité du privé, qui apparaît souvent comme un dur à cuire dans les films de genre : « He speaks without moving his lips, tough-guy style. You yourself talk that way. Why do you dicks all have that granite look? A client once asked you. Do you take injections²? » Sans doute le texte fait-il allusion au personnage de Sam Spade : les descriptions de Dashiell Hammett insistent en effet sur son caractère imperturbable, que l'on retrouve à l'écran dans le jeu d'Humphrey Bogart, dans *The Maltese Falcon* par exemple. Le détective de Chandler semble également avoir laissé en héritage à Noir son côté pince-sans-rire et son esprit sardonique : à titre d'exemple, l'on peut songer à la scène de rencontre du privé et de Carmen Sternwood, où Marlowe se présente sous le nom de « Doghouse Reilly³ » à la jeune femme (« Reilly Nichachien », dans la traduction de Boris Vian). Comme le note Françoise Sammarcelli, « Coover reprend l'aptitude aux vanes (“wisecracking”) qui constitue un des charmes de Philip Marlowe ou Sam Spade, mais confère à ses dialogues une tonalité nettement moins chevaleresque et moins cérébrale, multipliant les sous-entendus grivois⁴ ». D'autres répliques de Noir reprennent également avec humour la parole stéréotypée du détective, avec par la formule rituelle de Sherlock Holmes : « Elementary, lady. Even my office assistant figured that much out⁵ », dit Noir à son assistante Blanche – et l'on notera le caractère éclectique des emprunts romanesques. Or, l'ironie de la réplique de Noir se retourne contre lui-même : il sera en effet dupé par Blanche, plus avisée que lui. Noir apparaît en effet comme un détective incompetent, davantage désireux de séduire sa cliente que de résoudre l'enquête. Ainsi Coover présente-t-il une version carnavalisée de la figure du détective.

¹ Raymond Chandler, *The Big Sleep*, *op. cit.*, p. 29. « J'en sortis ma bouteille de whisky et me versai la moitié de ce qu'il restait dans le gosier et entrai pour allumer une cigarette. J'en fumai la moitié, la jetai, ressortis et descendis chez Geiger. Je déverrouillai la porte et entrai dans l'obscurité encore chaude de la pièce et restai là debout, mes vêtements dégoulinant gentiment sur le sol, écoutant la pluie. Je cherchai une lampe à tâtons et l'allumai. » [Nous traduisons.]

² Robert Coover, *op. cit.*, p. 176-177. « Il parle sans bouger les lèvres, dans le style des durs à cuire. Toi-même tu parles comme ça. Pourquoi vous avez tous l'air de rochers les gars ? m'avait demandé un client un jour. Vous faites des injections ? » [Nous traduisons.]

³ Raymond Chandler, *op. cit.*, p. 4.

⁴ Françoise Sammarcelli, *art. cit.*, p. 447.

⁵ Robert Coover, *op. cit.*, p. 182. « Élémentaire, ma chère dame. Même mon assistante avait compris tout ça. » [Nous traduisons.]

Portrait du détective en roi de carnaval

Le détective semble privé des qualités et des compétences qui le définissent traditionnellement : il n'a ni talent, ni intelligence, ni flair, comme il l'avoue lui-même : « You can't type and have no head for numbers and only insult people when they call on the blower, so you rely utterly on Blanche, her irritating superciliousness the price you pay¹ ». Il se repose sur Blanche, double inversé du détective, comme le suggère le jeu sur l'onomastique. C'est elle qui doit expliquer à Noir les tenants et les aboutissants de l'enquête, en un langage où l'isotopie du droit et le latin font bon ménage, et que Noir, *a contrario*, n'emploie jamais, incapable peut-être de le comprendre :

You are a silly man, Mr Noir. As we know, the deceased's husband willed the estate to the two of them with the stipulations that the estate remain intact, so before it can be finally probated, one of the two beneficiaries must relinquish their share or die. The last thing the second beneficiary would want would be to lose the corpus delicti².

Paresseux, Noir a tendance à s'endormir inopinément ; il se perd dans la ville labyrinthique, si bien que sa cliente en vient même à douter de ses compétences : « Mr Noir, she said, as though somewhat exasperated. I never know what to expect. Are you really a private detective, or do I have the wrong address³? » Les questions insolubles auxquelles Noir est confronté soulignent ses difficultés à résoudre l'enquête, d'autant plus qu'il peine à interpréter les indices :

So, was the dead body wearing a widow's hat and veil or was her head bare? That would be the clue. If you'd only been paying attention.
Well, there was a clue, but you didn't recognize it as one at the time and didn't tell her about it⁴.

Son donjuanisme hérité du genre noir (l'on songe à Philip Marlowe dans *The Big Sleep* ou à Sam Spade dans *The Maltese Falcon*) est par ailleurs l'objet d'une amplification outrancière qui s'inscrit dans l'esthétique de l'excès de Coover. Ainsi voit-on Noir courtiser sa cliente, multipliant les questions hors de propos : « What you asked was: So, what are you doing tonight,

¹ *Ibid.*, p. 32. « Tu ne sais pas taper à la machine et tu n'as pas le goût des chiffres et tu ne fais qu'insulter les gens quand ils t'appellent au bigophone, donc tu te reposes entièrement sur Blanche, dont l'irritante arrogance est le prix à payer pour cela. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 121. « Vous êtes un imbécile, M. Noir. Comme nous le savons, le mari décédé a légué l'héritage à deux personnes en stipulant que le testament devait rester intact, de sorte qu'avant qu'il ne soit enfin certifié, l'un des deux bénéficiaires devait renoncer à sa part ou mourir. La dernière chose qu'aurait voulue le second bénéficiaire serait de perdre le *corpus delicti*. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 47. « M. Noir, a-t-elle dit, comme si elle était quelque peu exaspérée. Je ne sais jamais à quoi m'attendre. Êtes-vous vraiment un détective privé, ou me suis-je trompée d'adresse ? » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 154. « Donc, est-ce que le cadavre portait une voilette de veuve ou était-il tête nue ? Ce serait un bon indice. Si seulement tu y avais prêté attention. Bien, il y avait un indice, mais tu ne l'as pas identifié comme tel à l'époque et tu ne lui en avais pas parlé. » [Nous traduisons.]

sweetheart ? We can talk more about all this over supper¹ ». Le texte insiste sur le caractère débauché du détective, que le lecteur surprend à plusieurs reprises la main dans le pantalon ou sous les jupes de ses clientes. L'intrigue relate les frasques de Noir : en lieu et place de la traditionnelle filature, dont il propose une variante licencieuse, il préfère suivre des inconnues dans la rue :

You have been following me, she said, as though solving a case.
It's my job, lady, you said back, picking yourself up and brushing yourself off. Private eye.
Has someone hired you to do this, Mr. Eye?
Noir, ma'am. No, just practicing as you might say. Keeping my hand in.
Your hand in where?
Wherever I can keep it warm².

La récurrence des références grotesques au corps de Noir fait du détective une figure carnavalesque. Mikhaïl Bakhtine a montré que la mise en avant du bas corporel était caractéristique du carnaval. De fait, dans *Noir*, les fonctions digestive et sexuelle semblent exacerbées au détriment de la fonction cérébrale, qui est pourtant le propre du détective. *Noir* ménage une place importante à l'ingestion : les scènes de repas sont nombreuses, où Noir fait bombance de *doughnuts* copieusement arrosés de sauce chili et de whisky, il se régale d'entrecôtes de chez Loui's, accompagnées de « Bordox » [sic] ou de crème glacée chez Big Mame. Il est alors question de digestion : alors qu'il est en garde à vue au commissariat, on voit le détective aux toilettes ; quand il arpente les rues de la ville labyrinthique, ses réflexions métaphysiques cèdent la place à la physique du corps : « And there was something about these dark nameless streets going nowhere that resonated with your inner being. The desolation. The bitterness. The repugnant underbelly of existence. Well, you'd eaten too fast. The doughnuts and chili hadn't settled well³ ». Selon Paul Valéry, la littérature est « affaire d'estomac » : il n'y a « rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer⁴ ». Chez Coover, il est plutôt question d'indigestion : si la métaphore de la digestion renvoie à l'intertextualité – à l'intersémiotité générique dans le cas présent, l'indigestion de Noir nous

¹ *Ibid.*, p. 62. « Ce que tu lui as demandé, c'était : Alors, qu'est-ce que tu fais ce soir, chérie ? Nous pourrions parler plus longuement de tout ça au cours d'un dîner. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 170. « Vous étiez en train de me suivre, a-t-elle dit, comme si elle résolvait une affaire. C'est mon boulot, ma petite dame, tu lui réponds, en te relevant et en brossant tes vêtements. Détective privé. Est-ce quelqu'un vous a engagé pour faire ça, M. Privé ? Noir, m'dame. Non, je m'entraîne, comme on dit. Je garde la main. Votre main où ? Où je peux la garder au chaud. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 41. « Et il y avait quelque chose dans ces rues sombres et sans nom qui ne vont nulle part qui résonnait avec votre être le plus profond. La désolation. L'amertume. Le bas-ventre répugnant de l'existence. Eh bien, tu avais mangé trop vite. Les doughnuts et le chili avaient du mal à passer. » [Nous traduisons.] Voir à ce propos l'étude de Françoise Sammarcelli, art. cit., p. 448.

⁴ Paul Valéry, « Mauvaises pensées et autres », in *Œuvres, Tome II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 478.

semble mettre en abyme une indigestion du genre noir, impossible à assimiler tel quel pour le roman contemporain, et qu'il faut par conséquent mettre à distance, en renouvelant ses stéréotypes et ses mythes.

La dégradation du costume du privé, qui relève du stéréotype, métaphorise enfin le traitement auquel Coover soumet le genre noir. La description de ses vêtements rapproche le détective du gangster, comme pour le priver de sa légitimité :

[...] the old black pinstripe suit with the baggy knees and threadbare elbows, a white shirt, frayed but clean and crisply starched, dark tie, and black socks and shoes, holes in the heels of the former, in the soles of the other [...]. In short, a somewhat seedy version of any self-respecting gangster's threads¹.

Au cours du roman, le costume de Noir est mis à rude épreuve, à commencer par les taches qui le constellent, car Noir mange beaucoup, souvent avec maladresse, ce qui participe de la subversion de la figure du privé : « You realized you'd spotted your tie with the chili. Not the first time. It's why you wear patterned ties² ». Noir est ensuite dépouillé de ses vêtements lors d'une bagarre ; après son séjour à la morgue, où il se réveille enfermé dans un casier réfrigéré, en un *live burial* gothique revisité, son costume est trempé et dégage une forte odeur de formol. Il doit alors arpenter les rues en petite tenue, « dressed only in your trench and spongy gums³ ». Le temps que son costume sorte de la laverie, Noir est contraint de porter des dessous féminins que lui prêtent complaisamment la prude Blanche et Flame, la femme de mauvaise vie :

[...] what she handed was a pair of pink panties with little flowers stitched on them. The glossy silk felt good but they were a tight fit and some of your unmentionables hung out. She tried to help you push them in, and she could get one side in, but when she tried to push the other side in, the first one popped out.

[...] She offers you a frilly bathrobe and a pair of Victorian bloomers from her days as a stag-film actress⁴.

Le traitement carnavalesque du privé et de son costume peut être considéré comme une mise en abyme du traitement réservé au genre noir, qui se voit également passé à la machine, essoré

¹ Robert Coover, *op. cit.*, p. 78. « [...] le vieux costume noir à fines rayures avec des poches aux genoux et les coudes élimés, une chemise blanche, usée mais propre et craquante tant elle est empesée, une cravate noire, et des chaussettes noires et des chaussures, des trous aux talons des premières, aux semelles des secondes [...]. En résumé, une version quelque peu râpée des fringues de n'importe quel gangster qui se respecte. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 39. « Tu t'es rendu compte que tu avais taché ta cravate avec la sauce chili. Pas la première fois. C'est pour ça que tu portes des cravates à motif. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 73. « vêtu uniquement de ton imper et de tes chaussures spongieuses. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 47 et p. 75. « [...] ce qu'elle tenait à la main, c'était une culotte rose avec des petites fleurs cousues dessus. La soie brillante était agréable à porter mais la culotte était un peu serrée et certaines parties de ton corps qu'il ne faut pas mentionner pendaient à l'extérieur. Elle essaya de t'aider à les pousser à l'intérieur, et elle réussit à les faire rentrer d'un côté, mais quand elle essaya de les faire rentrer de l'autre, elles jaillirent du premier côté. » ; « Elle te propose un peignoir à fanfreluches et une culotte bouffante de l'époque victorienne, du temps où elle jouait dans des films pornos. » [Nous traduisons.]

par l'esthétique de Coover, concurrencé par les fleurs (de rhétorique ?) et les fanfreluches outrancières de l'écriture. Les ressources narratives et l'inventivité littéraire prennent leur revanche sur le genre noir. Le corps du privé est aussi l'objet de dégradations : lorsque ses adversaires le capturent et le droguent, Noir se réveille les poils pubiens teints¹ ; le texte reviendra à plusieurs reprises sur ce motif, non sans complaisance. Noir est même surnommé « Blondie² » par Flame, en une inversion carnavalesque de la noirceur en blondeur, qui le dépouille de la virilité traditionnellement associée au héros du genre noir. Noir est tatoué par ses ennemis durant son sommeil et se réveille avec l'inscription « You are being followed³ » gravée sur son derrière : le motif de l'arroseur arrosé témoigne de l'inversion parodique à l'œuvre dans le texte. Le texte insiste sur le motif du tatouage en l'associant à la filature du privé : « Your tattoo is itching, reminding you someone's on your ass⁴ ». Flame, ancienne actrice pornographique, prend alors soin de Noir :

Flame applies a soothing ointment to the festering tattoo (it has been itching and you've been scratching at it with dirty fingernails), works Blanche's lotion into your chafed hide, and warms other parts with her tongue, bemusedly combing your bleached hair with her long red nails⁵.

Comme le remarque Françoise Sammarcelli,

La mise en scène du corps du détective est caricaturale, oscillant entre découronnement carnavalesque et pornographie. [...] Coover ne cesse de montrer ce que souvent la fiction policière passe sous silence et d'exalter tout ce que le code Hays censurait. [...] Le texte exhibe et travestit son protagoniste à la façon d'un roi de carnaval, multiplie les références grotesques au corps⁶.

La mise à nu du détective met en abyme celle des procédés du genre noir, à laquelle se livre Coover dans son entreprise de subversion des classiques hollywoodiens. *In fine*, les frasques du détective participent de l'esthétique farcesque du roman, que résume plaisamment la fantasque Blanche en donnant un titre à l'enquête, titre qui pourrait être celui du roman : « The Vanishing Black Widow Caper⁷ ». Rappelons que l'intrigue de *Noir* repose sur un leurre : le lecteur découvre à la fin du roman que le personnage de la veuve a été inventé de toutes

¹ *Ibid.*, p. 58.

² *Ibid.*, p. 156.

³ *Ibid.*, p. 90-91.

⁴ *Ibid.*, p. 90-91. « Vous êtes suivi. » [Nous traduisons.] « Ton tatouage te démange, ce qui te rappelle que tu as quelqu'un aux fesses. » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.*, p. 74. « Flame applique une pommade apaisante sur le tatouage suppurant (il te démangeait et tu l'avais gratté avec tes ongles sales), elle fait pénétrer la lotion de Blanche sous ta peau irritée, et réchauffe d'autres parties de ton corps avec sa langue, tout en peignant avec stupéfaction ta toison teinte de ses longs ongles rouges. » [Nous traduisons.]

⁶ Françoise Sammarcelli, art. cit., p. 446-447.

⁷ Robert Coover, *op. cit.*, p. 190. « La Farce de la Disparition de la Veuve Noire » [Nous traduisons.]

pièces par Blanche. Rien de surprenant à ce que Noir envisage son enquête comme un scénario dans lequel il a tenu sa partie :

Your case is coming undone. You've sleuthed up a well-made scenario, several in fact, but your characters are leaving it. You stare at the glowing ash end of your bent butt as though looking for the last word there. You should flick it away, that's always an impressive punctuating gesture, but it's all you've got¹.

Tout en soulignant son caractère fictionnel, les termes « scénario » et « characters » renvoient à la reprise intersémiotique d'un matériau filmique : le roman transpose un scénario du film noir, vu et revu, mais qui demeure efficace puisque Noir est tombé dans ses pièges – et le lecteur avec lui.

Nous étudierons à présent le recyclage des codes du genre noir dans *Cherokee* et dans *Les Grandes blondes* de Jean Echenoz, qui fait faire un « pas de côté² » à la figure stéréotypée de l'enquêteur, pour reprendre les termes de l'auteur.

2. L'incompétence des détectives dans *Cherokee* et *Les Grandes blondes* de Jean Echenoz

Jean Echenoz considère ses premiers romans comme « un jeu et un hommage³ » vis-à-vis des genres populaires ou secondaires, comme il l'explique lors d'un entretien avec Claude Murcia : « chacun d'eux a été écrit à l'ombre d'une de ces manières de fiction, dans leur respect⁴ ». L'on retrouve notamment chez Echenoz la complexité de l'intrigue caractéristique de ces genres, et la profusion de détail descriptifs. Ainsi l'intrigue de *Cherokee* et des *Grands blondes* est-elle travaillée par le genre noir : elle repose sur la dynamique de la traque, et l'on y retrouve le personnel du genre noir, avec les figures du détective et de l'enquêteur. Malchanceux, incompetents et timorés, ces personnages sont l'objet d'une démythification.

¹ *Ibid.*, p. 188. « Ton affaire se défait. Tu as foiné et trouvé un scénario bien ficelé, plusieurs, en réalité, mais tes personnages l'abandonnent. Tu fixes la cendre rougeoyante de ton mégot comme si tu y cherchais le mot de la fin. Tu devrais le balancer, c'est toujours un geste de ponctuation qui impressionne, mais c'est tout ce que tu possèdes. » [Nous traduisons.]

² Jean Echenoz, « Jean-Patrick Manchette le styliste », Entretien avec Gaëlle Bayssière, *Polar Hors Série spécial Manchette*, Paris, Rivages, 1997, p. 18-19. Cette expression d'Echenoz à propos de l'esthétique de Jean-Patrick Manchette pourrait d'ailleurs admirablement bien qualifier la sienne : comme le remarque Christine Jérusalem, « elle reprend l'idée de mouvement, de déplacement oblique, voire de décalage. En somme, une esthétique de la claudication qui s'illustre de façon exemplaire dans la musique de jazz » (Christine Jérusalem, *Géographies du vide*, op. cit., p. 18).

³ Jean Echenoz, « Dans l'atelier de l'écrivain », in Jean Echenoz, *Je m'en vais*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2001 [1999], p. 243.

⁴ Claude Murcia, « Décalage et hors-champ », art. cit.

Echenoz revisite les stéréotypes du genre noir avec le couple de policiers malchanceux qui enquête dans *Cherokee* :

Il était une fois deux hommes nommés Ripert et Bock, ce genre de grand maigre et de petit gros qu'on ne présente plus. Ils étaient tous deux vêtus de complets sombres et bien ajustés, Ripert pour paraître plus grand Bock pour sembler moins gros. Ce dernier arborait une large cravate crémeuse sur une chemise en tergal chocolat, ce qui lui donnait une allure confuse de souteneur et de petit déjeuner. Ripert portait un polo bleu ciel pur coton, dont le col ouvert laissait paraître une petite chaîne en or avec une minuscule médaille pieuse ; dans son genre, il avait également l'air d'un souteneur¹.

La formule « Il était une fois » jette un éclairage ironique sur le récit en insistant sur le caractère stéréotypé de ces policiers « qu'on ne présente plus ». La reprise de la formule liminaire du conte de fées souligne malicieusement que le récit compose avec le déjà-vu, comme le remarque Jean-Gérard Lapacherie : « Il était une fois, c'est citer une convention, c'est représenter non pas une réalité du monde, mais, en la citant, représenter une réalité littéraire. Le véritable objet du récit n'est pas le réel, mais les innombrables textes dont est faite la littérature² ». Aux modèles littéraires du texte que sont Don Quichotte et Sancho Panza ou Bouvard et Pécuchet, cités par Lapacherie, il convient d'ajouter les modèles filmiques : le grand maigre et le petit gros font référence aux figures comiques de Laurel et Hardy, ce qui ôte d'emblée toute crédibilité aux détectives. Le caractère incongru de leurs vêtements, qui donne aux deux comparses l'air de souteneurs, participe de la subversion des codes du genre. Comme le souligne Fabien Gris, chez Echenoz, « Policiers, privés et malfrats se succèdent, comme dans un polar melvillien, un film noir des années 1930-1940 ou du Nouvel Hollywood, l'ensemble formant un univers d'automates ou de marionnettes à qui est refusée toute épaisseur psychologique³ ». Le portrait, aux frontières du loufoque, participe du refus contemporain de la construction du personnage romanesque, en le désignant d'emblée comme une figure

¹ Jean Echenoz, *Cherokee*, *op. cit.*, p. 32.

² Jean-Gérard Lapacherie, « Quand le roman représente les conventions qui le régissent », in Aline Mura-Brunel (dir.), *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*, Amsterdam – New York, Rodopi, CRIN n° 50, 2008, p. 20. Lapacherie a analysé dans le détail l'*incipit* et le chapitre V de *Cherokee* où Ripert et Bock sont présentés, ce qui permet à Echenoz de mettre les conventions romanesques à distance : « En apparence, Echenoz renoue avec les conventions narratives et descriptives que les auteurs du nouveau roman ont rejetées et dont il se sont démarqués, à savoir le narrateur omniscient, la confiance naïve dans les pouvoirs qu'a le langage de saisir le réel et d'en offrir un ersatz satisfaisant, le réalisme, le déroulement temporel du récit homologue à celui de l'histoire racontée, l'ordre chronologique : toutes "notions" (personnages, sujets, dans les deux sens de ce mot : psychologique et thématique, histoire, distinction de la forme et du contenu, passé simple) qu'Alain Robbe-Grillet jugeait « périmées » dès 1957, dans un recueil d'articles paru aux Éditions de Minuit sous le titre *Pour un nouveau roman*. *Cherokee* opérerait-il un retour aux notions contre lesquels l'esthétique du Nouveau Roman et du récit moderne s'est construite pendant deux ou trois décennies, et cela d'abord aux Éditions de Minuit ? » (*Ibid.*, p. 16.)

³ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 230.

comique. Le couple Bock-Ripert est redoublé par Crémieux et Guilvinec, un autre duo de policiers introduits dans le récit à la faveur de la même formule, ce qui tend souligner la répétition du motif : « Il était encore une fois deux hommes qui roulaient sur le boulevard périphérique extérieur dans une 504 bleu métallisé au son de la Marche consulaire à Marengo¹ ». Christine Jérusalem invite à interroger le motif du double et la répétition : chez Echenoz, « enquêteurs ou malfaiteurs forment souvent des paires. [...] La duplication des personnages apparaît trop mécanique pour ne pas être suspecte. [...] Guilvinec et Crémieux sont à la fois semblables et faussement différents² ». Dans *Les Grandes blondes*, deux duos de détectives sont également à l'œuvre : Personnettaz et Boccara, auxquels succèdent Boccara et Berthomieux à la suite du départ de Personnettaz :

Un clou chassant l'autre, face à cette défection, Jouve a dû se résigner à remplacer, en tant que premier agent, Personnettaz par Boccara. Lequel a jugé nécessaire, du moins conforme à cet avancement, le recrutement immédiat d'un assistant. Jouve lui a trouvé trois jours plus tard un nouvel élément répondant au nom de Patrick Berthomieux. Patrick Berthomieux est un garçon pensif, retenu, frêle et porteur en toute saison d'un chandail surnuméraire. Inconvénient majeur quand on exerce un tel métier, Patrick Berthomieux craint toujours de vous déranger. Il est à peine plus jeune que Boccara qui, nostalgique de Personnettaz, ne voit pas de meilleur moyen d'évoquer sa mémoire que de se comporter avec Berthomieux comme l'autre procédait avec lui³.

Non content de reproduire les habitudes de Jouve en recrutant un assistant, Boccara duplique aussi le comportement de Personnettaz. « Cette automatiser de la répétition constitue un des ressorts du comique. Boccara est risible parce qu'il "plaque de la mécanique sur du vivant"⁴ », note Christine Jérusalem. Dans les deux romans, la tenue vestimentaire et les manies des enquêteurs (comme le « chandail surnuméraire » de Berthomieux) déjouent la stéréotypie de la figure du détective, dur à cuire vêtu d'un sempiternel imperméable défraîchi.

Ces personnages sont contraints au temps long de l'attente par leur emploi de détective : le roman multiplie les scènes d'ennui, en lieu et place des scènes d'action emblématiques du genre noir. Les embouteillages sont fréquents dans le roman, comme si ce dernier s'inscrivait en porte à faux des films noirs, et des films en général, en faisant écho à la célèbre phrase prononcée par Ferrand dans *La Nuit américaine* de François Truffaut : « Les films sont plus harmonieux que la vie. Il n'y a pas d'embouteillages dans les films, pas de temps mort. » Les personnages d'Echenoz présentent d'ailleurs une version dégradée des modèles des films noirs et policiers. Leurs plaisanteries rappellent les bons mots du détective de Chandler :

¹ *Ibid.*, p. 95.

² Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 163.

³ Jean Echenoz, *Les Grandes blondes*, *op. cit.*, p. 244

⁴ Christine Jérusalem, *op. cit.*, p. 163.

Mais non, dit Benedetti. Si les flics le cherchent comme ça, avec hargne, c'est que ce n'est pas un flic.

- Avec qui ? demanda Ripert.

- Avec hargne, répéta le patron. Hargneusement. Je vous trouve idiot, aujourd'hui, Ripert, poursuivit-il d'une voix rêveuse. Est-ce que c'est vous en ce moment, ou bien moi le reste du temps, qui¹.

Ainsi Echenoz souligne-t-il le manque d'envergure des policiers et des détectives, qui ont comme un air de famille et que l'on retrouve d'un roman à l'autre. Ripert et Benedetti annoncent l'inspecteur Clauze dans *Les Grandes blondes* :

[...] fautif puis rétrogradé, l'inspecteur Clauze présentait un faciès ratier de second rôle français. Voix sinueuse et filament de moustache, œil plissé sur sourire de biais qui affichaient le plus franchement du monde une personnalité de faux jeton. Physique de fourbe qui traîne souvent dans les castings : ironiques, obséquieux, éventuellement menaçants, se croyant malins, d'ailleurs l'étant, plus qu'on ne l'imaginerait, mais somme toute pas assez car échouant toujours dans leurs entreprises. Types recrutés pour jouer l'agent de change véreux, l'ancien collègue maître-chanteur ou le beau-frère dans la police. En l'occurrence c'était le beau-frère dans la police².

Echenoz insiste sur l'analogie avec le référent cinématographique du genre noir : l'emploi romanesque est associé à un rôle filmique par la référence au casting. Le choix de l'onomastique introduit également un décalage avec les codes du policier, comme le remarque Christine Jérusalem :

Ainsi des patronymes discordants de Ralph et Buck (*Le Méridien de Greenwich*), de Crocognan (*Cherokee*), de Zbigniew (*Les Grandes blondes*), de Rajputek Fracnatz (*Je m'en vais*). Les sonorités insolites de ces noms ne s'intègrent pas dans le cadre fictionnel d'un roman policier traditionnel³.

Si certains patronymes sont arbitraires, d'autres font sens : dans *Les Grandes blondes*, le nom de l'inspecteur Personnetaz suggère la dépersonnalisation qui frappe l'individu contemporain, en un lointain écho d'un épisode de l'Odyssée. Selon Christine Jérusalem, les fantaisies de l'onomastique subvertissent le principe de vraisemblance⁴. Il semble également que le choix de ces patronymes, qui dénotent la construction textuelle, fasse subir une distorsion au genre noir en soulignant le traitement loufoque et ironique des modèles.

¹ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 108.

² Jean Echenoz, *Les Grandes blondes*, *op. cit.*, p. 61.

³ Christine Jérusalem, *op. cit.*, p. 33.

⁴ « L'incongru apparaît comme la manifestation la plus frontale de cette atteinte au vraisemblable. Tous les niveaux du texte sont touchés par cette tentation de la fantaisie. Le nom propre de certains personnages introduit une rupture claire du pacte réaliste. », note Christine Jérusalem (*Ibid.*)

La parodie des modèles du film noir

Les enquêteurs des romans d'Echenoz se caractérisent par leur incompetence. Ripert et Bock multiplient les bourdes dans *Cherokee*, si bien que leur patron, Benedetti, préfère faire appel à Georges Chave, un amateur pourtant, pour les missions délicates – retrouver le perroquet qui permettra d'accéder au testament Ferro¹. Dans le chapitre final qui relate la prise d'assaut de la demeure de Gibbs, où Georges est tenu en otage, les déconvenues s'accumulent : Bock et Ripert, maladroits, peinent à arrimer le grappin à la terrasse pour entrer – « Le grappin était constitué de deux crochets plats, triangulaires, pivotant sur un axe. Ripert dut s'y reprendre à trois fois pour le fixer à la rambarde² ». L'opération se solde par la mort de Ripert, abattu par ses adversaires. Comme le résume Bock, « C'est un échec [...]. Cette opération est un échec³ ». Les armes de Bock soulignent son amateurisme : il a remplacé son Manufrance, moqué par ses collègues, pour « un modèle commémoratif, un pistolet de collectionneur plutôt que de praticien. Des macarons ornés de l'aigle américain décoraient les plaquettes de crosse, et une scène de la bataille de Château-Thierry (juillet 1918) était finement gravée sur les glissières⁴ ». La référence historique dévalue implicitement les combats dégradés de *Cherokee* : le motif du pistolet, capital dans l'imagerie du film noir, est démythifié : sa fonction esthétique remplace sa fonction pragmatique. Selon Christine Jérusalem,

Les phénomènes de minoration donnent au texte une plus-value humoristique. Enquêteurs aussi bien que gangsters sont inexpérimentés, incompetents, malheureux en affaires comme en amour. Les détectives n'ont ni l'envergure physique des privés américains, ni le talent intellectuel d'un Hercule Poirot⁵.

Au-delà de l'humour engendré par le texte, la reprise galvaudée des stéréotypes met à distance les modèles du genre noir.

Dans *Les Grandes blondes*, la mission des détectives à la manque est également l'objet d'un travail de sape. Pour retrouver Gloire Abgrall, la société de production Stochastic Films fait appel à une agence de services secrets dirigée par Jouve, qui envoie d'abord Kastner sur le terrain. L'échec de Kastner sera total : non sans ironie, le personnage est précipité dans le vide, du haut d'une falaise, par la jeune femme qu'il était chargé de retrouver. Kastner est en effet incapable de la reconnaître car elle lui apparaît métamorphosée, les cheveux teints et le visage

¹ Ainsi Ripert demande-t-il à Bock : « Ton oiseau, tu ne vois pas qu'il le retrouve aussi ? De quoi on aurait l'air ? De quoi Kastner on aurait l'air, je te le demande. » (in Jean Echenoz, *Cherokee*, *op. cit.*, p. 59).

² *Ibid.*, p. 178

³ *Ibid.*, p. 181.

⁴ *Ibid.*, p. 209.

⁵ Christine Jérusalem, *op. cit.*, p. 30.

peinturluré. Il fait monter à bord de sa voiture la jeune femme et lui montre des photos d'elle : « ça ne vous dirait rien, par hasard¹ ? ». L'incompétence du détective est d'ailleurs soulignée par le narrateur :

Que Jean-Claude Kastner soit d'abord parvenu à se perdre dans une région civilisée, correctement signalisée, dénote déjà qu'il n'était pas l'enquêteur le mieux avisé qui fût. Qu'il ait dû demander son chemin à une passante en dit assez de sa candeur. Mais qu'il n'ait pu reconnaître en celle-ci la personne même qu'il recherchait achève de le disqualifier².

Plus tard, Kastner est invité par Gloire (qu'il n'a toujours pas reconnue) à dîner : celle-ci l'enivre, le séduit et l'entraîne dans une promenade au bord d'une falaise, pour le précipiter dans le vide au beau milieu d'un baiser passionné. Kastner est « joyeusement barbouillé de grenat, de vert pomme et de brun », car le maquillage outrancier de la jeune femme a déteint sur son visage : sous la plume d'Echenoz, le privé devient une figure clownesque. Le personnage de l'enquêteur, traditionnellement détenteur du pouvoir dans le genre noir, se voit « disqualifié » (pour reprendre le terme d'Echenoz) dans une fiction policière aux rouages grippés : sans doute faut-il comprendre que le lecteur doit faire porter son attention ailleurs – sur le détournement des codes du genre noir.

Personnettaz et Boccara sont également peu qualifiés pour leur expédition en Inde, où ils espèrent retrouver Gloire – dans la deuxième partie du roman, le genre noir voisine en effet avec le roman d'aventures. L'incompétence des enquêteurs est un motif récurrent du roman : Boccara apparaît comme excessivement préoccupé de son confort lors des préparatifs de la mission :

- Et le palud ? fit valoir Boccara. C'est tout un traitement préventif, le palud. Avec tous les moustiques et puis l'humidité, la pluie. Il pleut considérablement, là-bas. Je le sais.
- Je me suis renseigné, répéta l'autre avec lassitude, la mousson est passée. Par contre il doit faire plutôt chaud.
- Ah bon, réfléchit Boccara, donc des vêtements légers, du coton. Je vais quand même tâcher de me faire prêter une moustiquaire. Et puis la pluie, quand même, on ne sait jamais. Je prends mon K-Way.
- C'est ça, dit Personnettaz, prends ton K-Way³.

Le frileux Boccara fait un piètre aventurier, et l'on notera le comique de répétition : le K-way de Boccara rappelle le « chandail surnuméraire » de Berthomieux. L'aventure des *Grandes blondes* est dégradée, menée par des personnages sans envergure⁴. Le traitement de la scène du

¹ Jean Echenoz, *Les Grandes blondes*, op. cit., p.19.

² *Ibid.*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 148.

⁴ À peine a-t-il posé le pied sur le sol indien que Boccara abandonne d'ailleurs sa mission : millionième passager de la compagnie sur le vol Paris-Delhi, il laisse son coéquipier seul pour aller jouir des nombreux cadeaux et de la croisière qu'il vient de gagner. Boccara est alors contraint de rentrer en France illico, et il faudra attendre le recrutement d'un nouvel assistant pour que l'aventure puisse enfin commencer – l'on note la nouvelle occurrence du motif du double et de la répétition, qui intervient sur le plan des structures narratives.

trajet en automobile est à cet égard révélateur. Dans le film noir, l'automobile file à grande vitesse, et les courses-poursuite donnent lieu à des scènes hautes en couleurs. Rien de tel dans *Les Grandes blondes* : revenus bredouilles de leur perquisition au domicile breton de Gloire, Personnettaz et Boccara, qui accumulent les malchances, crèvent et doivent changer un pneu en bordure d'autoroute. Les enquêteurs paraissent à nouveau davantage préoccupés de leur bien-être que de leur mission :

- À tes souhaits, dit Personnettaz.
- Je suis en train d'attraper froid, moi, fit observer Boccara tout en se pressant les ailes du nez. [...] S'interrompant un instant pour souffler, il étouffa un éternuement dans le creux de sa main.
- Calme-toi, dit Personnettaz, tu perds du temps.
- Je sens que ça va me tomber sur les bronches, renifla Boccara, je le vois d'ici. Après c'est des mois que je vais traîner ça. Je n'ai que faire de vos souhaits¹.

La scène du changement du pneu crevé, qui a peu d'intérêt sur le plan narratif, et qui est absente des modèles filmiques ou romanesques du roman, est ici volontairement étirée, car Personnettaz et Boccara sont maladroits. Le retard que prennent les agents dans leur mission met en abyme l'effet dilatoire produit sur l'action romanesque, si bien que les propos des personnages prennent une portée métatextuelle :

- On perd un temps fou, remarqua Personnettaz. C'est contrariant.
 - Mais nom de Dieu, cria Boccara, qu'est-ce que ça résiste. Ça m'a l'air complètement coincé.
 - Il nous faudrait du dégrippant, dit Personnettaz, ou peut-être un peu d'huile. Ou de l'antigel, peut-être. On n'aurait rien de ce genre, dans le coffre ?
- Pour toute réponse Boccara grimaça d'un cran supplémentaire, haussant une épaule déjà presque démise par l'effort. Autant qu'il pouvait, Boccara pesait sur la manivelle mais les écrous semblaient soudés aux pas de vis, rivés aux tiges filetées. La fine pluie froide se mêlait à sa sueur tiède, cocktail thermique et sapide qui brouillait son regard, coulait sur ses yeux vers ses lèvres : tout conspirait contre son projet de changer cette roue arrière droite².

À l'instar de la mécanique, le récit qu'Echenoz compose à partir des codes du film noir est un récit grippé où retards et embûches se multiplient. Le réemploi des stéréotypes du film noir ne semble plus opérant dans le roman contemporain. Les personnages de détectives ou d'enquêteurs sont incompetents et « disqualifiés », à l'image de la narration : un éclairage ironique porté sur l'intrigue, doublé de commentaires réflexifs, interdit toute vraisemblance. Si le personnage fait retour, c'est dans la distance du recyclage des stéréotypes du genre noir. L'ironie du texte souligne les difficultés du retour du personnage, et du retour au romanesque, car l'histoire fait porter l'attention sur ses propres rouages, si grippés soient-ils.

Le portrait des détectives ratés verse du côté de la parodie, même si Jean Echenoz, selon ses dires, se refuse à cette pratique : il considère en effet ses premiers romans davantage comme

¹ *Ibid.*, p. 108.

² *Ibid.*, p. 100-101. Le motif est réitéré lorsque les deux agents tentent d'ouvrir un coffre-fort, à la fin du chapitre, puis la porte du bureau de Lagrange, à la lumière d'une lampe de poche qui s'avère défailante (*Ibid.*, p. 106).

« un jeu et un hommage » vis-à-vis de formes génériques mineures, « mais surtout pas [comme] des parodies, en aucun cas¹ » – mais l’on sait que les écrivains ne sont pas toujours les meilleurs critiques de leur œuvre. Il convient alors de passer outre pour s’intéresser au type particulier de parodie que l’on rencontre dans *Cherokee* – et plus largement dans plusieurs romans de notre corpus – que l’on pourrait appeler « parodie intersémiotique », et qui consiste en la transformation ludique et à visée satirique d’un film (de ses motifs, personnages, lieux, actions, techniques et traits stylistiques) en un texte littéraire. Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette a défini la parodie dans le cadre des relations hypertextuelles uniquement, comme « toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire² ». La parodie désigne le procédé de « transformation ludique³ » du texte A par le texte B. Or, dans notre cas, l’objet transformé n’est pas un objet littéraire (un « hypotexte ») mais un objet filmique (un « hypofilm », pour reprendre les termes de Genette). L’analyse de Genette couvre uniquement les relations textuelles entre un texte A et un texte B, en d’autres termes, la manière dont un texte littéraire en réécrit un autre. Ainsi ne prend-elle pas en considération l’hétérogénéité sémiotique des œuvres, comme le remarque Yves Landerouin :

On sait que, dans *Palimpsestes*, Genette s’intéresse aux relations entre un texte A et un texte B, « tel que B ne pourrait exister sans A » et s’emploie à définir les procédés qui transforment l’un en l’autre. [...] Il est aidé en cela par le fait qu’A et B utilisent le même code : le code linguistique. Mais, en dehors de la relation hypertextuelle, ses définitions perdent une partie, quand ce n’est pas la totalité, de leur sens⁴.

La plus grande prudence est donc de mise lorsque l’on emploie les catégories genettiennes pour rendre compte des transferts hétérosémiotiques, et que l’on se livre au « jeu dangereux des équivalences⁵ », note Yves Landerouin. En ce qui concerne les personnages de Jean Echenoz, il serait alors plus juste d’évoquer une « parodie intersémiotique », car l’écriture opère une transformation des figurations filmiques (personnages, lieux et scènes d’action), du style, des techniques filmiques et de la manière de filmer. Les éléments parodiés correspondent aux critères « sémantico-syntaxiques » de définition d’un genre filmique mis en évidence par Rick Altman dans *La Comédie musicale hollywoodienne* et précédemment cités : les lieux, personnages, motifs narratifs, techniques filmiques et esthétiques, et enfin les relations

¹ Jean Echenoz, « Dans l’atelier de l’écrivain », art. cit., p. 243.

² Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, op. cit., p. 13.

³ *Ibid.*, p. 202.

⁴ Yves Landerouin, « Pour une typologie générale des procédés de transformation intermédiaire », art. cit., p. 120.

⁵ *Ibid.*, p. 121. Ainsi Yves Landerouin propose-t-il une « typologie des procédés de transformation intermédiaire » permettant de disposer d’une typologie plus large, à même de rendre compte de la diversité des pratiques d’écriture qui composent avec d’autres médias.

syntaxiques entre ces éléments¹. La reprise parodique d'éléments sémantiques et syntaxiques permet d'afficher la relation du roman à l'hypofilm. Les détectives sont carnavalisés, travestis et transformés en bons à rien au cours de scènes d'actions cinématographiques rituelles, elles aussi tournées en dérision. Toutefois, la parodie n'empêche pas l'hommage au cinéma : l'omniprésence du genre et sa transposition humoristique témoignent de l'attachement de l'auteur au genre noir.

Nous envisagerons à présent la manière dont Martin Amis revisite la figure du détective avec *Night Train*, où c'est une femme qui mène l'enquête.

3. Les failles de la détective dans *Night Train* de Martin Amis

L'intrigue de *Night Train* épouse le trajet chaotique de l'enquête de Mike Hoolihan, chargée de résoudre le cas du suicide étrange de Jennifer Rockwell : « This was definitely not a yeah-right suicide. This was a no-wrong suicide² ». Alors qu'elle semble mener une vie paisible et jouir d'un bonheur parfait, Jennifer Rockwell (dont le patronyme, qui suggère la solidité du « roc » associée au « bien », montre que rien ne la prédisposait au suicide) met fin à ses jours en se tirant trois balles dans la tête. Ainsi l'inspectrice Mike Hoolihan peine-t-elle à trouver un mobile à cette mort qui défie le sens commun. La représentation romanesque propose l'équivalent littéraire d'éléments topiques du film noir et de la série policière : personnages stéréotypés, situations-types, clichés, tout en faisant porter un éclairage ironique sur ces modèles filmiques.

Nous étudierons dans un premier temps la réécriture ambiguë du personnage stéréotypé du détective. La figure féminine de Mike Hoolihan, qui oscille entre force et fragilité, problématise la reprise du modèle noir. La narratrice du roman est une policière : « I am a police. I am a police and my name is detective Mike Hoolihan. And I am a woman, also³ ». S'il existe de célèbres figures féminines de détectives, telles Miss Marple dans les romans d'Agatha Christie, ou encore Harriet Vane dans *Gaudy Night (Le Cœur et la raison, 1935)* de Dorothy L. Sayers (quoique ce dernier personnage travaille dans l'ombre du détective amateur Lord Peter Wimsey), le travail d'enquêtrice n'est-il pas, dans la tradition littéraire, *An Unsuitable*

¹ Rick Altman, *La Comédie musicale hollywoodienne*, op. cit., p. 117-126.

² Martin Amis, *Night Train*, op. cit., p. 8. « Ce n'était définitivement pas un suicide ok-cool. C'était un suicide mauvais plan. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 1. « Je suis flic. Je suis flic et mon nom c'est détective Mike Hoolihan. Et je suis une femme, au fait. » [Nous traduisons.]

Job for a Woman, pour reprendre le titre du roman de P. D. James¹ ? Le choix du personnage constitue une première entorse aux lois du genre, que confirme le portrait haut en couleurs d'une femme masculine, qui porte d'ailleurs un prénom masculin. Son portrait physique sans concession la range parmi les anti-héros :

A few words about my appearance. The physique I inherited from my mother. Way ahead of her time, she had the look now associated with highly politicized feminists. Ma could have played the male villain in a post-nuclear road movie. I copped her voice, too: It has been further deepened by three decades of nicotine abuse. My features I inherited from my father. They are rural rather than urban—flat, undecided. The hair is dyed blonde. [...] I'm a five-ten and I go 180².

Le portrait est construit autour de références insistantes au cinéma, comme pour souligner l'intériorisation des codes filmiques dans la représentation de soi : la référence à des figures filmiques – même fictionnelles – remplacent la description de la mère de Mike, qui aurait pu jouer le rôle du méchant dans un *road-movie* postnucléaire. La mention d'un modèle cinématographique supposé faire écho avec l'imaginaire du lecteur, qui partage une culture commune avec l'auteur (et son personnage), suffit à décrire le personnage : au lecteur de combler les vides du texte en convoquant des images mentales qui relèvent des stéréotypes du cinéma. Par ailleurs, Mike se distingue des figures d'enquêtrices séduisantes et séductrices qui sont légion dans les séries noires et policières contemporaines³ :

There I am with my parka, my black jeans. They think I'm a diesel. Or a truckdriver from the Soviet Union. But the men know at once what I am. Because I give them the eyeball—absolutely direct. [...] Because no other kind of woman on earth, not a movie star, will stare at a man the way a police stares⁴.

La comparaison avec la star de cinéma inscrit le personnage dans un imaginaire filmique. Par ailleurs, les mentions insistantes de la tenue vestimentaire de la policière (« attired in a taupe pants suit⁵ »), et la scène de maquillage, qui introduit un éclairage parodique sur la figure de la femme flic : « In the bathroom I applied makeup. Like someone doing a chore. Wiping down a

¹ Phyllis Dorothy James, *An Unsuitable Job for a Woman*, 1972. (La Proie pour l'ombre).

² Martin Amis, *op. cit.*, p. 2. « Quelques mots à propos de mon apparence. Mon physique, je l'ai hérité de la mère. Très en avance sur son époque, elle avait le style associé maintenant aux féministes les plus politisées. M'man aurait pu jouer le méchant dans un *road-movie* post-nucléaire. J'ai hérité de sa voix, aussi, rendue encore plus grave par trente ans d'abus de nicotine. Les traits de mon visage, je les ai hérités de mon père. Ils sont ruraux plutôt qu'urbains – plats, incertains. Mes cheveux sont teints en blond. [...] Je mesure un mètre quatre-vingt et je pèse quatre-vingt kilos. » [Nous traduisons.]

³ Mike évoque plutôt la lieutenant Violette Retancourt, l'enquêtrice des romans policiers de Fred Vargas.

⁴ *Ibid.*, p. 35. « Me voilà avec ma parka, mon jean noir. Ils croient que je suis un modèle diesel. Ou un chauffeur de camion de l'époque soviétique. Mais les hommes comprennent tout de suite qui je suis. Parce que je les regarde droit dans les yeux – absolument en plein dans les yeux. [...] Parce qu'aucun autre genre de femme sur terre, pas même une star de cinéma, ne regardera un homme dans les yeux comme le fait une flic. » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.*, p. 14. « parée d'un pantalon de tailleur couleur taupe » [Nous traduisons.]

counter. With my mouth meanly clenched. I used to be something, I guess, but now I'm just another big blonde old broad¹ ».

Mais le personnage de Mike ne peut être réduit à cette figure parodique de policière. Amis brosse en effet le portrait d'un être fragile, dont il exhibe les failles, à commencer par l'alcoolisme : « I was a bad drunk, too, the worst, like seven terrible dwarves rolled into one and wedged into a leather jacket and tight black jeans: Shouty, rowdy, sloppy, sleazy, nasty, weepy, and horny. I'd enter a dive and walk up the bar staring at each face in turn² ». Double inversé de Jennifer, la policière désenchantée fait figure d'anti-héroïne. Alors qu'elle vit seule, elle se raconte des histoires dans lesquelles elle partage sa vie avec Tobe, son ancien compagnon au physique disgracieux, dont le nom peut être lu comme un jeu de mots traduisant une détresse existentielle, en une référence au monologue d'Hamlet, mais sur le mode du calembour³ :

Is that Tobe now, starting up the stairs? Or is it the first rumor of the night train? The building always seems to hear it coming, the night train, and braces itself as soon as it hears in the distance that desperate cry.
I don't live alone. I don't live alone. I live with Tobe⁴.

La répétition de l'affirmation finale tente de transformer l'absence en présence, d'instaurer, par le dire, l'existence de Tobe. Mike rejoint le rang des détective damnées, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Stefano Tani, *The Doomed Detective, the Contribution of the Detective to the Postmodern American and Italian Fiction*⁵. Ce personnage complexe inscrit le roman dans le genre du récit policier métaphysique, défini par Susan Elizabeth Sweeney et Patricia Merivale dans leur ouvrage *The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*⁶ précédemment cité. Dure à cuire, colosse aux pieds d'argile, Mike Hoolihan est un personnage fragile qui présente de nombreuses failles, à l'instar de la victime, dont elle figure un double inversé : à la beauté de Jennifer, à sa féminité, à sa vie de couple épanouie, à sa famille aimante et à son hygiène de vie irréprochable s'opposent le physique disgracieux de Mike, sa

¹ *Ibid.*, p. 7. « Je me suis maquillée dans la salle de bains. Comme on s'acquitte d'une corvée. On passe un coup de torchon sur le comptoir. Les lèvres serrées, l'air méchant. Avant je ressemblais à quelque chose, j'imagine, mais maintenant je suis juste une vieille blonde de plus, grande et massive. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 30. « J'étais une sacrée alcoolique, aussi, la pire de toutes, comme sept nains terribles condensés en un seul et fourrés dans un blouson en cuir et un jean noir moulant : grande gueule, bagarreuse, débraillée, minable, mauvaise, pleurnicheuse, et excitée. À peine entrée dans un rade, j'allai droit au comptoir et je dévisageai chacun à tour de rôle. » [Nous traduisons.]

³ Le nom de Tobe n'est pas sans évoquer la manière dont les patronymes des personnages des récits policiers métaphysiques de Paul Auster sont porteurs de sens, tel Peter Stillman dans *City of Glass*.

⁴ *Ibid.*, p. 26. « Est-ce Tobe maintenant, qui commence à monter les escaliers ? Ou est-ce le premier vacarme du train de nuit ? L'immeuble semble toujours l'entendre arriver, le train de nuit, et se replie sur lui-même dès qu'il entend au loin ce cri désespéré. / Je ne vis pas seule. Je ne vis pas seule. Je vis avec Tobe. » [Nous traduisons.]

⁵ Stefano Tani, *The Doomed Detective, the Contribution of the Detective to the Postmodern American and Italian Fiction*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984.

⁶ Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, op. cit., p. 2.

masculinité, son célibat, sa solitude et son alcoolisme. Mike apparaît comme aimantée par Jennifer : Amis jette le trouble sur les identités par une série d'indices qui ne doivent pas manquer d'alerter le lecteur. Mike envisage d'emprunter le prénom de Jennifer lorsqu'elle se présente à Arn Debs : « It's not too late. I'm going to change my name. To something feminine. Like Detective Jennifer Hoolihan¹ ». À mesure qu'elle progresse dans la résolution de l'enquête, qui l'amène à étudier au plus près la psychologie de la victime, la détective a littéralement l'impression d'être hantée par la jeune femme² : « Now I feel that someone is inside of me, like an intruder, her flashlight playing. Jennifer Rockwell is inside of me, trying to reveal what I don't want to see³ ». Dévorée par le vide, Mike se laisse envahir par l'autre. On se rappellera le cri de désespoir du personnage qui « se rend à l'évidence de son évidemment traumatique⁴ », citation ici pour reprendre les termes de Jean-Michel Ganteau : « I'm all hole⁵ », ce qui en fait un « sujet partiel et troué, à ontologie faible, agi par un passé qui se répète inexorablement⁶ ». L'expression, qui est aussi un jeu de mots, fait référence aux trous noirs de l'astrophysique qu'étudie Jennifer – « Black holes mean oblivion. Mean death⁷ ». La détective figure un sujet contemporain fissuré, littéralement troué – et l'on se rappellera du poème d'Henri Michaux, « Je suis né troué⁸ », qui évoque le vide et l'absence symptomatiques du sujet contemporain. Luc Verrier a montré comment les mots « I'm all hole » « présage[nt] l'arrivée de Jennifer dans le corps de Mike⁹ ». Pour reprendre l'analyse de Jean-Michel Ganteau,

Un étranger ou « corps étranger interne » (Press 69-71), vient ainsi habiter un sujet effondré selon la logique du trauma ou trou ménagé dans le psychisme, en un effet d'hétérogénéité

¹ Martin Amis, *op. cit.*, p. 105. « Il n'est pas trop tard. Je vais changer de nom. Quelque chose de féminin. Comme Détective Jennifer Hoolihan. » [Nous traduisons.]

² Brian Finney a d'ailleurs recours au paradigme de la hantise dans son analyse du roman. Voir à ce propos : Brian Finney, *Martin Amis*, Londres et New York, Routledge, 2008, p. 61.

³ Martin Amis, *op. cit.*, p. 67. « Maintenant je sens quelqu'un à l'intérieur de moi, comme un intrus, qui joue à braquer sur moi sa lampe torche. Jennifer Rockwell est à l'intérieur de moi, où elle essaie de me révéler ce que je ne veux pas voir. » [Nous traduisons.] La hantise paraît monstrueuse : « Is Jennifer testing me? Is that what she's doing—setting me a test? The terrible thing inside of me is growing stronger. I swear to Christ, I almost feel pregnant. The terrible thing inside of me is alive and well, and growing stronger. » (*Ibid.*, p. 97). (« Jennifer est-elle en train de me tester ? Est-ce que c'est ce qu'elle est en train de faire – me faire passer un test ? La terrible chose à l'intérieur de moi devient de plus en plus forte. Je le jure devant Dieu, j'ai presque l'impression d'être enceinte. La chose terrible à l'intérieur de moi est vivante et en pleine forme, et de plus en plus forte. » [Nous traduisons.]

⁴ Jean-Michel Ganteau, « "If you like, we play detective" : intrigues en souffrance chez Peter Ackroyd, Martin Amis et Kazuo Ishiguro », art. cit., p. 423.

⁵ Martin Amis, *op. cit.*, p. 106. « Je suis toute trouée. » [Nous traduisons.]

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 95. « Les trous noirs signifient l'oubli. Ils signifient la mort. » [Nous traduisons.]

⁸ Henri Michaux, « Je suis né troué », *Ecuador. Journal de voyage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 [1929], p. 189.

⁹ Luc Verrier, « Les figures du double dans *Night Train* de Martin Amis », *Études britanniques contemporaines*, n° 24, 2003, p. 22.

radicale qui abolit les distinctions entre criminel, détective et victime, ou plus précisément fait fusionner les catégories dans celle de la victime¹.

Ainsi les catégories traditionnelles, qui définissent le genre noir, se voient-elles brouillées. À la fin du roman, l'on comprend que Mike court vers son propre suicide : dévastée par l'enquête, cette alcoolique repentie projette de courir les rades de la rue Battery :

There—finished. All gone. Now I'm heading off to Battery and its long string of dives. I want to call Trader Faulkner to say goodbye but the phone's ringing again and the night train's coming and I can hear that dickless sack of shit bending the stairs out of joint and let him see what happens if he tries to stand in my way or just gives me that look or opens his mouth and says so much *as one single word*².

La violence qui sourd fait état d'un dérèglement : la dégradation du logement et de ses escaliers, « out of joint », fait signe, littérairement, vers le chaos, en rappelant le début de *Hamlet* : « The time is out of joint³ ». Comme le note Jean-Michel Ganteau, « Tout se passe donc comme si chacun de ces détectives était également et peut-être avant tout victime, comme si un silence ou un trauma inter-générationnel, de nature familiale ou historique, travaillait en eux, les transformant en cryptes et en porteurs de fantôme⁴ », ces fantômes étant aussi ceux des formes anciennes, littéraires (le spectre de *Hamlet*) et filmiques (les tropes du genre policier et du genre noir), qui travaillent le roman contemporain.

La réécriture d'Amis conteste la figure toute-puissante du détective qui domine roman et film noir. Comme le remarque Jean-Michel Ganteau,

Face à l'infailibilité du détective moderne [...], c'est la vulnérabilité du détective contemporain qui est mise en avant dans le corpus.
Ce genre qui était traditionnellement le lieu d'expression des pouvoirs de la raison victorieuse, comme l'atteste l'emblème séculaire de la loupe, devient celui de l'expression paroxystique des affects⁵.

Par la (dé)construction d'une figure féminine équivoque – comme en témoigne la relation ambiguë qu'elle entretient avec Jennifer, à la fois objet de l'enquête et objet de désir –, le roman de Martin Amis met à mal les figures stéréotypées du genre noir et du genre policier. Le personnage est une figure problématique, qui signifie un manque à être symptomatique de l'époque contemporaine, selon Ganteau :

¹ Jean-Michel Ganteau, art. cit., p. 424.

² Martin Amis, *op. cit.*, p. 149. « Et puis – terminé. Tous partis. Maintenant je me dirige vers Battery et sa longue enfilade de rades. J'appelle Trader Faulkner pour lui dire au revoir mais le téléphone sonne encore et encore et le train de nuit arrive et j'entends ce sac de merde aux couilles molles se pencher au-dessus des escaliers disjoints et je le laisse voir ce qu'il se passera s'il essaie de se mettre en travers de mon chemin ou s'il me regarde simplement de travers ou s'il ouvre la bouche et ne dit rien qu'un seul mot. » [Nous traduisons.]

³ *Hamlet*, Acte I, scène V. « Le temps est hors de ses gonds », traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Folio Gallimard, [1957] 1992.

⁴ Jean-Michel Ganteau, art. cit., p. 423-424.

⁵ *Ibid.*, p. 424.

La crise du sujet dont J. Dubois pense qu'elle est au cœur des préoccupations du roman policier comme genre emblématique de la modernité devient dans ces récits ultime ébranlement qui dés-ontologise et désintéresse le sujet contemporain citoyen d'un monde post-traumatique. [...] Sous la plume d'Amis [...], le roman policier devient forme faible pour emblématiser et présenter une vulnérabilité aussi envahissante qu'ordinaire¹.

Les romans du corpus présentent des figures variées de détectives, de la policière dure à cuire et à fleur de peau chez Amis aux enquêteurs disqualifiés d'Echenoz, en passant par la figure carnavalesque du privé de Coover. Dans tous les cas, la figure stéréotypée est mise à mal, comme pour souligner que la reprise du déjà-vu ne peut advenir que dans la distance critique. Par ricochet, le statut du personnage romanesque s'en trouve affecté : alors qu'il fait retour dans la fiction, le personnage est une figure désenchantée qui souffre d'une peine à exister. La carnavalisation du privé témoigne également de l'invention romanesque et des jeux du langage, sur lesquels l'attention du lecteur est attirée. La figure de la femme fatale, emblématique du genre noir, se décline quant à elle dans les romans de Martin Amis, de Jean Echenoz et de Robert Coover, qui revisitent les caractéristiques de ce stéréotype.

C. Métamorphoses intersémiotiques de la figure de la femme fatale

Dans les romans du corpus, la figure de la femme fatale est l'objet d'une reprise ambiguë, entre carnavalisation et fascination. Selon Rick Altman, la femme fatale est l'un des critères sémantiques de définition du genre noir, qui participe également de sa définition syntaxique, comme l'explique Raphaëlle Moine à propos de la définition d'Altman :

Dans le film noir, le héros masculin et la femme fatale sont deux traits sémantiques du genre, mais la relation de nature syntaxique qui relie ces deux personnages est indispensable pour définir – et distinguer – un film noir. Parmi les traits syntaxiques, on trouve la fascination qu'exerce la femme fatale sur le héros masculin, une fascination dont il est prisonnier mais qui emprisonne aussi le personnage féminin dans un statut d'objet de désir².

Ainsi la femme fatale joue-t-elle un rôle majeur dans le film noir, dont elle est l'un des éléments constitutifs. Michel Ciment insiste sur le rôle de prédatrice de « ces mantes religieuses qui attirent irrésistiblement l'homme car, dans l'univers du film noir, l'expression de la sexualité

¹ *Ibid.*

² Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma, op. cit.*, p. 55.

est incompatible avec l'institution du mariage¹ ». Ciment évoque les causes historiques de la mise en avant des figures féminines dans le film noir des années 1940 et 1950 : au moment où le genre est en plein essor, les femmes ont pris plus d'importance car elles ont accédé à des postes à responsabilité durant la guerre². La femme fatale contribue à structurer des films dont les titres témoignent de leur importance, tels *Angel Face (Un si doux visage, 1952)*, *Lady in the Lake (La Dame du lac, 1947)*, *The Lady from Shanghai*, *Gilda (1946)*, *Laura (1944)* ou *Mildred Pierce (1945)*. Les origines des représentations de la femme en tentatrice nocive et subversive sont à chercher du côté de la tradition judéo-chrétienne : dans la Bible, les figures de Salomé et de Dalila qui coupent la tête ou les cheveux du mâle ; la Belle Dame sans Merci, chère au romantisme noir et au symbolisme décadent³.

Les caractéristiques de la femme fatale sont fortement stéréotypées : belle, élégante, attirante, elle mène irrésistiblement le héros masculin à sa perte. Selon Joëlle Prunghaud, la femme fatale est une « image collective relativement stable » qui « s'ordonne selon une double série d'épithètes qui reviennent régulièrement : femme belle, sensuelle, séductrice, provocante, et en même temps mystérieuse, inquiétante, perverse, voire dangereuse⁴ ». Cette figure nous semble relever à la fois du mythe (notamment du fait de ses origines, et de ses incarnations à l'écran par des actrices mythiques ou mythifiées, telles que Lauren Bacall, Rita Hayworth ou Ava Gardner) et du stéréotype. Comme le remarque Joëlle Prunghaud,

Il s'agit d'une image simplifiée, figée, composée d'un nombre réduit d'éléments récurrents. Elle s'impose à l'imagination comme si elle sortait d'un moule, relève du « déjà-vu ». Elle n'existe nulle part aussi distinctement mais se reconstruit à partir de souvenirs (souvenirs cinématographiques), sans qu'il soit toujours possible d'identifier à coup sûr le ou les modèles qui ont permis de l'élaborer⁵.

La femme fatale peut jouer différents rôles dans le film noir, comme l'a noté Michel Ciment :

Entraîneuse de bar, chanteuse de night-clubs, maîtresse richement entretenue ou tout simplement épouse ambitieuse atteinte de spleen, elle vit dans l'excès et s'habille loin des normes de la modestie, en soulignant son allure garçonne ou en accentuant sa féminité. Elle représente le mythe éternel de la femme, menace pour l'homme et agent de destruction⁶.

Ainsi la figure de la femme fatale s'inscrit-elle dans la légende cinématographique. La blonde hitchcockienne, incarnée par Grace Kelly, Kim Novak, Vera Miles, Janet Leigh, possède également les attributs de la femme fatale (beauté, séduction, noirceur), et, à ce titre, participe de ce mythe – chez Hitchcock toutefois, la femme joue également le rôle de la victime.

¹ Michel Ciment, *Le Crime à l'écran, op. cit.*, p. 89.

² Voir Michel Ciment, *ibid*, p. 91.

³ Voir à ce propos : *ibid*, p. 90.

⁴ Joëlle Prunghaud, « De la femme fatale fin-de-siècle à la vamp : apparition d'un stéréotype », art. cit., p. 60.

⁵ *Ibid*.

⁶ Michel Ciment, *op. cit.*, p. 90.

Dans les romans de notre corpus, le personnage de la femme fatale est l'objet de métamorphoses intersémiotiques. Il semble pertinent de mener, dans un premier temps, une étude comparée des personnages de femme fatale de Nicola Six dans *London Fields* et de Gloire Abgrall dans *Les Grandes blondes* : les deux romans font en effet subir un traitement carnavalesque à la figure de la femme fatale, tout en soulignant son statut ontologique incertain, ce qui met à mal le personnage romanesque. La veuve noire du roman de Robert Coover, constituée de références littéraires et filmiques, sera enfin l'objet de notre étude.

1. De la femme fatale à la clownesse, carnavalisation d'un personnage stéréotypé

a. Nicola Six, « a male fantasy figure¹ »

London Fields : les personnages du genre noir au prisme de l'hyperréalisme

À l'approche de la fin du millénaire, dans une atmosphère de fin de monde, *London Fields* retrace les tribulations d'un trio dont le centre de gravitation est la fatale Nicola Six. Le roman représente un univers déréalisé qui reproduit les caractéristiques du monde contemporain en une version excessive, tout en interdisant l'illusion référentielle – « un monde dévoré par le simulacre² », pour reprendre l'expression de Jean Baudrillard. Dans un jeu d'emboîtement, le narrateur, Samson Young, écrit le roman en même temps qu'il observe les protagonistes jouer leur rôle dans le drame qui se noue. Le récit de Young commence par exposer les trois personnages en insistant sur leur caractère stéréotypé, qui fait verser le roman du côté de la fable : le chapitre I, intitulé « The Murderer », présente Keith Talent, Londonien issu de la working-class : il est « the bad guy », l'assassin pressenti de Nicola Six. Le chapitre II, « The Murderer », est consacré à Nicola Six, l'incarnation de la femme fatale, « who appears as if she has stepped off the pages of a hard-boiled detective-novel³ », pour reprendre les termes de Nick Bentley. Le chapitre III, « The Foil », est centré sur le rival de Keith, Guy Clinch : beau, riche, marié et amoureux de Nicola Six, tout le désigne pour être la victime de la femme fatale : « Guy Clinch was a good guy — or a nice one, anyway. He wanted for nothing and lacked everything. He had a tremendous amount of money, excellent health, handsomeness, height, a capriciously

¹ Martin Amis, *London Fields*, *op. cit.*, p. 260.

² Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 55.

³ Nick Bentley, *op. cit.*, p. 38. « qui apparaît comme si elle était sortie tout droit des pages d'un roman *hard-boiled*. » [Nous traduisons.]

original mind; and he was lifeless¹ » – l’adjectif « lifeless » suggère la peine à être du personnage vide ou « liquéfié² », pour reprendre l’expression de Christine Jérusalem. Par une série de stratagèmes, en lui refusant ses faveurs, Nicola Six rend Guy Clinch éperdument amoureux d’elle : le gentleman cède alors à tous les caprices de la femme fatale et lui fait cadeau de sommes importantes, que Nicola donne ensuite à Keith Talent, son autre prétendant. Les deux figures masculines reproduisent le duo des frères ennemis que l’on rencontre fréquemment dans le genre noir³. Comme le remarque Nick Bentley, « It becomes obvious fairly quickly that these characters are so overplayed that they are parodies of the stereotypes⁴ ». Avant de nous intéresser à la figure de Nicola Six, nous présenterons succinctement les deux personnages qui gravitent autour d’elles.

Keith Talent représente le double noir de Guy Clinch, et peut être considéré comme le méchant du genre noir : « Keith Talent was a bad guy. Keith Talent was a very bad guy⁵ ». Mais cette figure subit un certain nombre de distorsions qui remettent en cause le stéréotype, à commencer par son physique disgracieux : malingre, Keith semble en mauvaise santé et a tout de l’anti-héros – « Keith didn’t look like a murderer. He looked like a murderer’s dog⁶ ». La figure du « bad guy » est l’objet d’une démythification :

Keith, stripped of all charisma from pub and street. It wasn't the posture, the scrawniness of the shanks and backside, the unpleasant body scent (he smelled as if he had just eaten a mustard-coated camel), the drunken scoop of his gaze - unappealing though these features certainly were⁷.

Par ailleurs, Keith est un personnage spécialisé dans l’art de la tromperie, qui a des affinités avec l’art dramatique. Keith est en effet un tricheur professionnel : « Cheating was his life.

¹ Martin Amis, *op. cit.*, p. 27. « Guy Clinch était un bon gars – ou quelqu’un de gentil, dans tous les cas. Il ne désirait rien et manquait de tout. Il avait une quantité énorme d’argent, une santé excellente, la beauté, une grande taille, un esprit original et fantaisiste ; et il était sans vie. » [Nous traduisons.]

² Christine Jérusalem, « Terre, terrain, territoire », in *Le Roman français contemporain*, Paris, Cultures France éditions - ADPF, 2007, p. 71.

³ Les figures romanesques reproduisent également les stéréotypes sociaux : « The streets are full of jokers, dodgers, jack-the-lads and willie-the-dips – whole crews of Keiths. » (Martin Amis, *op. cit.*, p. 134. « Les rues sont pleines de bouffons, de grigous, de mauvais garçons et de filous – des bataillons entiers de Keiths. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.* « Assez rapidement, il devient évident que ces personnages sont tellement surjoués qu’ils sont en réalité des parodies de stéréotypes. » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.*, p. 4. « Keith Talent était un méchant gars. Keith Talent était un très méchant gars. » [Nous traduisons.]

⁶ *Ibid.*, p. 9. « Keith ne ressemblait pas à un assassin. Il ressemblait au chien d’un assassin. » [Nous traduisons.]

⁷ *Ibid.*, p. 72. « Keith, dépouillé de tout le charme qu’il tirait du pub et de la rue. Ce n’était pas la posture, la maigreur des jambes et du derrière, l’odeur désagréable de son corps (on avait l’impression qu’il venait de manger un chameau nappé de moutarde), ses yeux avinés, ronds comme des soucoupes – ces caractéristiques étaient sans doute peu attirantes. » [Nous traduisons.] La description des cheveux de Keith est à cet égard significative : « Keith’s crowning glory, his hair, was thick and full-bodied; but it always had the look of being recently washed, imperfectly rinsed, and then, still slick with cheap shampoo, slow-dried in a huddled pub – the thermals of the booze, the sallowing fadsmoke. » (*Ibid.*, p. 9). « Le plus grand triomphe de Keith, sa chevelure, était épaisse et dense ; mais elle semblait toujours lavée depuis peu, mal rincée, et encore grasse de shampoing bon marché, lentement séchée dans un pub bondé – les vapeurs de l’alcool, la fumée jaunâtre des cigarettes. » [Nous traduisons.]

Cheating was all he knew¹ » – le chapitre VII s’intitule d’ailleurs « Cheating ». Amis le montre en pleine action dans une scène à caractère cinématographique : « Keith worked as a cheat. There he stands on the street corner, with three or four colleagues, with three or four fellow cheats; they laugh and cough (they’re always coughing) and flap their arms for warmth; they look like terrible birds²... ». Le choix du temps verbal et la formule présentative (« There he stands ») présentifient la scène ; la description du manège de Keith et de ses comparses tend vers l’hypotypose et rapproche la scène romanesque d’une scène de film. Keith entretient d’ailleurs une relation particulière avec les images de télévision, qui, à ses yeux, se confond avec le monde :

It was no less than the truth. He watched a very great deal of TV, always had done, years and years of it, aeons of TV. Boy, did Keith burn that tube. And that tube burnt him, nuked him, its cathodes crackling like cancer. “TV”, he thought, or “Modern reality” or “The world”. It was the world of TV that told him what the world was. [...] He couldn't grade or filter it. So he thought TV was real³...

Le personnage peine en effet à distinguer le monde de sa représentation télévisuelle : comme le souligne Nick Bentley, « For Keith, TV is reality : there is no distance between the way in which TV represents the world and how it “really” is⁴ ». Le monde ne peut apparaître à Keith que médiatisé par les images du petit écran, et tout se passe comme si la télévision seule lui conférait son être⁵. À cet égard, il est significatif que les yeux de Keith se confondent, littéralement, avec la télévision :

His eyes held a strange radiance – for a moment it reminded you of health, health hidden or sleeping or otherwise mysteriously absent. Though frequently bloodshot, the eyes seemed to pierce. In fact the light sprang off them. And it wasn’t at all pleasant or encouraging, this one-way splendor. His eyes were television⁶.

¹ *Ibid.*, p. 113. « Tricher, c’était toute sa vie. Tricher, c’était tout ce qu’il savait faire. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 6. « Keith travaillait comme tricheur professionnel. Le voilà au coin de la rue, avec trois ou quatre collègues, avec trois ou quatre compagnons de triche ; ils rient et toussent (ils toussent tout le temps) et agitent les bras pour se réchauffer ; on dirait des oiseaux terribles... » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 55. « Ce n’était rien d’autre que la vérité. Il regardait énormément la télé, l’avait toujours fait, des années et des années, des éternités de télé. Bon dieu, il l’avait brûlé, ce tube. Et ce tube l’avait brûlé, détruit à l’arme nucléaire, ses cathodes crépitant comme le cancer. “La télé”, pensait-il, ou “La réalité moderne” ou “Le monde”. [...] Il ne pouvait l’évaluer ou la filtrer. Donc il pensait que la télé était réelle... » [Nous traduisons.]

⁴ Nick Bentley, *op. cit.*, p. 40. « Pour Keith, la télé se confond avec la réalité : il n’existe aucune distance entre la manière dont la télé représente le monde et comment le monde existe “réellement”. » [Nous traduisons.]

⁵ Le motif de la télévision a également une signification sociologique, voire politique : la télévision joue en effet le rôle d’une fenêtre ouverte sur tout ce que Keith ne possède pas : « And television was all about everything he did not have and was full of the people he did not know and could never be. Television was the great shopfront, lightly electrified, up against which Keith crushed his nose. » (Martin Amis, *op. cit.*, p. 8. « Et la télévision parlait de tout ce qu’il n’avait pas et était pleine de gens qu’il ne connaissait pas et auxquels il ne pourrait jamais ressembler. La télévision était la grande vitrine, légèrement électrifiée, contre laquelle le nez de Keith venait s’écraser. » [Nous traduisons.]

⁶ *Ibid.*, p. 9. « Ses yeux jetaient un éclat étrange – un moment cela vous faisait penser à la santé, la santé cachée ou endormie ou bien mystérieusement absente. Bien que fréquemment injectés de sang, ses yeux semblaient perçants. En réalité la lumière en jaillissait. Et ce n’était pas plaisant du tout, ni encourageant, cette splendeur à sens unique. Ses yeux étaient la télévision. » [Nous traduisons.]

Keith n'est plus capable d'apprécier la beauté féminine de manière immédiate : il doit passer par le truchement des écrans, comme l'a compris Nicola Six, qui se met en scène dans des vidéos à son usage privé. Pour Brian Finney, il représente « the typical product of what Baudrillard has called the age of simulation. [...] Keith has been educated by the popular media. His idea of authenticity and his expressions and vocabulary all derive from the tabloids and television¹ ». Keith peut en effet être considéré comme un caractère hyperréel, d'après les théories de Jean Baudrillard. La notion d'hyperréalité s'inscrit dans sa théorie baudrillardienne du simulacre, qui remplace la représentation. Baudrillard montre comment la logique de la simulation, qu'il définit comme « la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel² », a remplacé la représentation, ce qui « remet en cause les différences du "vrai" et du "faux", du "réel" et de "l'imaginaire"³ ». Selon Baudrillard, le simulacre « part de l'utopie du principe d'équivalence (du signe et du réel), part de la négation radicale du signe comme valeur, part du signe comme réversion et mise à mort de toute référence⁴ ». Les personnages de *London Fields* sont de parfaits exemples de l'hyperréalité, comme le souligne Nick Bentley : « they appear as examples of the hyperreal: they are characters based in recognized interpretations of the world but exaggerated to such an extent as to make them appear strange⁵ ».

La représentation hyperréelle du monde met sur le même plan l'original et l'imitation, le modèle et la copie – aux yeux de Keith, la copie a même davantage de valeur que l'original. Non seulement le manque d'épaisseur du personnage de Keith met à mal le statut du personnage romanesque, mais la thématique de la représentation télévisuelle et filmique problématise la représentation romanesque. Sur un autre plan, le personnage de Keith ouvre un questionnement d'ordre ontologique et ne saurait être réduit à ses caractéristiques stéréotypées du « bad guy » du genre noir : le roman ne saurait être réduit à une réécriture parodique des stéréotypes des genres filmiques. Nous envisagerons à présent le traitement romanesque de la figure de la femme fatale avec le personnage de Nicola Six, parfaite actrice qui est également l'objet d'un traitement excessif et carnavalesque.

¹ Brian Finney, « Narrative and Narrated Homicide in Martin Amis's *Other People* and *London Fields* », *Critique* n° 37, 1995, [En ligne] URL : <https://web.csulb.edu/~bhfinney/amisotherpeople.html>. « le produit typique de ce que Baudrillard a appelé l'âge de la simulation. Keith a été éduqué par les médias populaires. Sa représentation de l'authenticité, sa façon de s'exprimer et son vocabulaire lui viennent des tabloïds et de la télévision. » [Nous traduisons.]

² Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, op. cit., p. 11.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ Nick Bentley, op. cit., p. 27. « ils apparaissent comme des illustrations de l'hyperréel : ce sont des personnages dont les caractéristiques sont fondées sur des interprétations du monde reconnues, mais elles sont exagérées au point qu'ils semblent étranges. » [Nous traduisons.]

La femme fatale : un personnage d'actrice

Longuement présentée dans le chapitre II, « The Murderee », Nicola Six, l'héroïne, « tall, dark, and thirty-four¹ », rassemble tous les attributs de la femme fatale : beauté, plastique parfaite, fort pouvoir d'attraction. Le visage de Nicola Six est très peu décrit dans le roman, contrairement à son corps. Il est fait mention de son éternel bronzage : « Nicola's face was always dark, and her teeth had a shadowy lustre² ». L'emploi du terme « dark », par deux fois associé à Nicola, souligne, en filigrane, les affinités du personnage avec l'obscurité (*darkness*) du genre noir. Nicola exerce un irrésistible pouvoir sur les hommes : « But let us be clear about this: she had powers – great powers. [...] She had the power of inspiring love, almost anywhere³ ». L'insistance du texte sur le référent cinématographique invite à chercher les origines du personnage de Nicola Six du côté du film noir plutôt que du roman noir. Nicola Six est en effet représentée comme une actrice qui incarne plusieurs rôles (la vierge effarouchée, la tentatrice) en fonction de son public masculin – « quite a little actress⁴ », remarque Keith. Comme le précise le narrateur, « Nicola Six was a performing artist, nothing more, a guest Star directed by the patterning of spacetime, and there it was. It was written⁵ ». Le personnage joue un rôle déjà écrit : la référence au cinéma entre en résonance avec le caractère réflexif que revêt la dernière phrase : « It was written. » Dans le roman, l'histoire est en effet déjà écrite avant même qu'elle n'ait commencé : Nicola, qui a un don de prémonition, sait qu'elle sera assassinée le jour de son trente-cinquième anniversaire. Même lorsqu'elle n'a pas de public, les gestes de Nicola ont un caractère théâtral ou cinématographique : seule chez elle, dans l'intimité de la salle de bain, « She rose with dramatic suddenness from the bath and paused before reaching for the towel⁶ ». Lorsque Nicola se prépare minutieusement pour se rendre à des obsèques, elle soigne le moindre détail de son costume, telle une reine de cinéma :

With a towel round her belly she sat before the mirror, itself a theatrical memento, with its proscenium of brutal bulbs. Again she felt unfriendly eyes playing on her back. She went at her face like an artist, funeral colours, black, beige, blood red. Rising, she turned to the bed and

¹ Martin Amis, *op. cit.*, p. 15. « grande, brune, et trente-quatre ans. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 18. « Le visage de Nicola était toujours bronzé, et ses dents brillaient d'un éclat sombre. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 20. « Mais soyons clairs sur ce point : elle avait des pouvoirs – des pouvoirs extraordinaires. Elle avait le pouvoir d'inspirer l'amour, presque partout où elle passait » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 175-176. « une sacrée petite actrice » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.*, p. 201-202. « Nicola Six était une actrice qui jouait des rôles, rien de plus, une star invitée au service de l'organisation de l'espace-temps et c'était tout. C'était écrit. » [Nous traduisons.]

⁶ *Ibid.*, p. 18. « Elle sortit de la baignoire avec une soudaineté théâtrale et s'arrêta avant d'attraper la serviette. » [Nous traduisons.]

reviewed her burial clothes and their unqualified sable. Even her elaborate underwear was black; even the clips on her garter belt were black, black¹.

L'on notera l'insistance sur la couleur noire (« black, black, black »). La scène de l'entrée de Nicola dans le pub *The Black Cross*, l'un des points nodaux de l'action, est à cet égard révélatrice : la mise en scène de soi participe en effet d'une esthétique cinématographique, tant pour le personnage que pour la narration qui la transpose littérairement :

She entered the Black Cross. She entered the pub and its murk. [...] She walked straight to the bar, lifted her veil with both hands, like a bride, surveyed the main actors of the scene, and immediately she knew, with pain, with gravid arrest, with intense recognition, that she had found him, her murderer².

Il s'agit à proprement parler d'une entrée en scène pour Nicola Six, confrontée pour la première fois aux autres acteurs du drame, et, peut-être, à son assassin. La scène a donc un fort potentiel dramatique ; son caractère visuel se lit dans la mention rapide des gestes de Nicola Six (« walked straight », « lifted her veil ») et dans la reconnaissance immédiate de l'assassin. La comparaison à une jeune mariée suggère que Nicola joue un rôle ; de plus, elle surveille « the actors of the scene ». Le personnage jouit par ailleurs du pouvoir de concentrer sur elle toute la lumière, à l'instar des bonnes actrices, si bien qu'elle semble éclairée par son propre cinématographe, « the cause, perhaps, of all her trouble³ » :

When Nicola walked the streets she was lit by her personal cinematographer, nothing too arty either, a single spotlight trained from the gods. She had a blue nimbus, the blue of sex or sadness. Any eyes that were available on the dead-end street would find their way to her: builders in the gutted houses, a frazzled rep in a cheap car, a man alone at home pressing his face against the window pane with a snarl⁴.

La lumière qui entoure Nicola suggère un rapprochement – profane – avec les madones de l'iconographie de la Renaissance, nimbées d'une aura lumineuse. Tout en soulignant la relation intersémiotique que le roman entretient avec le cinéma, l'aura cinématographique de Nicola

¹ *Ibid.*, p. 19. « Une serviette enroulée autour du ventre, elle était assise devant le miroir, qui était lui-même un souvenir de théâtre, avec son *proscenium* d'ampoules à la lumière brutale. De nouveau elle sentit un regard inamical qui jouait dans son dos. Elle travaillait sur son visage à la manière d'un artiste, avec des couleurs funèbres, noir, beige, rouge sang. Elle se leva, se tourna vers le lit et passa en revue ses vêtements pour les obsèques et son inqualifiable manteau de zibeline. Même ses sous-vêtements sophistiqués étaient noirs ; même les crochets de son porte-jarretelle étaient noirs, noirs. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 22. « Elle entra à la Croix Noire. Elle entra dans le pub et pénétra dans l'obscurité. [...] Elle alla droit au bar, souleva son voile des deux mains, comme une mariée, passa en revue les acteurs principaux de la scène, et immédiatement elle sut, avec douleur, subitement alourdie, avec une reconnaissance intense, qu'elle l'avait trouvé, son assassin. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 66. « la raison, peut-être, de tous ses malheurs » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 69. Il s'agit d'ailleurs d'un motif récurrent du texte : ce cinématographe est mentionné aux pages 66 et 195. « Quand Nicola marchait dans la rue elle était éclairée par son cinématographe personnel, rien de trop artistique non plus, un simple spot braqué sur elle par les dieux. Elle avait une aura bleutée, le bleu du sexe ou de la tristesse. Tous les yeux disponibles dans l'impasse trouvaient leur chemin jusqu'à elle : les ouvriers dans les maisons vides, un représentant épuisé dans une voiture bon marché, un homme seul chez lui qui appuyait son visage contre la vitre de la fenêtre en ricanant. » [Nous traduisons.]

Six nous semble être une figure hyperbolique des nouveaux rapports des êtres à eux-mêmes et au monde créés par le cinéma et par la télévision. Tout comme jadis la littérature formait les imaginaires, c'est aujourd'hui le médium filmique qui, outre le médium littéraire, façonne les consciences et les représentations.

L'héroïne de *London Fields* a d'ailleurs partie liée avec le cinéma : elle a un passé d'actrice, ayant joué dans de nombreuses pièces dans sa jeunesse :

An actress — she had gone quite far with that. In her early twenties she had done rep, Royal Shakespeare, panto, a few television plays. She still had a trunk full of outfits and some videotapes (poor little rich girl, spry newlywed, naked houri maddeningly glimpsed through fogsmoke and veils¹).

Au cours du récit, Nicola fait usage de son talent dramatique pour séduire et manipuler Keith Talent et Guy Clinch. À ce titre, elle participe de la simulation généralisée dans un monde où, comme le souligne Anne-Laure Fortin-Tournès,

[...] tous les personnages prétendent, jouent, simulent : « Il fronça le sourcil. Elle rit. Il ébaucha un sourire. Elle fit la moue. Il fit un large sourire. Elle tressaillit. Allez : personne ne fait ça. Sauf quand on fait semblant. Seuls les bébés tressaillent et plissent le front. Nous autres faisons juste semblant avec nos semblants de visages² ».

L'authenticité des expressions du nouveau-né de Keith et Kath s'oppose au langage corporel inauthentique de tous les autres, dans « un simili de société dans laquelle plus rien n'est vrai, plus rien ne fait sens si ce n'est l'absence de sens³ ». Si Nicola incarne la femme fatale, elle prend également quelques libertés avec ce rôle stéréotypé.

Les métamorphoses de la femme fatale : « a mixture of genres⁴ »

Nicola Six semble échapper à toute catégorisation. Selon le narrateur, elle est « a male fantasy figure⁵ » car elle incarne une multitude de fantasmes masculins. Son caractère excessif et ses continuelles métamorphoses lui interdisent de se conformer à un stéréotype unique : comme le lui explique le narrateur,

You're hard to categorize, even in the male fantasy area. Maybe you're a mixture of genres. A mutant, I went on (I love these typologies). You're not a Sexpot. Not dizzy enough. You're not a Hot Lay either, not quite. Too calculating. You're definitely something of a Sack Artist. And

¹ *Ibid.*, p. 19. « Une actrice – elle était allée assez loin dans cette voie. Quand elle avait à peine vingt ans elle avait joué dans quelques spectacles, le Royal Shakespeare, de la pantomime, quelques pièces télévisées. Elle avait encore une malle pleine de costumes et quelques cassettes vidéo (la pauvre petite fille riche, la jeune mariée pleine d'entrain, la houri nue et affolante entr'aperçue à travers un brouillard de fumée et des voiles). » [Nous traduisons.]

² Anne-Laure Fortin-Tournès, *Le Postmodernisme en question*. Martin Amis, *op. cit.*, p. 55.

³ *Ibid.* Anne-Laure Fortin-Tournès a d'ailleurs analysé à ce titre la circulation des faux dans le roman : faux parfums, billets, faux talents de plombier de Keith. Voir *ibid.*, p. 56.

⁴ Martin Amis, *op. cit.*, p. 260.

⁵ *Ibid.*

a Mata Hari too. And a Vamp. And a Ballbreaker. In the end, though, I'm fingering you for a Femme Fatale. I like it. Nice play on words. Semi-exotic. No, I like it. It's cute. « A Femme Fatale? I'm not a Femme Fatale. Listen, mister: Femmes Fatales are ten a penny compared to what I am¹ ».

Nicola Six mise pourtant sur l'efficacité des stéréotypes féminins de la vierge et de la putain, comme le note Nick Bentley : « Nicola essentially performs a series of roles adapted to reflect the fantasy image each of the male characters project on to her, and she ensnares both of them because of her ability to adapt her performance to the recognized type that each desires² ». Ainsi la femme fatale se décline-t-elle en actrice pornographique pour Keith, grand amateur du genre. Nicola Six tourne pour lui un film dont elle est l'unique star³. Mais Nicola Six a également échafaudé un plan machiavélique afin d'extorquer de l'argent à Guy, pour les besoins de Keith : elle invente à son attention un récit de vie dans lequel elle apparaît sous les traits d'une orpheline innocente et romantique, qui rappelle l'intrigue de Jane Eyre – Nicola Six se dit d'ailleurs férue de littérature victorienne –, encore vierge, effrayée par les hommes, et dont Guy doit progressivement gagner la confiance pour obtenir les faveurs. Guy Clinch se représente Nicola par le truchement d'une série de clichés (au sens de Lippmann, « pictures in our heads »), tableaux vivants ou souvenirs d'une autre époque : « Her story came at him now like a series of paintings, or tableaux vivants - no, more like memories of another life: the orphanage and charity school; her years as governess, nurse, novitiate; her current life of good works and scholarly seclusion⁴ ». Selon Nick Bentley, c'est le jeu conscient qu'entretient Nicola avec les stéréotypes qui convainc Guy : « Guy believes Nicola because he transforms her character into a stereotype and thereby convinces himself of her plausibility. This is because the character she performs is one that is recognizable culturally and, therefore, Guy accepts it uncritically⁵ ». Afin d'être une actrice convaincante, Nicola convoque toutes les ressources de ses cours d'art

¹ *Ibid.* « Tu es difficile à catégoriser, même dans le domaine des fantasmes masculins. Peut-être que tu es un mélange de genres. Une mutante, poursuivis-je (j'adore ces typologies). Tu n'es pas une Fille Sexy. Pas assez étourdissante. Tu n'es pas une Fille Facile non plus, pas vraiment. Trop calculatrice. Tu as définitivement quelque chose de l'Artiste du Pieu. Et tu es aussi une Mata Hari. Et une Vamp. Et une Dominatrice. À la fin, pourtant, je pencherais plutôt pour la Femme Fatale. J'aime ça. Chouette jeu de mots. A demi-exotique. Non, vraiment, j'aime ça. C'est mignon. « Une Femme Fatale ? Je ne suis pas une Femme Fatale. Écoutez, monsieur : les Femmes Fatales ne valent pas un kopeck comparées à moi ». » [Nous traduisons.]

² Nick Bentley, *op. cit.*, p. 41. « Nicola joue essentiellement une série de rôles à même de refléter l'image fantasmagorique que chacun des personnages masculins projette sur elle, et elle parvient à les séduire tous les deux grâce à sa capacité à adapter ses performances au type identifiable que chacun désire. » [Nous traduisons.]

³ Voir Martin Amis, *op. cit.*, p. 41 et sq.

⁴ *Ibid.*, p. 96. « Il se représentait à présent son histoire sous la forme d'une série de peintures, ou de *tableaux vivants* – non, comme des souvenirs d'une autre vie : l'orphelinat et l'établissement de charité ; les années où elle avait été gouvernante, bonne d'enfants, novice ; sa vie actuelle partagée entre les bonnes œuvres et un studieux retrait du monde. » [Nous traduisons.]

⁵ Nick Bentley, *op. cit.*, p. 41. « Guy croit Nicola parce qu'il transforme son personnage en un stéréotype et de cette façon se convainc lui-même de sa plausibilité. C'est parce que le rôle qu'elle joue est un rôle culturellement reconnaissable, si bien que Guy l'accepte sans le remettre en question. » [Nous traduisons.]

dramatique. Lors d'un déjeuner en tête-à-tête avec Guy, la jeune femme a projeté de pleurer, afin que Guy accède plus rapidement à ses fins :

The alcohol and the conversation combined to assist Nicola in her next project, which was to start crying. Years ago, when she studied the Method, her instructor told her that sadness - misery, tragedy - wasn't always the way. You had to think about the things that made you cry in real life. [...] Nicola found that her one sure path to tears lay through memories of irritation and above all boredom. So as she picked out the orange beak of a black cab in the cyclotron of one-way West End traffic and then turned to Guy distractedly, her head was full of missing buttons, passport queues, utility bills, wrong numbers, picking up broken glass¹.

Au-delà du cynisme, le détachement de Nicola Six, qui semble incapable d'éprouver des émotions, est à verser à la dimension hyperréaliste du personnage.

Chez Amis, le recyclage littéraire de la figure de la femme fatale permet d'interroger – et, nous semble-t-il, de renouveler – le statut du personnage romanesque. Le personnage de Nicola Six est moins un être de papier qu'une actrice qui incarne une série de rôles stéréotypés. Cette représentation au carré attire l'attention du lecteur sur le caractère fictionnel du texte. Par ailleurs, l'absence de profondeur psychologique du personnage lui confère un caractère hyperréaliste : à jouer des rôles, Nicola semble dépourvue d'un véritable moi, comme le remarque Anne-Laure Fortin-Tournès : « [...] le sujet se perd dans ce dédale de *personae*. [...] Nicola disparaît dans la logique du simulacre qu'elle met en œuvre² ». Le recyclage des codes du noir permet d'interroger, à l'aune des représentations visuelles contemporaines que sont le cinéma et la télévision, le statut du personnage, travaillé par une tension intersémiotique, entre l'être de papier et l'acteur qui joue un rôle. Le modèle noir est également l'objet d'une subversion, lorsque la femme fatale prend les traits d'une clownesse pornographique.

Portrait de l'actrice en clownesse pornographique

Dans le film noir, la femme fatale est élégante, rarement vulgaire, sinon pour marquer un écart par rapport au modèle (comme lorsque Gilda esquisse un *strip-tease* dans le film de Vidor). Mais chez Amis, les caractéristiques du stéréotype sont subverties : sexualisée à outrance, Nicola Six évoque l'actrice pornographique. Le personnage stéréotypé est l'objet

¹ Martin Amis, *op. cit.*, p. 126. « L'alcool et la conversation se combinèrent pour aider Nicola dans son projet suivant, qui était de se mettre à pleurer. Des années auparavant, quand elle étudiait la Méthode, son instructeur lui avait dit que la tristesse – la douleur, la tragédie – n'était pas toujours le bon moyen. Il fallait penser aux choses qui vous faisaient pleurer dans la vie réelle. [...] Nicola avait trouvé sa propre méthode qui lui faisait verser des larmes à coup sûr : elle se rappelait de moments d'énervement et par-dessus tout d'ennui. Alors, tandis qu'elle repérait le bec orange d'un taxi noir dans le cyclotron d'un sens unique du trafic du West End et se tournait ensuite distraitemment vers Guy, elle avait la tête pleine de boutons perdus, de files d'attente pour les passeports, de faux numéros, de verre brisé à ramasser. » [Nous traduisons.]

² Anne-Laure Fortin-Tournès, *op. cit.*, p. 56.

d'une carnavalisation, qui, selon la définition de Mikhaïl Bakhtine, se caractérise par « des permutations constantes du haut et du bas, de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détronements bouffons¹ ».

D'emblée, le patronyme de Nicola Six, « pronounced "seeks", but also misheard as "sex"² », suggère le caractère excessif du personnage, qui n'existe qu'à être un objet sexuel. La scène finale du tournoi de fléchette, qui réunit les protagonistes, est à cet égard significative. Alors qu'elle était toujours apparue à Guy Clinch en chaste jeune femme à la tenue sobre et discrète, Nicola est métamorphosée en prostituée :

In white thin strapped tank top pico dress, cauterized at the waist, promoting all the volume of the secondary sexual characteristics, and so tight below that the outlined panties give a nappy-puff to the rounded rear; and bare-legged, with scarlet satin shoes, the heels unforgivably long, heels that would look longer still (the suggestion was) when their shadows played on the backs of berks! Her hair was sprayed with glitter, and savagely tousled. As she made her way to the studio she selected a good brick wall, steeped in London smoke and moisture, and went and pressed her rump against it. The dress was man-made, drulon, trexcett, man-made in every sense, made by men with men in mind³.

La mise en scène de soi et le choix d'une tenue vestimentaire vulgaire soulignent le souci de Nicola de correspondre aux standards de beauté de Keith : la figure de la femme fatale apparaît comme galvaudée. Qui plus est, le jeu d'actrice de la jeune femme laisse penser qu'elle s'est déjà donnée à Keith, au grand dam de Guy Clinch⁴. Comme le souligne Nick Bentley, « the unfolding of the events signals the dangers of too easily accepting stereotypes⁵ ».

Ainsi la figure de la femme fatale est-elle l'objet d'une démythification, dans laquelle s'inscrit son traitement carnavalesque. Dès le début du roman, le visage de Nicola est comparé au masque d'une « pornographic clowngirl », du fait de la taille démesurée de sa bouche et de ses lèvres :

Her mouth was full, and unusually wide. Her mother had always said it was a whore's mouth. It seemed to have an extra half-inch at either wing, like the mouth of the clowngirl in

¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 19.

² Martin Amis, *op. cit.*, p. 37. « on prononçait "six", mais souvent on comprenait "sex" » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 456-457. « Vêtue d'une fine robe débardeur à bretelles renforcées, cautérisée à la taille, qui promouvait tout le volume de ses caractéristiques sexuelles secondaires, et si étroite en bas que la marque de sa culotte donnait un gonflement de couche à son derrière arrondi ; et jambes nues, chaussée d'escarpins de satin écarlate, les talons impardonnablement hauts, des talons qui sembleraient encore plus hauts (c'est ce qu'ils suggéraient) quand leur ombre jouerait sur le dos des crétins ! Ses cheveux étaient parsemés de paillettes, sauvagement ébouriffés. Alors qu'elle était en route pour le studio, elle choisit un bon mur de briques, imbibé de fumée londonienne et d'humidité, et alla y frotter son postérieur. La robe était fabriquée par des hommes, drulon, trexcett, fabriquée par des hommes dans tous les sens du terme, fabriquée par des hommes pour des hommes. » [Nous traduisons.]

⁴ Dans une interview télévisée, le champion de fléchettes avait d'ailleurs annoncé son futur mariage avec Nicola Six, ce qui souligne la dichotomie entre le réel et sa représentation médiatisée, nécessairement trompeuse.

⁵ Nick Bentley, *op. cit.*, p. 38. « le déroulement des événements signale le danger d'accepter trop facilement les stéréotypes. » [Nous traduisons.]

pornography. But the cheeks of the pornographic clowngirl would be painted white, whiter than the teeth¹.

Le visage de Nicola évoque un masque de carnaval, tout en suggérant les affinités du personnage avec le genre pornographique. Lorsqu'elle trahit Guy Clinch à la fin du roman, Nicola ne cesse de rire en ouvrant la bouche le plus grand possible : « Nicola was laughing with her mouth as long and wide as it would go² ». Le rire carnavalesque, qui évoque aussi en filigrane la monstruosité et le grotesque – on songe à *L'Homme qui rit* de Victor Hugo – tourne en dérision la figure mythique de la femme fatale³. Nicola Six est également représentée en monstre : immergée dans sa baignoire, sa tête semble disproportionnée, à la manière des monstres humains photographiés par Diane Arbus, comme le suggère Anne-Laure Fortin-Tournès, selon laquelle « Nicola Six incarne pour sa part une version comique du grotesque féminin⁴ ». Le narrateur la qualifie d'ailleurs de « mutant⁵ ». Le découronnement carnavalesque contamine également le personnage de Guy Clinch, qui, d'avoir trop attendu les faveurs de Nicola, souffre de priapisme : « the migraine in his groin had somehow established connexions with the blinding ballsache in his eyes⁶ ». Comme le remarque Anne-Laure Fortin-Tournès, l'on assiste alors à « une inversion du corps de Guy où le haut est remplacé par le bas, et le siège de la spiritualité, par le génital⁷ ». Si le retournement du corps et de l'esprit renvoie au renversement des hiérarchies traditionnelles au Moyen Âge à la Renaissance, il peut être lu comme un symptôme de l'absence de sens à l'époque contemporaine, selon Anne-Laure Fortin-Tournès : « le renversement du corps encode de manière ironique le versant du discours postmoderne qui fait de l'absence de repères, d'orientation, et finalement de sens les traits principaux de la condition postmoderne⁸ ». Tout en étant subverti, le personnage incandescent de Nicola Six continue de fasciner : il constitue une figure ambivalente, oscillant entre le mythe de la femme fatale et son envers carnavalesque. Le traitement de la figure de la femme fatale témoigne du plaisir du roman contemporain à mélanger les catégories en recyclant les modèles

¹ Martin Amis, *op. cit.*, p. 18. « Sa bouche était grande, et inhabituellement large. Sa mère lui avait toujours dit qu'elle avait la bouche d'une putain. Elle semblait avoir deux centimètres de trop à chaque extrémité, comme la bouche de la clownesse dans le porno. Mais les joues de la clownesse pornographique étaient peintes de blanc, plus blanches que ses dents. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 460. « Nicola riait en ouvrant la bouche de toute sa longueur et sa largeur. » [Nous traduisons.]

³ Le rire est en effet l'apanage de la fête du carnaval, fête de la vie qui permet au peuple de s'affranchir, dans un espace et pour un temps limité, du poids de l'autorité et des institutions qui s'exercent sur lui, comme l'explique Bakhtine.

⁴ Anne-Laure Fortin-Tournès, *op. cit.*, p. 18.

⁵ Martin Amis, *op. cit.*, p. 260.

⁶ *Ibid.*, p. 423. « la migraine qu'il avait à l'aine avait trouvé le moyen d'établir des connexions avec l'aveuglante douleur qui frappait ses globes oculaires. » [Nous traduisons.] L'on notera le jeu de mots d'Amis, qui emploie les termes réservés au haut corporel (« migraine ») au bas corporel (« in his groin »), et inversement.

⁷ Anne-Laure Fortin-Tournès, *op. cit.*, p. 423.

⁸ *Ibid.*, p. 80.

du genre noir. Nous envisagerons à présent la figure ambiguë de Gloire Abgrall, grande blonde en fuite, qui ménage plus d'une surprise au lecteur.

b. Gloire Abgrall, blonde hitchcockienne ou anomalie ?

Recherchée par Paul Salvador qui souhaite réaliser une émission sur les grandes blondes hitchcockiennes, Gloire Abgrall relève à la fois du mythe et du stéréotype : elle se rattache à la catégorie de la blonde hitchcockienne, déclinaison de la figure de la femme fatale.

Blonde hitchcockienne et mythe de la star

Force est de constater le rôle majeur des personnages de blondes glaciales dans les films d'Alfred Hitchcock, sujet à part entière de l'œuvre, au-delà de l'intrigue policière, et incarnées par des actrices tout aussi légendaires que leurs rôles, telles Grace Kelly, Kim Novak, Vera Miles ou Janet Leigh. Lorsque Paul Salvador s'efforce de cerner les caractéristiques des grandes blondes, il se réfère d'ailleurs aux modèles hitchcockiens de la « grande blonde froide » :

Grandes blondes chaudes et grandes blondes froides, deuxième partie.

Donc il existe aussi de grandes blondes froides aux paroles mesurées, aux yeux radiographiques, aux tailleurs stricts. Elles sont peut-être plus distinguées, plus civilisées que les grandes blondes chaudes. Mais le monde, pour des raisons inverses, les redoute également. Au mieux, lunaires, elles se raidissent entre ses bras, au pire elles s'y évaporent. Elles s'exposent au risque de transparence, au péril chlorotique. Elles manifestent peu de gaieté. Eva Marie-Saint, dans le genre, est assez représentative. Il y a aussi un peu de ça chez Ingrid Bergman, par exemple¹.

La catégorie de la « grande blonde » dépasse toutefois la référence au modèle pour désigner plus largement le mythe de la star de cinéma qu'incarne Gloire Abgrall, « grande blonde à jambes interminables et talons hauts, démarche délicatement tanguée d'équilibriste et regard clair versé² ». Le choix de l'onomastique est d'ailleurs révélateur : le nom de scène de Gloire est Gloria Stella, l'étoile, associée à l'éclat et à la lumière qui renvoient à la blondeur, qui participe du mythe de l'image, selon Christine Jérusalem : « Tout le roman *Les Grandes blondes* peut se lire comme un hommage à l'Image et à son mythe, la blondeur³ » – l'on songe notamment à Marilyn Monroe, autre mythe cinématographique. Christine Jérusalem met d'ailleurs l'accent sur la dimension mythique de la catégorie échenozienne des « grandes blondes » :

¹ Jean Echenoz, *Les Grandes blondes*, op. cit., p. 200.

² *Ibid.*, p. 25.

³ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz*, op. cit., p. 37.

En 1995, le roman des *Grandes blondes* impose avec éclat un idéal féminin qui peut faire figure, pour Jean Echenoz, de « mythe personnel », au sens où l'entendait Charles Mauron : c'est l'apparition, à travers le personnage de Gloire, de la grande blonde solaire, quintessence d'un idéal physique et descendante pas si lointaine des glaciales blondes hitchcockiennes¹.

L'appropriation romanesque du mythe hitchcockien est une parfaite illustration de la circulation des mythes et des stéréotypes d'un médium l'autre : l'intersémiotité qui travaille le roman d'Echenoz est délibérément affichée.

Gloire a toutes les caractéristiques de la femme fatale : beauté, pouvoir sur les hommes qu'elle séduit en un clin d'œil (Alain, son voisin, Lagrange, son avocat, et l'enquêteur Kastner succombent à ses charmes), et sur les femmes, comme on peut le voir lors de l'épisode des amours saphiques avec Rachel. Femme fatale, Gloire nettoie le monde « par le vide² » : elle y précipite en effet les hommes qui croisent son chemin. C'est d'ailleurs un meurtre initial qui explique sa disparition : Gloire a poussé son mari et agent Gilbert Flon « d'un quatrième étage dans une cage d'ascenseur³ ». Mais Gloire est également une victime, une femme qui se cache, traquée par Paul Salvador pour les besoins de son émission. Elle décide à plusieurs reprises de disparaître : pour échapper à la justice après le meurtre de son premier mari, puis pour fuir les enquêteurs mandatés par Paul Salvador. Le personnage présente un mélange de force et de faiblesse : Gloire est notamment dépendante de Béliard, l'homuncule qui joue le rôle d'ange gardien, disparaissant et apparaissant selon son bon vouloir, perché sur l'épaule de la jeune femme pour la conseiller :

Béliard est un petit brun maigrelet, long d'une trentaine de centimètres et présentant un début de calvitie, une raie sur le côté, une lèvre supérieure et des paupières tombantes, un teint brouillé. Il est vêtu d'un complet de coton brun, cravate violet foncé, petits souliers marron glacé cirés à la salive. Visage veule assez disgracieux quoique expression déterminée. Bras croisés, ses doigts dépassant de manches un peu trop longues pianotent sur ses coudes. Au mieux, Béliard est une illusion. Au mieux il est une hallucination forgée par l'esprit déréglé de la jeune femme. Au pire il est une espèce d'ange gardien, du moins peut-il s'apparenter à cette congrégation. Envisageons le pire⁴.

L'existence incongrue de Béliard suggère d'emblée une mise à distance du modèle hitchcockien : cette créature fantasque relève du réalisme magique. Ainsi le texte souligne-t-il ses distances avec ses modèles filmiques. Gloire offre d'ailleurs un avatar fantasque et dégradé

¹ Christine Jérusalem, « Identification d'une femme. Les portraits féminins dans l'œuvre de Jean Echenoz », in Bruno Blanckeman, Marc Dambre (dirs.), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, [En ligne] URL : <http://books.openedition.org/psn/433>.

² Jean Echenoz, *Les Grandes blondes*, op. cit., p. 74.

³ *Ibid.*, p. 31. Faut-il voir ici une référence au film de Louis Malle, *Ascenseur pour l'échafaud* ?

⁴ *Ibid.*, p. 36.

de la blonde hitchcockienne, représentant, selon les termes de Paul Salvador, « l'anomalie, la bizarrerie, l'exemple oblique¹ ».

La grande blonde carnalisée

Gloire présente une version carnalisée du personnage de la femme fatale. Sa première apparition est trompeuse : la jeune femme ne ressemble en rien à une grande blonde. Elle s'est si bien travestie que le détective chargé de la retrouver ne la reconnaît pas lorsqu'il lui demande son chemin, lui qui s'attend à une femme blonde et belle à l'apparence soignée, conformément au stéréotype :

Il s'agissait d'une jeune femme un peu voûtée : de petits souliers plats, des cheveux ternes mi-longs qu'on dirait faite de mieux châains, de grosses lunettes sur un bref nez busqué – le tout maquillé violemment puis emballé dans une tenue de jogging dépareillée. Expression fermée, peut-être craintive, rien d'attrayant, pas l'air méchant. Elle s'arrêta sans s'approcher tout de suite, son corps penché de côté sous le poids d'un sac à provisions².

Le portrait dément une à une les caractéristiques attendues de la grande blonde, à commencer par son emblématique blondeur – ironiquement, les cheveux de Gloire sont « faite de mieux châains », sa grande taille – la jeune femme est « un peu voûtée », son corps ploie sous le poids d'un sac. L'on relèvera enfin le manque d'élégance dénoté par le « jogging dépareillé », et la déshumanisation du personnage, « emballé » dans sa tenue vestimentaire comme une vulgaire marchandise. Echenoz présente une première version dégradée de son type, afin de tromper conjointement le détective et le lecteur, qui se seraient fiés à la facilité des stéréotypes. Les apparitions suivantes de Gloire participent de la carnalisation de la femme fatale, en la rapprochant de la figure de la clownesse. Gloire en effet revêt des tenues proches du déguisement (« elle choisit vite une blouse bleu ciel imprimée de plumes avec une jupe rouge vif, passant un grand tablier bleu marine par-dessus³ ») qui contredisent le motif de l'élégance, apanage de la blonde hitchcockienne⁴. Le maquillage de Gloire la métamorphose et participe de sa carnalisation :

Une première couche de crème de jour suivie d'un fond de teint presque blanc, uniformément appliqué comme on prépare sa toile. S'étant crayonné l'œil en amande, elle repeint ses paupières en turquoise. Puis s'aidant d'un appareil chromé genre pince à escargots, Gloire accentue la courbe de ses cils avant de les rendre très noirs et très épais au mascara, très gras. Ainsi, bientôt

¹ *Ibid.*, p. 44.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 33-34.

⁴ Le texte insiste sur la tenue vestimentaire de Gloire : « Mais elle vient s'habiller, devant le récepteur, comme s'il était quelqu'un : elle enfle encore un de ses trucs impossibles, un jacquard à motifs de cristaux de givres et d'oursins verts, jaunes et mauves sur fond chiné, sur un pantalon de survêtement bleu marine serré aux chevilles ». (*Ibid.*, p. 55).

seuls vivent ses yeux dans son visage, seuls ils s'animent dans ce masque immobile : gris-vert, ils passent du vert au gris selon le temps, l'espace, la lumière et les états d'âme. Ensuite, quand elle dessine au crayon rouge le tour de ses lèvres, elle en chevauche l'ourlet puis sature l'intérieur au pinceau. Deux ronds orangés sur les joues, deux coups de crayon bistre aux arcades sourcilières et voilà qui est réglé. De la sorte, sous ce maquillage, Gloire Abgrall pourrait passer pour une artiste de cirque internée pour dépression nerveuse - mais quand même pas encore assez mélancolique pour refuser d'exécuter son numéro dans le cadre de la kermesse organisée, en présence des familles, à l'occasion de la journée portes ouvertes de la clinique.

Femme en fuite, on comprend bien que Gloire souhaite se dissimuler, que ce masque tende à la rendre méconnaissable. Mais on se demande si s'enlaidir ne lui procure pas aussi du plaisir. Ainsi peinturlurée, comme elle détaille son visage dans le miroir jusqu'à ce qu'une envie de vomir lui vienne, en effet la voilà très contente et qui s'exalte, s'esclaffe, grimace, et son contentement décuple quand elle s'entend, dans un registre inhabituellement aigu, prononcer quelques obscénités¹.

Le *topos* romantique des yeux-miroir de l'âme est subverti par la laideur du maquillage de Gloire, dont les traits grossiers évoquent le masque du clown. Le texte souligne d'ailleurs lui-même la comparaison : Gloire ressemble à « une artiste de cirque internée pour dépression nerveuse », ce qui n'est pas sans évoquer les troubles dont souffrent les héroïnes d'Hitchcock. Les obscénités proférées sont à mettre au compte de la carnavalisation : selon Bakhtine en effet, le juron s'inscrit dans la valorisation du bas corporel caractéristique du carnaval. Le retournement du corps et de l'esprit qui advient lors du carnaval donne lieu à des images à la fois violentes et comiques, auxquelles on peut associer le rire de Gloire, motif récurrent dans le texte, qui retentit lorsqu'elle rencontre avec son voisin Alain, un pêcheur breton taiseux qui n'est pas insensible aux charmes de la jeune femme :

Gloire s'est mise à rire en silence, par petites vagues irrépressibles qui bientôt gonflent dangereusement, qui montent, s'agitent, déferlent enfin sous le regard incompréhensif du marin. Maintenant Gloire hoquette sans pouvoir s'arrêter. [...] Il avait bien compris qu'elle n'est pas tout à fait normale. Mais quand même à ce point².

Certes, Gloire retrouve vite son identité de grande blonde : le chapitre dix retrace sa transformation physique, quand elle décide de quitter sa planque bretonne pour revenir à Paris, où elle s'empresse de faire teindre ses cheveux et de renouveler sa garde-robe dans les boutiques les plus élégantes de la capitale :

Une heure et demie plus tard, le soleil va se coucher quand Gloire traverse la Seine par le pont de la Concorde avant de remonter les Champs-Élysées à pied. La lumière est soyeuse et blonde, et Gloire aussi. Elle est revenue à l'état de grande blonde, elle se tient droite, elle n'a presque plus l'air folle, les hommes se remettent à se retourner sur son passage³.

La précision « elle n'a presque plus l'air folle » souligne malicieusement que la jeune femme doit encore paraître un peu dérangée. Elle conservera d'ailleurs sa bizarrerie tout au long du

¹ *Ibid.*, p. 53-54.

² *Ibid.*, p. 58.

³ *Ibid.*, p. 89.

roman. Nerveuse, insomniaque, en proie à des hallucinations, Gloire se rattache au type des « grandes blondes bizarres¹ ». Sans doute s'agit-il du personnage le plus fou de l'œuvre d'Echenoz : sa psychologie est instable et son parcours chaotique. Ainsi rejoint-elle la galerie des personnages désaxés, tels Victoire dans *Un an* ou Felix Ferrer dans *Je m'en vais* (dont le titre désigne d'ailleurs l'effacement du sujet). « Personnages obliques, déphasés psychologiquement, à l'apparence mouvante, [ils] représentent la quintessence d'un sujet absent à lui-même, menacé par l'effacement et la perte² », indique Christine Jérusalem. La présence de Béliard, l'ange gardien, témoigne d'ailleurs du caractère hors-norme de l'héroïne d'Echenoz et de son roman : l'auteur souhaite faire voler en éclats le référent et les codes cinématographique classiques en les détournant. La folie de cette « héroïne pétrie de références littéraires et cinématographiques³ » porte également la trace des personnages féminins de Jean-Patrick Manchette, qui versent souvent dans la marginalité, voire dans la folie. Dans un entretien, Echenoz s'est expliqué sur les modèles littéraires de Gloire Abgrall : « Il y avait aussi l'idée, très présente dans mon esprit depuis très longtemps, de certains personnages de femmes chez Manchette. Dans *Fatale*, évidemment, dans *Ô dingos, ô châteaux !* Et puis aussi un personnage d'épouse de barman dans *Nada* » ; « J'aime bien les personnages de femmes chez lui parce qu'ils sont toujours un peu "border line"⁴ ». Gloire est inspirée des figures de Julie dans *Ô dingos, ô châteaux !* (1972), d'Aimée Joubert dans *Fatale* (1983) ou d'Annie Meyer dans *Nada* (1972). Dans *Les Grandes blondes*, Echenoz multiplie d'ailleurs les clins d'œil intertextuels : Gloire feuillette une série de livres dont la liste est donnée dans *Ô dingos, ô châteaux !*, comme le remarque Christine Jérusalem⁵.

Le modèle filmique de la blonde hitchcockienne cohabite avec le modèle de la femme instable du « néo-polar » de Manchette. Ce double faisceau de références cinématographiques et littéraires rappelle les analyses de Vincent Jouve sur l'effet-personnage : la construction de l'effet-personnage combine deux compétences du lecteur, qui relèvent du registre « extra-textuel » et intertextuel :

L'intertextualité du personnage est d'autant plus intéressante qu'elle a un champ d'action très large. Elle peut faire intervenir dans la représentation non seulement des personnages livresques

¹ *Ibid.*, p. 44.

² Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, *op. cit.*, p. 168.

³ *Ibid.*, p. 167.

⁴ Sylvain Bourmeau et Marc Weitzmann, « L'entretien des Inrocks : Jean Echenoz », *Les Inrockuptibles*, n° 27, 4-11 octobre 1995, p. 60.

⁵ Christine Jérusalem, *op. cit.*, p. 22. Jean Echenoz reconnaît d'ailleurs ce qu'il doit à Manchette : « J'avoue que je me suis livré régulièrement à des vols caractérisés... avec l'accord de l'auteur », écrit-il. « J'ai reproduit trois lignes – toujours avec l'accord de Manchette – parce qu'elles collaient parfaitement dans mon livre. Pas seulement par connivence, mais parce que c'était une indication sur la psychologie du personnage d'une telle pertinence que ça tombait à pic. » (in « Jean-Patrick Manchette, le styliste », *art. cit.*, p. 21.)

(romanesques ou non), mais aussi des personnages fictifs non romanesques (personnages de cinéma, par exemple), voire des personnages « réels », vivants ou non, appartenant au monde de référence du lecteur¹.

Sous la plume d'Echenoz, au contact de l'influence de Manchette, la blonde hitchcockienne subit un traitement subversif. Ainsi Echenoz détourne-t-il les classiques du cinéma pour en proposer une version irrévérencieuse, en un hommage ambigu au cinéma de genre et au modèle hitchcockien.

Les Grandes blondes et *London Fields* gravitent tous deux autour d'un personnage féminin déséquilibré et versé dans l'art de faire semblant. Dans les deux cas, les subterfuges de l'actrice masquent à grand peine les failles d'un être de fuite dont les troubles sont symptomatiques de la société contemporaine, à l'heure de la toute-puissance de l'image médiatique dont les simulacres remplacent la réalité. Nous envisagerons à présent la manière dont Martin Amis et Jean Echenoz revisitent le personnage de la femme fatale en en faisant une figure hyperréaliste qui témoigne du désenchantement et du manque à être contemporains.

2. Le manque à être de la femme fatale

Quand l'actrice est dévorée par ses rôles

La figure de Nicola Six invite à une réflexion ontologique sur l'art et la vie : actrice experte dans l'art du simulacre, elle a fait le choix de l'art au détriment du réel. Ainsi affirme-t-elle, avant un rendez-vous avec Guy Clinch minutieusement préparé – elle fait attendre son prétendant durant quinze minutes pour se mettre en scène afin de lui apparaître le visage rougi, décoiffée, dans une chambre en désordre où trône un lit savamment défait, comme après une étreinte amoureuse, afin de lui faire accroire qu'elle a accordé ses faveurs à Keith : « But that's art. Always the simulacrum, never the real thing. That's art² ». Or, à trop jouer la comédie, tout Nicola perd son identité, son essence. Afin de correspondre aux fantasmes de Keith, empreints d'un imaginaire filmique, Nicola Six tente de ressembler à des référents télévisuels : « She wore a black nightgown of candid vulgarity. With her hair freed and a third of each breast showing and no smile on her business face, she hoped to resemble a Monaco madame after a hard week

¹ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF écriture, 1998 [1992], p. 45.

² Martin Amis, *London Fields*, *op. cit.*, p. 130-131. « Mais c'est de l'art. Toujours le simulacre, jamais la chose réelle. C'est de l'art. » [Nous traduisons.]

in her first tax year of semiretirement, or something like that, as seen on TV¹ ». Comme le note Anne-Laure Fortin-Tournès, « Derrière l'hégémonie de la pornographie se profile celle de la reine des simulacres : la télévision. [...] ce n'est pas à la représentation d'une réalité vraisemblable que l'actrice aspire, mais à l'imitation d'une imitation elle-même galvaudée² ». Nicola Six ne veut pas ressembler au réel, mais à ses signes, tels qu'ils apparaissent sur l'écran : elle participe du remplacement du réel par ses simulacres, énoncé par Jean Baudrillard. L'insistance sur le thème de la pornographie attire d'ailleurs l'attention du lecteur sur la représentation du réel : comme l'écrit Baudrillard, « Le voyeurisme du porno n'est pas un voyeurisme sexuel, mais un voyeurisme de la représentation et de sa perte, un vertige de perte de la scène et d'irruption de l'obscène³ ». C'est en ce sens que l'on peut interpréter l'analogie établie entre le pouvoir de Nicola Six et celui de l'image télévisuelle pour Keith :

In the days after their first meeting, the image of Nicola Six began to work on Keith's mind. It worked like television. [...] He saw himself in lace-up swimming-trunks, on a lounge, frowning over a balance-sheet by a personal plunge-pool, and Nicola walking past in bikini and high heels, bringing him a drink and tenderly tousling his hair⁴.

Aux yeux de Keith, Nicola incarne l'image télévisée. Keith se projette avec Nicola à l'intérieur d'un scénario de série télévisée ou d'une image de *spot* publicitaire. Selon Nick Bentley, « it is the "image" of Nicola that works "like television" on [Keith]: that is, works in a way that convinces him of the reality of the constructed fiction Nicola has tailored for Keith⁵ ».

Nicola Six apparaît comme une figure hyperréelle. L'on rencontre une manifestation frappante de cette dimension hyperréelle lors d'une mise en scène érotique de Nicola destinée à Keith : tout en restant chastement assise à côté de lui sur le canapé du salon, la jeune femme projette à Keith un film de sa composition, si bien que Keith se trouve confronté à deux Nicola : la femme en chair et en os, fatale mais inaccessible, et sa représentation télévisée :

It was all electrifying, every second of it. Every frame of it. Keith watched the screen in a seizure of fascination. In fact he was almost sickened by this collision or swirl of vying realities: the woman on the couch whose hair he could smell, and the girl inside the television, the girl on the tape. [...] Brooding, tousled, lip-biting Nicola, poor little rich girl, in a play; tanned, keen, wide-

¹ *Ibid.*, p. 267. « Elle portait une chemise de nuit noire d'une vulgarité candide. Avec ses cheveux lâchés et un tiers de chaque sein dévoilé et son visage fermé de femme d'affaires, elle ressemblait à une mère maquerelle de Monaco dans sa première année fiscale de semi-retraite après une dure semaine, ou quelque chose de ce genre, comme on le voit à la télé. » [Nous traduisons.]

² Anne-Laure Fortin-Tournès, *op. cit.*, p. 58-59.

³ Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Gallimard, Folio, 1992, p. 48.

⁴ Martin Amis, *op. cit.*, p. 55. « Les jours qui suivirent leur première rencontre, l'image de Nicola Six commença à agir sur l'esprit de Keith. Elle agissait comme la télévision. [...] Il se voyait en short de bain à lacets, fronçant les sourcils en étudiant un bilan sur une chaise longue, Nicola passant près de lui en bikini et talons aiguilles, lui apportant un verre et lui ébouriffant tendrement les cheveux. » [Nous traduisons.]

⁵ Nick Bentley, *op. cit.*, p. 40. « C'est l'"image" de Nicola qui agit "comme la télévision" sur [Keith] : c'est-à-dire qu'elle agit de façon à le convaincre de la réalité de la fiction que Nicola a élaborée sur mesure pour Keith. » [Nous traduisons.]

mouthed Nicola, in a series of adverts, for sunglasses; white-saronged, ringleted, pouting Nicola, not actually Cleopatra but one of her hand maidens, in Shakespeare. Then the finale: the pre-credits sequence of a feature film (her debut, her swansong), a striptease in the back room of a gentleman's club full of sweating young stockbrokers¹.

Face aux deux visions de Nicola, Keith est « électrisé », il vit une expérience existentielle, de l'ordre de la métalepse ontologique, pour reprendre la notion de Marie-Laure Ryan², puisqu'il se trouve à la fois face à l'actrice et au personnage qu'elle incarne. Mais le fait que Nicola soit à côté de lui ne signifie pas une pleine présence de la jeune femme. Alors même qu'elle est physiquement présente, tout se passe comme si Nicola, n'existait qu'en tant qu'image glacée :

But Nick's videos, Keith decided, were like Chinese meals. As for Nicola herself, on this side of the screen, Nicola in the flesh, the mysterious flesh, with dark-adapted eye and unaccustomed lips, and the way she filled her dresses, Keith was neither patient nor impatient: even sitting next to you with thighs touching she was both near and far, like TV³.

Dans sa présence absente, dans sa chair désincarnée, Nicola devient une sorte d'incarnation – ou plutôt, de désincarnation – de la télévision. Le personnage est d'ailleurs comparé à une figure publicitaire : « She looked so ... dramatic. She looked like the vamp in the ad, just before the asshole in the helicopter or the submarine shows up with the bathcubes or the chocolates⁴ ». La comparaison déréalise la narration, en faisant verser le personnage du côté de l'hyperréalisme, et présente une version galvaudée de la femme fatale. Par ricochet, le statut du personnage romanesque est également mis à mal par l'analogie avec la publicité : lors des nombreuses mises en scène de Nicola à l'attention de Guy, celle-ci a l'impression d'être une actrice de seconde zone qui tourne dans une publicité pour l'amour : « "These little love parodies [...]. It's like being in an ad. An ad for menthol cigarettes - remember? In the days of three penny

¹ Martin Amis, *op. cit.*, p. 175-176. « C'était électrisant, chaque seconde de ce spectacle. Chaque image. Keith regardait l'écran, happé et fasciné. En fait il était presque écœuré par cette collision ou ce tourbillon de réalités rivales : la femme assise sur le canapé dont il pouvait sentir les cheveux, et la fille à l'intérieur de la télévision, la fille sur la cassette. [...] Boudeuse, ébouriffée, se mordant les lèvres, Nicola en pauvre petite fille riche, dans une pièce de théâtre ; bronzée, riieuse, la bouche largement ouverte, Nicola dans une série de publicités pour des lunettes de soleil ; vêtue d'un sarong blanc, les cheveux bouclés, Nicola faisant la moue, pas vraiment Cléopâtre mais l'une des servantes, dans Shakespeare. Puis le final : la séquence du générique d'un long-métrage (son début, son chant du cygne), un *strip-tease* dans le *back-room* d'un club pour messieurs plein de jeunes courtiers en bourse inondés de sueur. » [Nous traduisons.]

² Selon Marie-Laure Ryan, « la métalepse ontologique met en scène une action dont les participants appartiennent à deux domaines distincts ». (Marie-Laure Ryan, « Logique culturelle de la métalepse », in John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 207.) Les enjeux de la métalepse dans le roman à caractère cinématographique seront étudiés ultérieurement : voir *infra*, partie III, chapitre VIII, p. 487-490.

³ *Ibid.*, p. 397. « Mais les vidéos de Nick, décida Keith, étaient comme des repas chinois. Quant à Nicola, de ce côté-ci de l'écran, Nicola en chair et en os, en chair mystérieuse, ses yeux adaptés à l'obscurité, ses lèvres inédites, et sa manière de remplir les robes, Keith n'était ni patient ni impatient : même assise à côté de vous ses cuisses touchant les vôtres elle était à la fois près et loin, comme la télé. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 26. « Elle avait l'air tellement... dramatique. Elle ressemblait à la vamp dans la pub, juste avant que le connard dans l'hélicoptère ou le sous-marin ne surgisse en apportant les glaçons ou les chocolats. » [Nous traduisons.]

bits?” She thought for a moment and said, “No, it's like being in an ad for love. An ad for love¹” ». La métamorphose du réel en spot publicitaire traduit le paroxysme de la déperdition d'être : la figure publicitaire est en effet l'essence même du simulacre qui scelle la perte du référent, selon Jean Baudrillard. Nicola Six est un personnage hyperréel, à l'instar de Keith Talent d'ailleurs, comme le remarque Bentley : « She is an empty signifier with nothing at the core; or perhaps more accurately she is a hyperreal character, because she presents constructed identities or masks to the characters she encounters (and the reader) behind which there is a vacuum² ». Les multiples rôles joués par Nicola évoquent la série des *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman (1977), qui représentent également les stéréotypes féminins et le vide qu'ils (dé)masquent. La photographe est elle-même le sujet de ses œuvres : elle incarne plusieurs rôles stéréotypés, de la femme d'intérieur à la star hollywoodienne. Les représentations de Nicola rappellent notamment l'œuvre *Untitled Film Still 34*, où Cindy Sherman incarne la figure de la tentatrice, langoureusement allongée dans un lit défait et arborant un large décolleté. L'on peut également évoquer la photographie *Untitled Film Still 27* qui représente le stéréotype de la femme fragile, le visage baigné de larmes et strié de traces de maquillage. Les *Stills* de Cindy Sherman dénoncent les stéréotypes qui façonnent l'imaginaire contemporain en soulignant leur vacuité : comme le note Laetitia Barrière,

Racoleuse, star de cinéma, ménagère, coquette, garçon manqué, Sherman crée un répertoire d'identités, d'une étonnante diversité, mais, alors même qu'elle les crée, elle semble les désavouer en forçant le trait de la représentation : si les photos de Sherman ne sont que des créations de toutes pièces, alors peut-être ne sommes-nous aussi que des produits entièrement fabriqués par les médias qui façonnent notre identité selon des codes et des modes pré-établis. Littéralement prisonnières des clichés qu'elles incarnent, ces femmes sont condamnées à n'être que des objets de série³.

De même, les représentations de Nicola Six sont rongées par le vide. Nicola apparaît comme un personnage déshumanisé. À la fin du roman, lors de la scène du tournoi de fléchettes, elle adresse à Guy des gestes mécaniques et elle semble étrangère à elle-même : « Nicola saw him: she smiled and waved with puppet animation. As he crossed the vault the hope gathered in him that she would become the woman he knew; but she just went on getting stranger. Stranger

¹ *Ibid.*, p. 348. « “Ces petites parodies de l'amour [...]. C'est comme être dans une pub. Une pub pour les cigarettes au menthol – vous vous souvenez ? À l'époque où elles coûtaient trois pence ?” Elle réfléchit un moment et dit : “Non, c'est comme être dans une pub pour l'amour. Une pub pour l'amour.” » [Nous traduisons.]

² Nick Bentley, *op. cit.*, p. 43. « Elle est un signifiant vide, sans rien au centre ; ou peut-être, plus précisément, est-elle un personnage hyperréel, parce qu'elle présente aux personnages qu'elle rencontre (et au lecteur) des identités construites ou des masques derrière lesquels se trouve un vide. » [Nous traduisons.]

³ Laetitia Barrière, « Représentation, simulacre et identité dans l'œuvre de Cindy Sherman », *Transatlantica*, février 2006, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/1169>.

smile, and stranger eyes¹ ». Selon Stuart Hall, le sujet postmoderne se caractérise par son identité problématique, « having no fixed, essential, or permanent identity. Identity becomes a “moveable feast”: formed and transformed continuously in relation to the ways we are represented or addressed in the cultural systems which surround us² ». Nicola Six semble perdre son identité à la fin du roman où elle devient à proprement parler méconnaissable, si bien que Guy ne la reconnaît pas lorsqu’il pénètre dans les studios :

Nicola wasn’t there. He could see a girl in the group round the bar, under a bulb of light: she looked a lot like Nicola. She was Nicola, almost certainly. But she was somebody Guy didn’t know. He’d thought Trish seemed disembodied, in her hood, neutered, an *it* not a she — or just non-human. But the girl at the bar, unhooded, turned to the light, indeed fully opened out towards the world, was less human than the thing in the hood³.

Chez Amis, le réemploi du marqueur de genre stéréotypé qu’est la figure de la femme fatale se charge d’une portée critique. La recontextualisation de cette figure du film noir, historiquement datée, en fait le support d’une réflexion ontologique portant, d’une part, sur le statut de la femme contemporaine, support de fantasmes masculins (si bien que le personnage de Nicola se voit dépourvu, sinon de complexité, du moins d’épaisseur, car il n’existe qu’à incarner une série de *personae*, comme des coquilles vides), et plus largement, sur un manque à être caractéristique d’une humanité fin-de-siècle. Le motif de la noirceur, traditionnellement associé à la femme fatale, est revisité par l’image du trou noir : « *That’s what I am, she used to whisper to herself after sex. A black hole. Nothing can escape from me*⁴ ». Nicola est fatale, au sens propre du terme : selon Finney, elle peut être considérée comme

A personalized black hole, she draws men into her destructive magnetic field just as the black hole of physics threatens to swallow up our planet, our solar system, into its negative energy:

¹ Martin Amis, *op. cit.*, p. 460. « Nicola le vit : elle lui sourit et lui adressa des signes en faisant des gestes de marionnette. Comme il passait sous la voûte l’espoir grandit en lui qu’elle redeviendrait la femme qu’il connaissait ; mais elle ne cessait de lui devenir de plus en plus étrangère. Un sourire étranger, et des yeux étrangers. » [Nous traduisons.] Le texte souligne la mécanisation des gestes de Nicola : « She pouted a kiss at him and prettily crossed her lips with a cautioning forefinger » ; « Nicola applauded silently; then her palms came to rest, as if in prayer » (*Ibid.*, p. 460). (« Elle lui envoya un baiser en faisant la moue et barra joliment ses lèvres d’un index prudent » ; « Nicola applaudissait en silence ; puis ses paumes s’immobilisèrent, comme en prière. » [Nous traduisons.]

² Stuart Hall, David Held, Don Hubert, Kenneth Thompson (dir.), *Modernité. An introduction to Modern Societies*, Oxford, Blackwell, 1996, p. 598. « dépourvu d’une identité bien définie, essentielle ou permanente. L’identité devient une “fête en mouvement” : formée et transformée en permanence en relation avec les manières dont nous sommes représentés ou traités dans les systèmes culturels qui nous entourent. » [Nous traduisons.]

³ Martin Amis, *op. cit.*, p. 458-459. « Nicola n’était pas là. Il voyait bien une fille au milieu d’un groupe autour du comptoir, sous une ampoule : elle ressemblait beaucoup à Nicola. C’était Nicola, c’était presque certain. Mais c’était quelqu’un que Guy ne connaissait pas. Trish lui avait semblé désincarnée, dans son sweat à capuche, neutralisée, une chose et non une femme – ou juste non humaine. Mais la fille au bar, sans capuche, tournée vers la lumière, manifestement totalement ouverte au monde extérieur, était moins humaine que la chose sous la capuche. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 67. « C’est ce que je suis, avait-elle l’habitude de se dire tout bas après l’amour. Un trou noir. Rien ne peut m’échapper. » [Nous traduisons.]

“she had the power to receive [men’s] love and send it back in opposite form, not just cancelled but murdered¹”.

Le « trou noir » symbolise également les forces obscures qui mènent l’humanité à leur destruction : Nicola Six incarne en effet le chaos politique qui mène à la catastrophe nucléaire et à la troisième guerre mondiale qui menace dans *London Fields* : selon Catherine Bernard, le personnage est une « créature du chaos, [un] monstre einsteinien par excellence² ». *London Fields* donne à voir un monde en perte de substance, où les grands récits de légitimation n’opèrent plus. Le roman évoque en effet une crise de civilisation (appelée « the Crisis »), sur fond d’apocalypse. Comme l’explique Brian Finney, « the imminent collapse of modern civilization, even the planet itself, what the book refers to as the Crisis, is an integral part of the fabric of the book as a whole³ ». Amis situe en effet le dénouement de son roman dans une ambiance apocalyptique, marquée par la concordance de plusieurs signaux : le dernier jour de l’année 1999 et du millénaire coïncide avec l’assassinat de Nicola Six. L’on peut observer dans le ciel l’éclipse de la lune et les feux d’artifice tirés le jour de l’an, qui participent de l’ambiance apocalyptique et anticipent les déflagrations de la troisième guerre mondiale : « Already the sky was dotted with firebursts, rocket-trails: its proxy war. Soon, all over London, a thousand, a million guys would be burning, burning⁴ ». La description du ciel de Londres suggère une ambiance de fin de monde, de même que l’évocation des champs de Londres qui donnent leur titre au roman, territoires fictifs voués à disparaître, arpentés par des personnages également en voie de disparition, tels le narrateur et Nicola Six :

We put our clothes back on and went out walking, in the dripping alleys, the dark chambers of the elaborately suffering city. We're the dead. Amazing that we can do this. More amazing that we want to. Hand in hand and arm in arm we totter, through communal fantasy and sorrow, through London fields. We're the dead⁵.

¹ *Ibid.*, p. 21. « La personnalisation d’un trou noir, elle attire les hommes dans son champ magnétique destructeur tout comme le trou noir dans la physique menace d’engloutir notre planète, notre système solaire, dans son énergie négative : “elle avait le pouvoir de recevoir l’amour [des hommes] et de le leur renvoyer sous une forme inversée, elle ne se contentait pas de l’annuler, mais elle l’assassinait.” » [Nous traduisons.]

² Catherine Bernard, « *London Fields* de Martin Amis, la mimesis revisitée », *Études britanniques contemporaines*, Montpellier, décembre 1992, n° 1, p. 4.

³ Brian Finney, art. cit. « L’effondrement imminent de la civilisation moderne, et de la planète elle-même, ce que le livre désigne comme la Crise, est un élément important de la fabrique du livre comme un tout. » [Nous traduisons.] Comme le note Anne-Laure Fortin-Tournès, dans le concept de postmodernisme, « l’*épistémè* dominante semble bien être caractérisée par la notion de crise. » (Anne-Laure Fortin-Tournès, *op. cit.*, p. 11. Elle renvoie notamment aux travaux de Gerald Graff, qui fait du postmodernisme un moment de crise profonde, sur le plan culturel et ontologique. (in Gerald Graff, *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*, Chicago, UCP, 1979, p. 57.)

⁴ Martin Amis, *op. cit.*, p. 451. « Déjà le ciel était constellé de traînées de feu, de fusées : sa guerre par procuration. Bientôt, dans tout Londres, un million de gars seraient en train de brûler, brûler. » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.*, p. 620-621. « Nous nous sommes rhabillés et nous sommes sortis marcher, dans les ruelles dégoulinantes, les chambres noires de la ville qui endure des souffrances sophistiquées. Nous sommes les morts. Incroyable que nous puissions faire cela. Plus incroyable encore que nous en ayons envie. Main dans la main et bras dessus, bras

Le texte prend une tonalité lyrique, marquée par l'anaphore de la phrase « We're the dead », qui revient comme un refrain lancinant. Comme l'écrit Rennison, « The "unreal" city that is Amis's London, teetering forever on the edge of some kind of apocalypse, peopled by the likes of Keith Talent, is the backdrop for a multilayered, characteristically schematic narrative of murder and millennial unease¹ ». La fin du monde va de pair avec les progrès de la maladie grave dont souffre le narrateur. À ce titre, il est révélateur que le narrateur envisage sa disparition comme un effacement des écrans : « I was there. But am I anywhere ? I look at my outstretched hand and expect it to disappear, to begin its slow wipe from the screen. I move in and out of things. I am an onlooker in my own dream. I am my own ghost, kissing its fingertips² ». La perte de soi s'exprime en termes (télé)visuels, comme si l'écran seul conférait l'être. Dans *London Fields*, l'effacement et la déliquescence de l'être ont à voir avec les écrans qui envahissent les vies et parasitent les représentations des personnages. Le roman d'Amis peut être rapproché des *Grandes blondes* de Jean Echenoz, qui représente également un être en voie de disparition, car trop exposé aux écrans.

Grandes blondes et êtres de fuite

Si le projet d'émission de Paul Salvador sur « Les Grandes blondes » semble d'emblée voué à l'échec, c'est parce que la grande blonde est par essence un être de fuite. Ainsi Salvador peine-t-il à catégoriser les grandes blondes : « chaque jour il s'efforçait de les mettre en forme, d'établir le système général de tout cela³ ». Le souci d'établir un système de classification en distinguant un type et en l'individualisant témoigne d'une ambition totalisante et explicative à la Balzac, mais l'échec de l'entreprise souligne que l'objet d'étude est difficile à cerner. Selon Fabien Gris en effet, « Le lecteur est comme Paul Salvador : il croit savoir ce que désigne la mythologie de la grande blonde, mais cette image filmique n'a de cesse de se complexifier et de lui échapper – à l'image de l'insaisissable Gloire⁴ ». La grande blonde est une créature

dessous nous chancelons, en traversant l'imaginaire commun et le chagrin, en traversant les champs de Londres. Nous sommes les morts. » [Nous traduisons.]

¹ Nick Rennison, « Martin Amis », *Contemporary British Novelists*, Londres, Routledge, 2005, p. 6. « La ville "irréelle" qu'est le Londres d'Amis, vacillant pour toujours au bord d'une sorte d'apocalypse, peuplée de types comme Keith Talent, constitue la toile de fond d'un récit à plusieurs niveaux, construit de façon typiquement schématique, de meurtre et d'angoisse causée par le millénaire. » [Nous traduisons.]

² Martin Amis, *op. cit.*, p. 388-389. « J'étais là. Mais suis-je quelque part ? Je regarde ma main tendue et m'attends à la voir disparaître, à commencer de s'effacer lentement de l'écran. J'entre et je sors des choses. Je suis un témoin de mon propre rêve. Je suis mon propre fantôme, qui embrasse le bout de ses doigts. » [Nous traduisons.]

³ Jean Echenoz, *Les Grandes blondes*, *op. cit.*, p. 44.

⁴ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 211.

fantasmatique engendrée par la civilisation de l'image. Elle relève du rêve et de l'imaginaire collectif tout autant que du cinéma. À ce titre, le lien que Gloire entretient avec les écrans est significatif, et nul ne s'étonnera que son ange gardien cède parfois à une pulsion « scoptophile¹ » en l'admirant. Dans *Les Grandes blondes*, d'une manière générale, le réel tend à se confondre avec sa représentation sur les écrans, petits ou grands. L'on retiendra à ce propos plusieurs motifs romanesques, telle l'hyper-émotivité de Madame Jouve face aux séries télévisées, ou l'omniprésence des écrans où l'on peut se voir et être vu, tels les écrans de télévision (Gloire s'habille « devant le récepteur, comme s'il était quelqu'un² »), ou les écrans des caméras de surveillance dans le métro, les grandes surfaces, les gares : « Gare St Lazare, comme elle passait dans le champ des caméras de surveillance, elle aperçut encore sa pauvre silhouette, en pied cette fois, sur les moniteurs de contrôle fixés au-dessus des panneaux d'affichage : longtemps qu'elle ne s'était plus vue sur un écran³ ». Selon Fieke Schoots, « L'effet égalisateur de la télévision, évoqué déjà dans le roman précédent, atteint son apogée dans ce récit centré autour du vide⁴ ». La réalité de la grande blonde, qui tient son existence d'un mythe cinématographique, pose problème, comme le remarque Paul Salvador : « Toute blonde un jour ou l'autre, reprit-il, encourt le soupçon d'être fausse. Toutes s'exposent à ce doute, toutes prennent le risque qu'on les suspecte d'être artificielles. Or la fausse blonde est quelquefois plus pertinente, plus représentative qu'une vraie, qu'est-ce que tu en penses⁵ ? » Le motif de la blondeur jette le trouble sur la réalité de la grande blonde, trouble entretenu par le jeu entre réalité et illusion qu'engendre la présence de l'ange gardien Béliard. Gloire rejoint en cela la galerie des figures hitchcockiennes ambiguës, entre présence et absence, telle Madeleine/Judy, l'épouse morte et sa remplaçante dans *Vertigo*. Dans le film, l'ambiguïté est renforcée par le fait que les deux personnages soient incarnés par la même actrice (Kim Novak). La thématique romanesque de la disparition de Gloire participe de la représentation du personnage comme un être de fuite, voire une illusion. Il s'agit d'une thématique récurrente dans les romans d'Echenoz⁶ et dans les films d'Alfred Hitchcock – songeons au film *The Lady Vanishes* (*Une femme disparaît*, 1938). Comme le note Olivier Bessard-Banquy,

¹ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 183.

² *Ibid.*, p. 55.

³ *Ibid.*, p. 86.

⁴ Fieke Schoots, « Passer en douce à la douane ». *L'Écriture minimaliste de Minuit, op. cit.*, p. 42.

⁵ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 104-105.

⁶ Paul Salvador lit d'ailleurs un livre intitulé « *How to disappear completely and never be found*. (Doug Richmond, Citadel Press, New York, 1994) » (*Ibid.*, p. 48).

Gloire Abgrall, Grande blonde des grandes blondes, que recherche inlassablement Paul Salvador, n'est plus quant à elle qu'une absence de femme, d'autant plus désirée qu'elle l'est indésirablement, d'autant plus poursuivie qu'elle s'est échappée du monde¹.

Gloire ne cesse de disparaître pour échapper à ses ravisseurs, et sa disparition physique va de pair avec l'effacement de sa psyché. Le patronyme de Gloire évoque d'ailleurs la perte : Ab-Graal signifie littéralement « sans Graal », suggérant l'absence de raison d'être d'une femme au ban de la société et pour ainsi dire d'elle-même. Gloire multiplie les fausses identités, en un vertige ontologique : son nom de scène est Gloire Stella² ; à sa sortie de prison, elle se fait appeler Christine Fabrègue. Comme le remarque Bruno Blanckeman, « Jean Echenoz est par excellence l'écrivain des identités tièdes, fréquentes en des temps d'incertitudes. Les symboliques habilement relayées de l'évaporation, de l'écran, du maquillage, du reflet ancrent dans *Les Grandes blondes* la phobie d'un effacement d'être³ ». Cette présence thématique de la disparition et de la fuite, doublée d'une « poétique de l'égarement⁴ », pour reprendre les termes d'Olivier Bessard-Banquy, où « le foisonnement des anecdotes, l'épanouissement des intrigues en feu d'artifice » coexistent avec « l'écho sourd d'un manque à être, d'une mystérieuse absence », « l'attraction panique [...] pour le vide contemporain⁵ », nous renseignent sur les pratiques romanesques d'aujourd'hui, selon le critique, qui n'hésite pas à établir un parallèle entre la grande blonde et le romancier :

Echenoz est une grande blonde. C'est à dire qu'il double son inaccessibilité naturelle de romancier d'une volonté farouche de s'échapper, à l'instar de sa dernière héroïne, Gloire Abgrall, fugitive intangible. C'est-à-dire encore qu'il s'amuse à multiplier les fausses pistes, additionner les leurres et malmener ses personnages comme ses lecteurs pour le simple plaisir apparent de réduire le roman à néant⁶.

In fine, l'hommage rendu par Jean Echenoz à Hitchcock et à la figure de la femme fatale est plus irrégulier qu'irrévérencieux : le roman porte un regard sur la société contemporaine, société du spectacle où l'image est omniprésente. À l'instar du portrait de Gloire en femme fatale ambiguë, les actrices du *star-system* apparaissent comme des êtres évanescents et insaisissables, constitués d'images procédant de l'imaginaire collectif. Le recyclage d'une figure stéréotypée du genre noir et des classiques du cinéma remet en question le statut du

¹ Olivier Bessard-Banquy, « Le parti-pris d'Echenoz », *Critique*, décembre 1996, Tome LII, n° 595, Paris, Minuit, p. 1068.

² « Ça fait un peu barque de pêche, comme nom, vous ne trouvez pas ? », demande Jouve » (Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 11)

³ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières ; étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétéxte éditeur, 2002, p. 81.

⁴ Olivier Bessard-Banquy, art. cit., p. 1056.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

personnage dans le roman contemporain, où des « fictions de la perte d'identité¹ », pour reprendre les termes de Paul Ricœur, mettent en scène des êtres sans qualités ou sans propriétés. Nous nous intéresserons enfin à une autre figure de femme fatale dans un roman d'Echenoz, Jenny Weltman, dont les mystérieuses apparitions et disparitions troublent le récit.

Jenny Weltman, une femme en trompe-l'œil

Si *Cherokee* est un roman de la traque, c'est aussi, dans une moindre mesure certes, un roman de la quête amoureuse. Comme le souligne Olivier Bessard-Banquy,

C'est peu dire des romans d'Echenoz que ce sont des romans d'amour : la quête amoureuse sous-tend pleinement des œuvres comme *Cherokee* ou *Les Grandes blondes*. Georges Chave ne cherche en fait qu'à retrouver l'évanescence Jenny Weltman entrevue à la Bibliothèque nationale, la profondeur du désir qui semble porter le personnage étant à la hauteur de la légèreté de la rencontre, ponctuée d'œillades fugaces et d'un dialogue expédié².

Délaissé par la volage Véronique, Georges Chave tombe sous le charme d'une blonde évanescence, Jenny Weltman, dont les représentations oscillent entre le type de la femme fatale inaccessible et une figure fantomatique, à mi-chemin entre rêve et réalité. Jenny Weltman évoque le stéréotype de la femme fatale : son portrait, rappelons-le, fait référence à une actrice hollywoodienne qui a joué dans des *thrillers* (elle est « coiffée comme Angie Dickinson dans *Point Blank*³ »). Ce personnage qui a des affinités avec le septième art apparaît comme une « image » : « Il se remit à marcher dans les rues, pensant à Jenny Weltman. C'était une image, déjà dans sa mémoire, un souvenir clair, bleu-gris, noir et blanc⁴ ». Pour reprendre les termes de Bessard-Banquy, Jenny est « un rêve de femme, si peu réelle. Sous les traits d'une apparition fugitive, insaisissable et farouche, elle concentre en elle l'essence de son genre, la force de son sexe jamais donné⁵ ». Jenny Weltman sans cesse échappe à Georges, car les sectateurs qu'il est chargé de traquer utilisent la jeune femme comme appât pour le piéger, si bien que la quête de Jenny Weltman devient moteur de l'action. Lorsqu'il est enfin permis à Georges d'apercevoir Jenny, c'est à travers une fenêtre qui cadre son apparition, à la manière d'un cadrage cinématographique :

[...] elle se tenait tellement immobile qu'il crut un instant que ce n'était qu'une image d'elle, un mannequin, mais ils étaient assez proches l'un de l'autre pour qu'il vît alors battre ses cils.
[...] Un dernier temps, et Jenny Weltman posa un doigt sur ses lèvres, ce qui pouvait signifier

¹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 177. Ricœur évoque à cet égard *L'Homme sans qualités* de Robert Musil.

² Olivier Bessard-Banquy, art. cit., p. 1067.

³ Jean Echenoz, *Cherokee*, op. cit., p. 61.

⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁵ Olivier Bessard-Banquy, art. cit., p. 1067.

plusieurs choses, puis elle disparut. Georges resta en arrêt devant le cadre vide de la fenêtre, comme en face d'un écran redevenu blanc¹.

La comparaison avec l'écran et la technique du fondu au blanc qui apparaît en filigrane suggèrent l'analogie avec le septième art². Georges est obsédé par Jenny, habité par son absence, ainsi, lorsqu'il visite l'appartement où elle lui était apparue la première fois : « Le gros siège se trouvait juste en face de la fenêtre où Jenny Weltman était passée. Georges passa un moment derrière le fauteuil, les mains posées sur le dossier comme si elle était assise là, comme s'il regardait ses épaules et sa nuque et la naissance blonde de ses cheveux³ ». Le portrait de la femme aimée de dos et le souvenir du regard désirant rappellent la scène de *Vertigo* où Madeleine se réchauffe devant le feu, chez Scottie, après qu'il l'a sauvée de la noyade dans la baie de San Francisco, ce qui donne lieu à un célèbre plan rapproché sur la nuque de Kim Novak. Le motif de la quête amoureuse rapproche d'ailleurs *Cherokee* de *Vertigo* : dans le film d'Hitchcock, Scottie tombe amoureux de Madeleine, mais elle s'avère une illusion, un personnage joué par Judy et inventé de toutes pièces par Gavin Elster pour dissimuler le meurtre de son épouse, la véritable Madeleine. Jenny Weltman partage avec la double héroïne de *Vertigo* son caractère évanescent et son identité trouble. Le rôle que joue Jenny Weltman participe également de l'intersémiotique cinématographique : le lecteur ne sait pas si la jeune femme se contente de jouer un rôle (feindre de tomber amoureux de Georges pour l'attirer dans les filets de la secte), ou si elle est réellement éprise de lui. L'on retrouve ici la confusion entre l'acteur et le personnage, motif récurrent dans les romans du corpus. À la fin du roman, Georges comprend que son cousin Fred avait orchestré la rencontre avec Jenny Weltman. Alors que la jeune femme s'abandonne sur son épaule dans le taxi, il croise le regard de Fred dans le rétroviseur. L'échange de regards interroge l'attitude de Jenny : continue-t-elle de jouer un rôle pour les besoins de la machination ourdie par Fred – ou pour ceux de l'intrigue ourdie par l'auteur – ou est-elle réellement tombée amoureuse de Georges ?

Dans *Cherokee*, la femme fatale est un être de fuite, comme dans certains films d'Hitchcock. Si la référence cinématographique nourrit les schèmes structurels du roman – l'amour est en effet, traditionnellement, l'un des moteurs de l'intrigue –, la subversion de la

¹ *Ibid.*, p. 93.

² Une autre apparition de Jenny est mise en scène : « une femme blonde en robe noire à détails bleus, dont Georges ne possédait qu'un souvenir enrubanné de rose avec un autre plus lointain, entre deux fenêtres, à la distance qu'il faut pour qu'un trompe-l'œil soit efficace. » (*Ibid.*, p. 154) Au contact de cette nouvelle image, le souvenir de la première image réelle de la jeune femme perd de sa consistance. L'apparition fugace de Jenny pourrait également évoquer, en filigrane, la scène de *Vertigo* où Madeleine contemple le portrait de Carlotta au musée, qui met également en lumière le motif de l'existence fantomatique, entre présence et absence.

³ *Ibid.*, p. 143.

figure de la femme fatale jette quant à elle le discrédit sur l'action romanesque. Ainsi l'intersémiotique générique problématise-t-elle les ingrédients romanesques : les affinités que le personnage entretient avec des modèles cinématographiques perturbent la représentation. Miné par le vide qu'il thématise, le personnage n'en demeure pas moins un moteur de fiction, mais pour un roman détraqué et en mal de romanesque, où la mécanique tourne à vide. Nous nous intéresserons enfin à la figure de la femme fatale dans *Noir* de Coover, où le personnage de la veuve revisite les stéréotypes et les mythes du genre noir, en une version haute en couleurs.

3. Portrait de la femme fatale en spectre dans *Noir* de Coover

Dans le roman de Robert Coover, la femme fatale mandate Philip M. Noir afin qu'il élucide le mystère de l'assassinat de son mari¹. Noir succombe à ses charmes, mais la veuve disparaît mystérieusement, si bien que le privé enquête ensuite sur son meurtre, puis sur la disparition non moins mystérieuse de son cadavre. La figure de la veuve possède tous les attributs de la femme fatale : elle est belle, élégante, ses interminables jambes gainées de bas de soie fascinent le privé. Le motif des jambes gainées de soie de la femme fatale est manifestement inspiré par les jambes de Vivian Regan dans *The Big Sleep* de Raymond Chandler, qui attirent d'emblée l'attention de Philip Marlowe lors de la scène de première vue dans le salon de la jeune femme :

She was stretched out on a modernistic chaise-longue with her slippers off, so I stared at her legs in the sheerest silk stockings. They seemed to be arranged to stare at. They were visible to the knee and one of them well beyond. The knees were dimpled, not bony and sharp. The calves were beautiful, the ankles long and slim and with enough melodic line for a tone poem².

Dans *Noir*, le motif des jambes de la femme fatale est l'objet d'une amplification : le détective est en effet obsédé par les jambes de la veuve qui lui font perdre la raison et oublier ses réflexes professionnels, ce qui signale le travestissement bouffon du genre noir opéré par le roman de Coover : « You had a hundred questions to ask, but with a silky whisper she crossed her legs and you forgot them³ ». Par ailleurs, le portrait de la veuve inscrit le personnage dans le genre noir. En grand deuil, la veuve est vêtue de noir, son visage est en partie masqué par un voile

¹ Le récit de la veuve évoque d'emblée le personnage de Vivian Regan dans le film de Howard Hawks, *The Big Sleep*, femme fatale au charme vénéneux dont le mari a également disparu.

² Raymond Chandler, *The Big Sleep*, *op. cit.*, p. 13. « Elle était étendue de tout son long sur une chaise-longue moderniste, elle avait ôté ses mules, de sorte que je pus observer ses jambes gainées de bas de soie la plus fine. Elles semblaient placées là afin d'être observées. Elles étaient visibles jusqu'aux genoux et pour l'une d'elles encore plus loin. Les genoux étaient potelés, ni osseux ni anguleux. Les mollets étaient beaux, les chevilles minces, leur ligne mélodique était assez longue pour composer un poème symphonique. » [Nous traduisons.]

³ Robert Coover, *Noir*, *op. cit.*, p. 15. « Tu avais une centaine de questions à lui poser, mais dans un chuchotement soyeux elle croisa les jambes et tu les oubliais toutes. » [Nous traduisons.]

qui accentue son mystère. La couleur noire qui lui est associée a une portée métafictionnelle : elle inscrit le personnage dans les conventions du genre. Le désir du privé pour sa cliente est exacerbé par l'érotisme diffus de ses apparitions, où son corps est donné à voir par fragments, tel cet éclat de peau claire qui contraste avec la robe noire : « You couldn't help but notice that her black skirt had hiked up a bit when she leaned over to open the door, revealing a tiny patch of pale flesh just above the gartered black stocking¹ ». Selon Françoise Sammarcelli, « Le corps de la veuve obsède [le détective] (comme le crissement de ses bas) d'autant plus qu'il ne l'a jamais qu'entraperçu, lors de ses brèves apparitions toujours inattendues. Cette béance figure donc la perte de contrôle pour le privé² ». Déconcentré par les charmes de sa cliente, Noir se voit alors incapable de mener l'enquête.

La veuve, une actrice à l'identité incertaine

À l'instar des deux figures féminines précédemment étudiées, la veuve est rompue à l'art de la dissimulation et de la mise en scène. Son voile métaphorise sa duplicité : lorsqu'elle raconte son enfance au privé, il n'est pas exclu qu'elle mente, car son visage caché reste impénétrable : « Though you couldn't see her expression behind the veil, you could hear her sorrow in her voice³ ». Criblé de trous, le voile en dentelle met en abyme le récit lacunaire de la veuve et ses mensonges : « She reached under her black veil in the darkening office [...] and dabbed at her eyes with a white lace handkerchief. Until she did that, you believed her story because you had no reason not to. Now, it seemed as full of holes as her black veil⁴ ». La veuve est une actrice qui joue une série de rôles pour les besoins de son histoire, où elle incarne tour à tour les stéréotypes de la vierge et de la putain, comme le remarque Noir : « On the one hand, she seemed to have been a ruthless schemer who twisted men and truths around her little finger like taffy, and on the other, a sweet kid from a nice town with a weakness for older guys. You,

¹ *Ibid.*, p. 141. « Tu ne pouvais t'empêcher de remarquer que sa jupe noire était remontée un peu lorsqu'elle s'était penchée pour ouvrir la porte, révélant un minuscule bout de chair pâle juste au-dessus de la jarretelle d'un bas noir. » [Nous traduisons.]

² Françoise Sammarcelli, « *Noir* de Robert Coover ou le noir revisité », art. cit., p. 446.

³ Robert Coover, *op. cit.*, p. 60. « Même si tu ne parvenais pas à voir l'expression de son visage derrière le voile, tu pouvais entendre son chagrin dans sa voix. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 15. « Elle a mis une main sous sa voilette noire dans le bureau qui s'obscurcissait [...] et se tamponna les yeux avec un mouchoir blanc en dentelle. Avant qu'elle ne fasse ça, tu croyais à son histoire parce ce que tu n'avais pas de raison de ne pas la croire. À présent, elle semblait aussi pleine de trous que sa voilette noire. » [Nous traduisons.] Comme le souligne Marc Amfreville, le voile est « le signe même du mensonge, symbole explicitement dénoncé, par les trous mêmes de son étoffe, de toutes les lacunes de l'histoire, actualisation que l'on devine de l'expression "tissu de mensonge", "such stuff dreams are made on" (in Marc Amfreville, « La nuit américaine dans *Noir* de Robert Coover », art. cit.)

for instance¹ ». Le récit de l'enfance et de la jeunesse de la veuve offre d'elle une image ambiguë : jeune fille innocente abusée par son père et par son grand-père, sauvée par un homme plus âgé qu'elle qui la prend à son service avant de l'épouser, elle apparaît également comme une tentatrice, consentant aux relations incestueuses et responsable de l'empoisonnement de la première épouse de son mari. Noir ne s'y trompe pas : « And your own attraction to her: Did it matter whether she was the abused virgin from the back country or a vicious scheming assassin² ? ». L'essence du personnage est insaisissable, gravitant entre deux figures féminines stéréotypées diamétralement opposées. Plus largement, dans le roman de Coover, la femme fatale est l'objet d'une déréalisation : associée au motif des ténèbres emblématiques du genre, apparaissant et disparaissant (« drifting in like a shadow³ ») en « un jeu de fort-da des plus évocateur⁴ », comme le note Françoise Sammarcelli, le personnage a un caractère fantomatique⁵. La veuve n'a d'ailleurs pas de nom : le refus de l'identité va de pair avec un statut ontologique incertain.

Au regard des références insistantes au septième art, le motif de l'ombre peut être interprété comme une métaphore de l'image cinématographique : la figure de la veuve naît en effet de la reprise intersémiotique d'une imagerie essentiellement filmique. Lorsqu'il s'entretient avec elle dans l'obscurité de son bureau, le détective se voit projeté à l'intérieur d'un film dont les images auraient été dissoutes par le temps : « Outside the window, the buzzing neon light blinked eerily. Wheeling police car lights flickered on the ceiling like some kind of primitive motion picture machine showing a film whose images time had dissolved⁶ ». Vue et revue, la scène entre le détective et sa cliente suscite l'apparition des images évanouies de films noirs du passé. Les portraits de la veuve témoignent de la transposition littéraire de l'esthétique filmique du noir, qui joue sur les contrastes entre ombre et lumière : le texte

¹ Robert Coover, *op. cit.*, p. 139. « D'un côté, elle semblait avoir été une intrigante impitoyable qui enroulait les hommes et les vérités autour de son petit doigt comme du caramel, et de l'autre, une gentille enfant qui venait d'une jolie ville et qui avait un faible pour les types plus âgés. Toi, par exemple. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 115. « Et l'attirance que tu éprouvais pour elle : est-ce que cela avait de l'importance qu'elle ait été une vierge victime d'abus sexuels venant de la campagne ou une tueuse perverse et intrigante ? » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 107. « flottant comme une ombre » [Nous traduisons.]

⁴ Françoise Sammarcelli, art. cit., p. 444.

⁵ Dans les tours et les détours de son récit, Coover joue d'ailleurs à égarer le lecteur qui ne sait plus si la veuve est morte ou vive : ainsi, lorsque le détective retourne à son bureau après une filature nocturne : « You were exhausted from your ordeal in the alley and went over to lie down on the sofa, but somebody was already lying there. A dead body? No. Your client, the widow. Still veiled and primly sheathed in black, but her shoes were off. » (Robert Coover, *op. cit.*, p. 73). « Tu étais épuisé après l'épreuve que tu avais subie dans la ruelle et rentras t'allonger sur le sofa, mais quelqu'un s'y était déjà allongé. Un cadavre ? Non. Ta cliente, la veuve. Toujours voilée et vêtue d'un chaste fourreau noir, mais sans chaussures. » [Nous traduisons.]

⁶ *Ibid.*, p. 82. « Dehors, derrière la fenêtre, le néon clignotait en vrombissant d'une façon sinistre. La lumière des phares d'une voiture de police qui passait vacilla sur le plafond comme une sorte de machine de projection primitive montrant un film aux images dissoutes par le temps. » [Nous traduisons.]

s'attarde sur les feux du solitaire qui brille à sa main gauche, « her multifaceted diamond glinting like coded signals in the dim light leaking in through the windows, streaming with rain¹ ». Alors qu'elle raconte son histoire au privé, les néons se mettent à clignoter, mimant les battements de cœur de Noir et projetant un éclairage contrasté sur la scène – « outside, the neon light was doing its nightly stuttering-heartbeat turn² ». À ce titre, notons que la première apparition de la veuve dans le bureau du privé est l'objet d'une mise en scène – et d'une machination, comme le devine Noir, qui tombe pourtant dans le piège qui lui est tendu : « Blanche had left for the day. Which was fading, the lights dim. Maybe she planned it that way, entering as though bringing on the night. Or dragging it in her wake. She was dressed in black widow's weeds, her face veiled. You'd seen her type before³ ». La veuve semble amener la nuit avec elle : surgie des ténèbres, elle thématise le genre noir dont elle incarne la noirceur. Le « type » de femme que reconnaît immédiatement le détective (« You'd seen her type before ») souligne la conformité du personnage avec les stéréotypes génériques, filmiques et littéraires, sur lesquels nous reviendrons ultérieurement ; ce « type » est l'objet d'un traitement iconoclaste.

L'outrage à la femme fatale ou les modèles du genre noir revisités

Dans le roman de Coover, la figure de la femme fatale suscite l'hommage tout autant que l'outrage. La veuve est en effet l'objet d'une démythification : le détective porte sur elle, alternativement, un regard fasciné et concupiscent ; l'image de l'élégante veuve coexiste avec des représentations plus triviales – « the Jane with the classy shanks⁴ », pour reprendre les propos de Snark, l'un des indics du privé. À ce titre, il faut considérer les apparitions successives de la veuve et de ses avatars, qui composent un portrait ambigu du personnage : certaines images en effet appellent à réévaluer les portraits de la femme fatale en mythique tentatrice, précédemment évoqués. Dans le sous-sol de la boutique de mannequins où il passe la nuit enfermé, le privé croit tomber nez à nez avec la veuve, mais il s'agit en réalité d'un mannequin en tenue de deuil, réplique déshumanisée et glacée de la femme fatale : « And then

¹ *Ibid.*, p. 59-60. « son diamant à multiples facettes étincelant comme des signaux de codes dans la lumière faible qui filtrait des fenêtres striées de gouttes de pluie. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 82. « à l'extérieur, la lumière des néons faisait son numéro nocturne de battements de cœur bégayants » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 11. « Blanche avait terminé son travail de la journée. Qui déclinait, les lumières faiblissant. Peut-être qu'elle l'avait planifié de cette manière, entrer comme si elle apportait la nuit avec elle. Ou qu'elle la traînait dans son sillage. Elle portait des vêtements de deuil, son visage était voilé. Tu avais déjà vu ce genre de femmes. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 168. « la nana aux jambes classe. » [Nous traduisons.]

[...] you do see her. Nearly knocks you to your knees. Veiled, dressed in black, black-stockinged, standing in a mostly naked crowd. Of manikins¹ ». La description semble pasticher le poème des *Fleurs du mal* « À une passante ». La figure baudelairienne de la passante est d'ailleurs un des modèles littéraires possibles du personnage selon Marc Amfreville, qui établit un rapprochement « moins techniquement justifié² » mais fécond entre la veuve vêtue de noir, voilée sous sa dentelle, et cette autre figure urbaine. Comme la passante, la veuve-mannequin se trouve au milieu d'une foule ; le texte, qui multiplie les adjectifs et les participes passés en apposition (« Veiled, dressed in black, black-stockinged »), réécrit de façon parodique le vers baudelairien : « Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse ». Le regard du détective est tout autant fasciné que celui du poète. La veuve a aussi partie liée avec l'urbanité, selon Amfreville : « émanation intertextuelle à plus d'un titre [...], esprit de la ville qu'elle hante, la veuve voilée parcourt le texte, elle vient du dehors vers le détective pour le tirer au-dehors³ ». La figure ambiguë de la veuve déborde du cadre de référence du film noir. L'impossible histoire d'amour avec la veuve est d'ailleurs remplacée par une romance avec la ville, qui incarne *in extremis* un autre type de femme fatale⁴.

Par ailleurs, dans le roman de Coover, le corps de la veuve est à la fois refusé et offert aux regards : c'est dénudé et exposé à la lumière crue de la chambre froide qu'il apparaît pour la première fois au lecteur dans l'*incipit*, décrit par l'employé de la morgue : « Medium tall, well stacked, painted toenails but not much makeup, no jewelry, blondish hair, same color as her pussy⁵ ». La description clinique coexiste avec le regard érotique – voire pornographique, connoté par l'emploi de termes argotiques. Sur les docks, lieu de l'assassinat de la veuve, le dessin à la craie qui matérialise le cadavre a été recouvert de graffitis obscènes :

The figure is on its side now, head to knees. And something has been added. Outrage is not generally in your repertoire of emotions. You've seen too much, taken too many hard hits, expect the worst as a matter of course. But sometimes your repertoire expands. Like now.

[...]

Homicide's been there. Maybe they saw things differently.

They saw a dead dog fucking a dead woman? How come we missed that⁶?

¹ *Ibid.*, p. 116. « Et tout à coup [...] tu la vois. Tu en tombes presque à genoux. Voilée, vêtue de noir, des bas noirs, debout au milieu d'une foule où la plupart sont nus. Des mannequins. » [Nous traduisons.]

² Marc Amfreville, art. cit.

³ *Ibid.*

⁴ Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à notre article : Laurence Riu-Comut, « L'envers du décor : métamorphoses et métaphysique de la ville dans *Noir* de Robert Coover », in Christelle Colin, Émilie Guyard, Myriam Roche (dir.), *Le Polar dans la cité*, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, p. 109-123.

⁵ Robert Coover, *op. cit.*, p. 11. « De taille moyenne, les ongles vernis mais peu de maquillage, pas de bijoux, les cheveux blond filasse, de la même couleur que sa chatte. » [Nous traduisons.]

⁶ *Ibid.*, p. 18-20. « La silhouette est de profil maintenant, la tête près des genoux. Et un détail a été ajouté. L'outrage n'appartient habituellement pas à ton répertoire d'émotions. Tu en as vu trop, trop encaissé de coups durs, t'attendant au pire comme une évidence. Mais parfois ton répertoire s'élargit. Comme aujourd'hui. [...] / La

Une fois morte, la femme fatale est l'objet d'une démythification. Lorsque Noir se rend une seconde fois sur les lieux du crime, il découvre que le dessin a été modifié en une nouvelle version profanatoire : « washed away, replaced by a crude sketch of naked guy with a big pistol for a dick, firing away at a disembodied cunny hanging in the air like a worm-eaten apple¹ ». Les versions successives du dessin du corps de la veuve participent de la réécriture et de l'instabilité de la représentation propre à l'esthétique de Robert Coover, tout en métaphorisant l'entreprise romanesque, qui propose de nouvelles versions d'un scénario filmique préexistant.

Grande dame ou prostituée, les représentations concurrentes de la femme fatale remettent en question le statut du personnage. À la fin du roman, le lecteur découvre que la veuve n'existe pas : la veuve est un leurre, un personnage incarné par Blanche, l'assistante du privé, qui se joue de lui depuis le début de l'enquête. Pour reprendre les termes de Marc Amfreville, la veuve est un « point aveugle du roman » : « elle se révélera en fin de compte [...] n'avoir eu d'existence qu'un instant, pour ne réapparaître ensuite tout aussi fugitivement que dans les souvenirs ou les rêves du détective² ». Des indices ont pourtant été laissés à l'attention du lecteur attentif : Blanche et la veuve n'apparaissent jamais en même temps, elles ont le même parfum ambigu, « fresh and innocent, yet somehow dangerous³ », à l'image des deux femmes. Le motif du parfum participe de l'érotisation de la femme fatale, tout en évoquant un autre modèle littéraire, *Le Parfum de la dame en noir* de Gaston Leroux (1908). Le vertige des identités doubles désigne également *Vertigo* d'Alfred Hitchcock comme possible hypofilm du roman. Dans le stratagème élaboré par Gavin pour tromper Scottie, le personnage de Madeleine, joué par Judy, n'est qu'un leurre. La dernière apparition de la veuve fait enfin signe vers une autre femme fatale, Elsa Bannister, interprétée par Rita Hayworth dans *The Lady from Shanghai* d'Orson Welles. Alors que Noir la croyait morte, la veuve resurgit dans son bureau, armée d'un revolver, pour le tuer ; elle lui apparaît dans les reflets interposés de plusieurs miroirs, ce qui empêche le détective de savoir où elle se trouve :

[...] she multiplies herself in the mirrors. You're surrounded by black-veiled widows, scissored by striped light. Some of them are pointing the gun at you, some are aimed in other directions,

brigade criminelle est passée. Peut-être qu'ils ont vu les choses différemment. / Ils ont vu un chien mort baisant une morte ? Comment on a pu rater ça ? » [Nous traduisons.]

¹ *Ibid.*, p. 153. « lavé, remplacé par un croquis, dans un style cru, d'un type tout nu avec un gros pistolet en guise de bite, transperçant de coups de feu une chatte désincarnée flottant dans les airs comme une pomme mangée par les vers. » [Nous traduisons.]

² Marc Amfreville, art. cit.

³ Robert Coover, *op. cit.*, p. 60. « frais et innocent, mais, d'une façon ou d'une autre, dangereux. » [Nous traduisons.]

which tells you something about which one's the real one, but you're tired now and don't really want to think about it¹.

Le bris des miroirs évoque le palais des glaces (« the House of Fun ») du film d'Orson Welles. Les images fragmentées et multipliées par les miroirs de la veuve, comme par autant d'écrans, métaphorisent son identité problématique – la veuve se démultiplie en « mirrored widows² » – et soulignent le statut incertain du modèle filmique de la femme fatale, figure mythique et stéréotypée qui apparaît également comme multipliée et fragmentée en des représentations concurrentes, littéraires et cinématographiques, dont la mémoire du lecteur/spectateur est dépositaire.

L'on pourra s'interroger *in fine* sur les conséquences de la reprise des modèles filmiques sur le statut du personnage contemporain. Dans le roman de Robert Coover, le personnage a un statut incertain : figure recyclée de la femme fatale, la veuve prend différents visages au cours du roman, et la révélation finale de son inanité laisse le lecteur devant une béance que la présence bien réelle de Blanche ne saurait combler. Dominique Rabaté a souligné la propension à la disparition du personnage contemporain, travaillé par une identité problématique et par un défaut d'être. La figure du spectre peut être rapprochée avec pertinence de la figure ambiguë de la veuve :

Entre présence et absence, le spectre représente un état d'existence amoindrie qui persiste à se manifester de façon intermittente. Il reste dépendant du régime de la visibilité qui caractérise notre époque. Il est une des figurations originales du *double bind* de l'angoisse indissociable du désir de disparaître ou de s'évanouir³.

Or, le caractère spectral de la figure de la veuve est intimement lié à son statut de modèle cinématographique. Comme le rappelle Serge Chauvin,

[...] le cinéma est entaché d'absence. Sa tare originelle, c'est que tout y a déjà eu lieu, qu'il est condamné à n'être d'emblée que re-présentation, dans une proximité fallacieuse qui recouvre en fait « cette distance infranchissable qui sépare l'œil de son objet. » Et sur le drap blanc de l'écran ce ne sont jamais que des fantômes que nous voyons s'agiter, au sens propre : des revenants⁴.

Si la veuve hante le récit de Coover, c'est parce qu'elle est pour ainsi dire une revenante du film noir : son caractère spectral désigne son statut de modèle filmique, vu et revu, galvaudé par ses réapparitions à l'écran, et repris de manière féconde par le roman.

¹ *Ibid.* « [...] elle se multiplie dans les miroirs. Tu es entouré de veuves voilées de noir, cisailées de bandes de lumière. Certaines d'entre elles dirigent leur pistolet vers toi, d'autres visent des endroits différents, ce qui te renseigne sur laquelle est la vraie, mais tu es fatigué maintenant et tu n'as pas vraiment envie de le savoir. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 182. « les veuves en miroirs » [Nous traduisons.]

³ Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, op. cit., p. 47.

⁴ Serge Chauvin, *L'Écran de la conscience*, op. cit., p. 162.

Au terme de ce parcours, il apparaît que les figures stéréotypées du genre noir sont l'objet d'une subversion à plus d'un titre. La réécriture intersémiotique, qui transpose littérairement les modèles du film noir, participe de la mise à mal de ses clichés, ce qui n'est pas sans effet sur le personnage contemporain, être de fuite à l'identité ambiguë, roi ou et reine de carnaval découronné(e). Certes, le réemploi des stéréotypes souligne l'impossibilité de construire des récits originaux, symptomatique d'une tendance identifiée comme postmoderne. Toutefois, le genre noir est bien plus qu'un réservoir de clichés, exploité à des fins commerciales par la paralittérature, ou à des fins d'efficacité littéraire par les romanciers contemporains. L'on peut songer à cet égard au « Noir Center » de *Vineland* de Robert Pynchon, sorte de centre commercial qui exploite les stéréotypes du film noir en les transformant en une « marchandise nostalgique et folklorique¹ », pour reprendre les termes de Serge Chauvin – des sortes de produits dérivés. Selon ce dernier, le « Noir Center » « réduit la mythologie poétique et la dimension critique (sinon subversive, du moins sans illusions) du film noir à un look commercialisé pour flatter la nostalgie facile de *yuppies* blessés² ». Chez Pynchon, la société décrite dans *Vineland* porte un regard critique sur le cinéma. Il en va de même des romans de notre corpus, où la ressaisie littéraire ne duplique pas les stéréotypes : bien au contraire, elle les renouvelle en se jouant de leur caractère figé, elle les déplace et les fait résonner différemment. La mise en avant des stéréotypes va de pair avec l'hommage aux mythes du genre noir, réactivés par le texte.

Nous examinerons à présent les effets de la reprise intersémiotique des codes du film noir sur la narration romanesque. Les romanciers contemporains sont en effet tentés de revisiter les scénarios qui structurent l'action du film noir (la course-poursuite ou le duel par exemple), ce qui n'est pas sans incidence sur les conventions romanesques.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 96-97.

Chapitre VII. Des effets du recyclage de l'intrigue noire sur la narration contemporaine

Au début des années 1980, le roman se démarque des expérimentations formalistes des années 1960 et 1970 par un retour au récit et au romanesque. La narration¹ traditionnelle avait été mise à rude épreuve par le Nouveau Roman pour le domaine français et par l'éclatement narratif des entreprises postmodernes pour le domaine anglo-saxon. Ce retour advient toutefois sur un mode distancié : il s'agit d'ailleurs d'un retour « au » récit, et non « du » récit : en d'autres termes, le retour n'est pas une reprise naïve des structures narratives évidentes de ce qu'Alain Robbe-Grillet appelait le « roman traditionnel », mais un retour critique, qui pointe le caractère conventionnel de la narration romanesque et de ses ressorts convenus, tout en proposant une autre manière de raconter une histoire, qui va de pair avec un retour du plaisir narratif². Parmi les voies nouvelles empruntées par ces « renarrativisations », pour reprendre le terme d'Aron Kibédi-Varga, figurent en bonne part le recyclage des codes du récit cinématographique, et en particulier le recyclage des figurations narratives des genres du cinéma. Dans les romans de notre corpus, le retour au récit et au romanesque, que nous avons défini, en nous appuyant sur les travaux de Jean-Marie Schaeffer³, comme l'importance accordée aux affects et l'exaltation de l'action, s'opère dans le recyclage des schèmes narratifs et des scènes topiques des genres filmiques, du genre noir ici, tourné vers l'action et fortement codifié⁴.

Les situations narratives du film de genre obéissent en effet à des schémas pré-établis : nombreuses dans les films noirs sont les scènes à faire, telles que le braquage, la course-

¹ Nous renvoyons à la définition de Gérard Genette de la « narration » comme « l'acte de narrer pris en lui-même », et par extension la situation dans laquelle il prend place. (Gérard Genette, « Discours du récit », *Figures III*, op. cit., p. 71-72).

² Voir sur ce point Dominique Viart, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », art. cit.

³ Selon Schaeffer, le romanesque peut être envisagé comme « une constellation d'engendrement fictionnel » configurée par « [...] 1. L'importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, passions et sentiments, ainsi qu'à leurs modes de manifestation les plus absolus et extrêmes. [...] 2. La représentation des typologies actantielles, physiques et morales par leurs extrêmes, du côté du pôle positif comme du pôle négatif, [...] la saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie ». (Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », art. cit., p. 296-297.)

⁴ Un style à la fois spectaculaire et romanesque caractérise en effet les modèles hollywoodiens, selon Raphaëlle Moine (voir sur ce point Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, op. cit, p. 170).

poursuite, le combat au revolver. Pour reprendre la terminologie d'Umberto Eco précédemment exposée¹, il s'agit là de « scénarios intertextuels² ». Fabien Gris a montré le lien entre la notion de scénario chez Eco et le modèle filmique, soulignant le lien étroit que le roman, et plus largement, l'imaginaire contemporain entretient avec le cinéma :

D'autre part, notons que les exemples donnés par le théoricien, s'inscrivant en principe majoritairement dans le champ littéraire, entretiennent une grande proximité avec le cinéma de genre : il est ainsi question du western, du film de hold-up, du *slapstick*... La notion même de scénario, non propre au septième art, revêt néanmoins une connotation fortement cinématographique. Est-ce à dire que les scénarios stéréotypés contemporains relèvent désormais le plus souvent, ne serait-ce qu'intuitivement, du filmique³ ?

Il est vrai que les modes de narration filmiques sont d'une efficacité redoutable, et sans doute intéressent-ils les romanciers contemporains à ce titre. Fabien Gris remarque d'ailleurs que

[...] ces scénarios sont des structures connues et populaires, qui permettent de « savoir où l'on en est, dans quel monde on va entrer, quelles péripéties on peut attendre » et d'« arrimer l'un à l'autre les référents de l'auteur et du lecteur » plus aisément. Ce que le lecteur perd en surprise, l'auteur le gagne en efficacité et en rapidité narratives [...]⁴.

Dès lors, il conviendra de s'interroger sur les incidences de la reprise de scénarios stéréotypés sur le récit, en soulevant deux questions qui guideront notre analyse.

Si le roman de la période précédant les années 1980 était en voie d'épuisement⁵, de quelle manière et par quels moyens un genre cinématographique peut-il jouer un rôle de matrice narrative pour les auteurs de notre corpus, et en quoi peut-il jouer ce rôle ? Dès lors, le roman contemporain est-il désormais réduit à recycler les codes du cinéma du genre pour subsister, vassalisé face à la toute-puissance du médium cinématographique ? Il conviendra d'apporter une réponse différenciée selon les auteurs étudiés. Chez Jean Echenoz ou Robert Coover, la reprise des codes du cinéma engendre une profusion de fictions romanesques, un foisonnement de micro-récits qui s'inscrit dans le renouvellement du roman contemporain. D'autres romanciers, tel Tanguy Viel, mettent au contraire l'accent sur l'usure des scénarios du genre noir qu'ils transposent, en soulignant l'impuissance des personnages face à des rôles qui se répètent et face à l'échec inéluctable de leurs projets (braquage d'un casino ou enlèvement contre la remise d'une rançon), ce qui donne au récit une tonalité mélancolique.

Par ailleurs, comment la reprise des stéréotypes de genre permet-elle au roman de porter un regard critique sur ses propres conventions ? Il faut en effet garder présente à l'esprit la double postulation du récit contemporain, qui oscille entre relance narrative et subversion, entre

¹ Voir *supra*, p. 177-178.

² Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 102-104.

³ Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, *op. cit.*, p. 236.

⁴ *Ibid.*, p. 237.

⁵ Pour reprendre le titre de l'article de John Barth, « The Literature of Exhaustion », *art. cit.*

plaisir de la narration et exhibition des conventions narratives et du caractère fictionnel du roman, dans un récit volontiers spéculaire. La reprise de scénarios stéréotypés s'accompagne d'un regard ironique, d'une distance parfois parodique, toujours critique, qui porte à la fois sur les codes du genre noir – la dénonciation de leur caractère stéréotypé est en effet une constante dans les romans à l'étude – et sur les conventions du « roman traditionnel », selon Robbe-Grillet, si bien que la narration ne sort pas indemne de ses frictions avec le genre noir.

Dans *L'Absolue perfection du crime* et dans *Insoupçonnable*, où des malfrats mélancoliques se jettent à corps perdu dans une entreprise perdue d'avance, Tanguy Viel met en scène l'échec du modèle noir ; le dispositif narratif du récit rétrospectif, où les personnages sont comparés à des acteurs (re)jouant leur propre rôle, permet de problématiser la renarrativisation. La relance narrative est également mise à mal dans *Cinéma* : la novellisation au second degré du film *Sleuth* de Mankiewicz interroge la possibilité même de raconter un film ; le commentaire du narrateur gangrène l'action cinématographique, qu'il veut pourtant restituer au plus près. D'autres romans du corpus ont en partage la mise à mal de la cohérence et de la nécessité narratives, dans des intrigues où le hasard préside à l'action. L'absence de logique narrative se manifeste notamment dans le récit de fausses enquêtes, où leurre et faux indices se multiplient. Dans *Night Train* de Martin Amis, les lois de la nécessité romanesque sont bafouées par le récit d'un crime sans mobile qui met en scène une crise du sujet contemporain. *Cherokee* de Jean Echenoz et *Noir* de Robert Coover jettent le trouble sur la narration : Echenoz reprend un matériau policier stéréotypé tout en défaisant les scènes à faire, dans un texte qui attire l'attention sur ses propres conventions. Robert Coover met en œuvre une poétique de l'excès dans « Intermission » ; dans *Noir*, la vraisemblance est subvertie dans un récit labyrinthique au cours duquel le texte souligne sans cesse sa spécularité.

A. *L'Absolue perfection du crime* et *Insoupçonnable* de Tanguy Viel : l'échec du modèle noir et la renarrativisation problématisée

Il s'agit d'envisager dans un premier temps les effets de la reprise des scénarios du film noir sur l'intrigue des romans de Tanguy Viel. Si le film noir joue, à un premier niveau, le rôle de matrice narrative, ces romans mélancoliques mettent surtout en scène l'échec de ses scénarios stéréotypés, qui rejaillit comme par ricochet sur le récit littéraire en soulignant ses failles.

1. L'action : le règne du déjà-vu

Pour reprendre la typologie des « scénarios intertextuels » d'Umberto Eco, l'on peut considérer que le film de braquage, qui est l'une des sous-catégories du film noir, constitue un « scénario maximal » pour l'intrigue de *L'Absolue perfection du crime*. Il engendre plusieurs « scénarios situationnels », tels l'ouverture de la salle des coffres, le partage du butin, la course-poursuite. Lors du prologue, le lecteur assiste à la sortie de prison de Marin, qui retrouve son ancien complice dans un rade qu'ils avaient l'habitude de fréquenter, ce qui rappelle par exemple le film *Carlito's Way* (*L'Impasse*, 1993) de Brian De Palma ; l'on retrouve également la préparation du crime et sa longue mise en place, et l'attente avant l'action, qui rappelle les nombreuses scènes d'attente de *Dial M for Murder* (1954), durant lesquelles le tueur à gages patiente chez lui et se demande s'il est raisonnable de commettre le meurtre en question. Le braquage du casino reprend quant à lui l'une des mythologies du film noir :

[...] un seul mot circulant dans nos crânes, casino. Ce mot, à lui seul il avait résonné plus qu'un bourdon à nos oreilles, quand on savait par cœur tout ce qui se tenait tapi sous ces six lettres-là, casino, la puissance d'argent, les gants de fer, et les visages des hommes qui pesaient plus que nous sur la ville.

Une razzia, un hold-up si vous préférez. Et j'ai frissonné sous ma veste¹.

Ces mythologies, déjà sues « par cœur » par le personnage et par le lecteur, sont évoquées fugitivement, par les métonymies (« la puissance d'argent, les gants de fer, et les visages des hommes »), tandis que le synonyme proposé par le narrateur (« razzia ») peut être lu comme un clin d'œil à *L'Ultime razzia* de Stanley Kubrick. *Insoupçonnable* porte également la trace du

¹ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, op. cit., p. 29.

film policier : le « scénario situationnel » de la remise de la rançon engendre plusieurs « scénarios-motifs » tels le message laissé par la victime ou le coup de téléphone du ravisseur pour la remise de la rançon.

C'est parce qu'il est tourné vers l'action que le genre noir intéresse Tanguy Viel, comme il l'explique à Roger-Michel Allemand :

Ma première réponse fut souvent de croire qu'il y avait là, sur la scène criminelle, une densité de passions et de sentiments humains, exactement comme sur la scène tragique antique, mais incarnée dans le monde moderne : la grande ville, le crime organisé, l'unité familiale et non plus politique, etc.

[...] Ce que je crois savoir, c'est que la fiction policière ou noire met forcément en scène des êtres débordants, qui en font trop, et donc vont engendrer des conflits, soit avec la justice, le monde, soit avec eux-mêmes¹.

Le genre met en scène des sentiments exacerbés et des caractères excessifs qui sont moteurs d'action romanesque, selon la définition du « romanesque » de Jean-Michel Schaeffer. Ce recours aux figurations narratives du film policier semble suggérer que le cinéma est aujourd'hui plus apte que le roman à représenter de façon efficace une action, telle une course-poursuite, un combat, et toute manifestation des passions humaines. Dans les romans de Tanguy Viel toutefois, les ingrédients spectaculaires ou excessifs du genre noir sont revisités par un traitement mélancolique. Dès lors, le recours au genre noir permet-il de renarrativiser un roman en mal d'action et de romanesque ? Il s'agira de voir comment le retour au récit opéré par la reprise des scénarios du genre noir va de pair avec une mise à distance de ces conventions, si bien que la renarrativisation advient sur un mode critique, à la fois mélancolique et incrédule.

Tanguy Viel a déclaré à de nombreuses reprises que *L'Absolue perfection du crime* ne constituait qu'un simulacre de polar, dans la veine de la Nouvelle Vague cinématographique, comme le note Johan Faerber² : si le roman reprend certains codes du genre, c'est pour les épuiser. Le traitement que subissent les personnages du genre noir avait été évoqué au chapitre qui précède : les truands de Viel éprouvent un sentiment de lassitude face à leur emploi romanesque (et filmique) vu et revu :

Depuis longtemps déjà, l'exécution des ordres, les revolvers dans nos vestes, la façon d'être salués dans la rue et de faire des mauvaises rencontres, ça nous fatiguait. Lassitude, disait-on, de courir dans la nuit, de garder une main dans la poche, au cas où, disait-on³.

Le cadre et l'action topiques du film noir sont également l'objet d'un travail de sape. La description des lieux met l'accent sur le « déjà-vu » : le décor semble toujours le même, comme

¹ « Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier contemporain », entretien avec Roger-Michel Allemand, art. cit., p. 302 et p. 310.

² Voir Johan Faerber, *L'Absolue perfection du crime* (2001). Tanguy Viel, op. cit., p. 48.

³ Tanguy Viel, op. cit., p. 24.

le constate le narrateur : « Souvent, une fois regardé la même pluie tomber, la même rouille embrumée dans l'arrière-plan du port, les mêmes lampadaires lointains qui traversaient la mer, on sortait¹ ». Les lieux de l'action sont usés, à l'instar de la maison de l'oncle, « au bord du délabrement² », de son jardin mal entretenu et de son verger à l'abandon, auquel il faut conférer une valeur métaphorique. Le décor est corrodé par la rouille :

Le port continuait de rouiller. Les entrepôts rouillaient. Les tôles rouillaient. Les bateaux rouillaient. La mer rouillait. Même les hommes, les quelques égarés qui continuaient de remuer la poussière des quais, on ne savait plus déjà si le soleil, le sel, l'iode, ou simplement le reflet de la rouille partout, on ne savait plus ce qui avait cramoisi leur peau. Les toits rouillaient, les parpaings rouillaient, les camions rouillaient, les rails à demi enterrés dans le sol, à demi recouverts de terre sèche, les cuves au loin recueillant autrefois le pétrole, tout rouillait. L'horizon rouillait³.

La répétition du verbe « rouillait » insiste sur l'usure des lieux du genre noir ; symboliquement, la rouille s'étend à l'horizon, soulignant l'absence de perspective pour les personnages du roman, condamnés à la répétition du même : « À part ça rien. Rien que les mêmes sentiments pareils. La peur pareille. La rouille pareille sur mon balcon de fer. La marée d'abord haute puis basse puis haute. Les rochers recouverts d'eau puis découverts puis recouverts d'eau⁴ ». De même que la marée inlassablement découvre puis recouvre les rochers, l'action romanesque est condamnée à se répéter. La même usure des lieux se lit dans *Insoupçonnable*, où les personnages évoluent dans un décor naturel fait de vieilles pierres et de ruines ; l'on y voit des « mouettes débiles qui tournent autour des dunes », des « rochers fatigués qui semblent encore y croire⁵ » – la personnalisation du décor met en relief la correspondance entre le paysage et l'état d'âme des personnages qui le traversent. Décrire les lieux de l'action du genre noir revient à dresser le constat d'une matière filmique – et, partant, romanesque – épuisée, pour une action également épuisée, car la quête de l'absolue perfection du crime et l'entreprise au-dessus de tout soupçon débouchent sur de cuisants échecs.

L'Absolue perfection du crime ne déploie les codes du polar que pour mieux les désamorcer. L'entreprise de braquage du casino semble vouée à l'échec dès le début du roman : la mort de l'oncle est un mauvais présage et un premier coup d'arrêt porté à l'action, car les bandits perdent leur mentor, si bien que Pierre, le narrateur, tente de dissuader ses compagnons de passer à l'acte⁶. Puis, au moment où l'action est sur le point de s'accomplir, le présent de la

¹ *Ibid.*, p. 61.

² *Ibid.*, p. 21.

³ *Ibid.*, p. 61.

⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁵ Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, *op. cit.*, p. 140

⁶ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, *op. cit.*, p. 51 et p. 58.

narration est remplacé par un récit rétrospectif, si bien que le récit du braquage est escamoté. Le vol est en effet raconté par le truchement de la reconstitution judiciaire à laquelle prend part le narrateur, désormais sous les verrous. Les personnages deviennent des comédiens qui jouent (pour de faux) le vol qui a eu lieu (pour de vrai). Christine Marcandier a relevé cette différence entre le roman de Viel et le genre noir : « [...] la scène de crime, dans laquelle se complairait un vrai polar bien noir, est [...] occultée ou glissée dans un pli du texte¹ », comme pour souligner qu'il est déjà trop tard. Pour reprendre la formule de Johan Faerber, dans ce « roman en rétroviseur² », la narration rétrospective souligne l'échec de l'action. L'on peut également se demander si cette ellipse de la scène de crime ne procède pas d'un renoncement du romancier à narrer une action déjà représentée à mainte reprise au cinéma, de façon plus efficace peut-être, car le cinéma serait un médium davantage à même de représenter l'action et les passions.

Un procédé analogue est à l'œuvre dans *Insoupçonnable*, où le lecteur apprend dès l'*incipit* que le récit advient dix ans après les faits :

Il faudra bien s'y faire, ai-je pensé, à ce nom et à cette maison, à ce mariage inoubliable, dirait Henri. Oui c'est vrai, penserais-je, inoubliable. Et comment j'aurais fait pour oublier, même dix ans plus tard, ce moment où je m'étais retrouvé à côté d'elle, Lise, ce même après-midi dans l'affreuse salle des mariages à signer les registres³.

L'insistance du texte sur l'adjectif « inoubliable », qui rime d'ailleurs avec « insoupçonnable », met d'emblée l'accent sur l'échec du plan machiavélique de Lise et Sam. La structure narrative reproduit le caractère « déjà-vu » inhérent à la matière romanesque noire : comme le constate le narrateur, faisant écho à la célèbre formule qui ouvre les *Caractères* de La Bruyère, « Il a toujours été trop tard, Marin⁴ ».

Ces chroniques d'un désastre annoncé mettent en abyme l'un des points névralgiques de la littérature contemporaine : la conscience d'écrire sur les ruines des textes anciens est d'ailleurs l'un des traits définitoires de la postmodernité. C'est cette caractéristique que Tanguy Viel retient de la notion de postmodernité, comme il l'explique lors d'un entretien :

Finalement je trouve cette idée de postmodernité de plus en plus juste. Non pas vraiment le recyclage des codes, mais ce sentiment que nous arrivons « après », que toutes les histoires ont été jouées et surtout déjouées, que nous appartenons à un monde de spectres, entièrement reconstitué, parce qu'entièrement détruit avant nous : peut-être il faudrait lire le XX^e siècle comme ça, comme la mise à sac de trente siècles de littérature⁵.

¹ Christine Marcandier, « Les lois de l'abstraction : le blanchiment du noir chez Julia Deck et Tanguy Viel », art. cit.

² Johan Faerber, *op. cit.*, p. 10-11.

³ Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, *op. cit.*, p. 9.

⁴ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, *op. cit.*, p. 131.

⁵ Entretien avec Roger-Michel Allemand, art. cit., p. 303.

Plutôt que de relancer la narration, souligner le caractère déjà-vu du matériau romanesque est une manière de montrer que tout a déjà été écrit – ce qui n’empêche pas Viel d’écrire malgré tout. L’intérêt de l’entreprise de transposition littéraire réside alors dans l’écart avec ses modèles filmiques, dans les distorsions et les transformations des scènes galvaudées du genre noir. Tel est l’enjeu de la relation intersémiotique du roman avec le cinéma, comme le note Fabien Gris : « non pas répéter les récits déjà là, mais les reprendre pour les investir, les déplacer, les détourner ou les faire travailler dans telle ou telle nouvelle direction¹ ».

2. La représentation romanesque problématisée

Après avoir souligné la manière dont la transposition littéraire des codes filmiques participe de l’épuisement du roman contemporain, nous souhaitons envisager la problématisation de la représentation qui résulte de la transposition du matériau cinématographique. Dans les romans de Tanguy Viel, l’analogie avec les représentations cinématographiques introduit en effet une distance avec le réel narré qui remet en question la transparence de la représentation. Comme le remarque Fabien Gris,

D’une part, le roman reprend fidèlement des schémas narratifs stéréotypés, en les couplant avec un ensemble d’allusions filmiques, le tout constituant une sorte de transposition précise de ces récits. D’autre part, Tanguy Viel semble malgré tout introduire dans l’ensemble une distance réflexive, mais sous une modalité non ludique : le narrateur, qui en est pourtant partie prenante, observe les choses comme s’il était lui-même un personnage de film, comme si toute cette histoire apparaissait d’autant plus terrible qu’elle semblait n’être, dès le départ, qu’un *remake* de l’une de ces œuvres aux fins immanquablement tragiques².

La référence au cinéma déréalise l’action romanesque : le personnage de roman est comparé à un acteur condamné à jouer un rôle déjà écrit, comme le suggère la référence à la technique filmique du *remake*, qui recycle des matériaux préexistants et ne requiert aucune invention. À cet égard, l’on notera que les représentations filmiques du réel sont omniprésentes dans le roman : ces représentations médiatisées prennent le pas sur une perception immédiate de la réalité. Pour commencer, un savoir de type cinématographique est utile aux personnages pour la réalisation de leur mission : afin de repérer les lieux du braquage, Marin se fait réalisateur et filme les lieux :

Alors ensuite, quand il nous avait montré ce qu’il appelait lui-même son film, on avait compris doucement la plupart des obstacles, des contraintes, des peurs qu’il nous faudrait surmonter, l’entrée monumentale du casino, et la quatre-voies si longue avant de pouvoir disparaître au loin. Et ce serait précieux, très précieux, toutes ces images, cette précision visuelle, la condescendance du voiturier, la classe des clients, tout ce qui se tenait là dans le cadre muet de

¹ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 209.

² *Ibid.*, p. 221.

ces plans, zooms serrés à même la peau grasse des vigiles, et jusqu'au cirage de leurs chaussures. Plus que précieux, décisif, à ce point qu'on calquerait nos actions sur ce savoir-là, visuel, cinématographique, disait-on, et qu'on éviterait de trop rôder sur ces lieux¹.

Le recours au film se justifie d'un point de vue diégétique : il permet une connaissance précise des lieux du braquage et de ses protagonistes, tout en évitant aux personnages d'attirer l'attention en se rendant sur place. De même, la préparation du braquage se fait par l'accumulation d'un savoir filmique sur le fonctionnement d'un casino :

On avait regardé des films là-dessus, sur les systèmes de surveillance dans les casinos, dans les banques, dans tous les lieux où l'argent fait comme un aimant, et toujours dans les casinos il y en a un qui voit tout, et cet homme qui voit tout a pour mission de surveiller les chefs de salle, tandis qu'eux-mêmes, les chefs de salle, doivent surveiller les chefs de table, et que les chefs de table, pendant ce temps, surveillent les clients².

Des éléments fictionnels migrent d'un univers fictif (le cinéma) à un autre (le roman), d'autant plus que la description du casino et des systèmes de surveillance rappelle certains plans célèbres de *Casino* de Martin Scorsese et de *The Killing* de Stanley Kubrick, comme nous l'avions mentionné. L'action romanesque est quant à elle envisagée comme un film que se projette le narrateur :

Combien de fois alors je m'étais vu en situation, au milieu de la rade dans une barque, une silhouette noire dans le noir, et combien de fois supposé la proie facile que j'étais si ça tournait mal, senti les rafales des fusils me déchirer le dos, mon corps s'écrouler, basculer, et le plongeon ensanglanté dans l'eau de la mer. Combien de fois ce soir-là j'ai pensé reculer, partir avec Jeanne et la Mercedes à fond sur l'autoroute, caler une cassette et la musique forte dans les haut-parleurs, cela qui contrasterait en tous points avec le bruit de la barque fendant l'eau, et le grincement mal établi des rames³.

L'expression « je m'étais vu » souligne la dissociation ontologique du narrateur qui s' imagine acteur d'un film d'action, pris pour cible et liquidé. Le texte donne également à entendre les bandes-son des deux scénarios concurrents : « musique forte dans les haut-parleurs », ou « bruit de la barque fendant l'eau » et « grincement mal établi des rames ». Le braquage est d'ailleurs envisagé sous d'autres formes médiatisées, avec les articles de journaux dont il ferait l'objet, dont les titres font signe vers des classiques du cinéma : « hold-up à la montgolfière » évoque *Hold-up à la milanaise* (1959), « vol au-dessus d'un casino », *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (1975), « cinq millions en ballon⁴ » pourrait faire songer à *Cinq millions comptant* (1956). À mesure que les personnages avancent dans la préparation du braquage, tout se passe comme si leur entreprise était contaminée par cet imaginaire filmique. Le *hold-up* est envisagé comme un

¹ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, op. cit., p. 38.

² *Ibid.*, p. 96.

³ *Ibid.*, p. 109.

⁴ *Ibid.*, p. 43.

film dont les personnages seraient les acteurs : « Moi j'allais jouer un golden boy qui claque sa fortune à la roulette, lui incarnerait l'homme de main qui fait dans l'action pure, c'était comme ça, scénarisé comme ça¹ ». Au chapitre suivant, l'action est racontée par le biais de la reconstitution judiciaire où les personnages (re)jouent leur propre rôle, en une sorte de jeu d'acteur au carré. La texte multiplie les analogies avec le cinéma : des indications de jeu sont données, les personnages sont en costume, comme le précise le narrateur, non sans amertume : « Ils m'ont fourni tout ce que j'ai demandé : une écharpe en soie blanche, des cigares, un costume neuf, de l'argent, un flingue ; j'aurais demandé une maquilleuse, ils me l'auraient amenée sur un plateau² ». L'acteur qui incarne Marin a « le visage clair d'une star de cinéma³ » ; le jeu d'acteur du comédien chargé de jouer le directeur du casino n'est guère convaincant selon le narrateur :

[...] la gêne, le port de tête, les cheveux gominés, le costume blanc, les chaussures cirées, mais il n'était pas crédible. J'ai dit au juge comme la vérité s'éloignait de nous, à cause de ce comédien, qu'il ferait de son mieux, c'est certain, mais on ne pouvait pas y croire. J'ai dû expliquer au juge dans quelle impasse on courait en rejouant la scène, que c'était un jeu de stratégie, de regard, de minutie intérieure, une affaire d'horloger si vous préférez, ai-je dit au juge⁴.

Toutefois, cette représentation au carré ne peut faire illusion : aux yeux du narrateur, le fait que la scène soit rejouée, et qu'il s'agisse donc d'un pâle succédané du braquage, interdit de saisir sa vérité profonde. La référence au modèle du cinématographique affecte la représentation du réel, à plus d'un titre : le braquage est l'objet d'une représentation au carré, textuelle, et, à l'intérieur du texte, cinématographique, puisqu'elle est rejouée par des comédiens, pensée sur le mode du *remake*. Le roman de Viel souligne également le fait que les modèles cinématographiques sont désormais intériorisés : en d'autres termes, la conscience de soi de l'individu contemporain est affectée par les représentations cinématographiques. Comme le remarque Fabien Gris,

Le pastiche du film de genre tel que Viel le pratique ici est d'une grande subtilité : le stéréotype narratif affecte aussi bien le récit dans son entier que la perception qu'en a le protagoniste. L'hommage se double donc d'une distanciation qui est moins ironique ou ludique qu'esthétique voire ontologique : le roman est un pastiche du film de braquage mettant en scène des personnages rejouant malgré eux un film de braquage. Ces derniers ont conscience de l'univers stéréotypé dans lequel ils sont pris, des représentations qui les ensèrent et qui en font des « personnages liquéfiés », condamnés à répéter des actions déjà vues⁵.

¹ *Ibid.*, p. 82.

² *Ibid.*, p. 97-98.

³ *Ibid.*, p. 101.

⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 221.

Ainsi la référence à la représentation cinématographique et la transposition, dans le roman, des scènes du cinéma de genre, problématisent-elles la représentation du réel. L'échec mis en scène dans *L'Absolue perfection du crime* n'est pas seulement celui de l'entreprise de braquage : il s'agit, selon Fabien Gris, « d'une superposition ratée entre les représentations (mentales, filmiques, symboliques, etc.) et les personnages qui tentent de s'y adapter. Ce qui ressortit du cinématographique est presque trop exact, trop précis, trop objectivé, par rapport à une humanité faillible et imparfaite¹ ». L'on retrouve le paradoxe wildien selon lequel l'art est plus réel que la vie. Si les personnages échouent à braquer le casino, c'est parce qu'ils sont inadaptés aux codes cinématographiques, qu'ils s'efforcent pourtant de respecter ou de mimer, mais les failles des personnages ne cadrent pas avec les modèles filmiques².

Insoupçonnable peut également être considéré comme un roman de l'échec, où le recyclage du genre noir va de pair avec un soupçon porté sur ses codes, et, conjointement, sur l'écriture qui les transpose. Le roman présente une version dégradée de ses modèles filmiques, tels les films de gangsters, *The Godfather* en particulier. Dans la scène d'ouverture du roman, qui relate le mariage de Lise et Sam, et rappelle en filigrane le mariage de Connie Corleone à Long Island³, la description montre l'envers du décor, le désordre des tables une fois les convives partis – tout ce qui, justement, n'apparaît pas dans *The Godfather* :

Maintenant la lune jetait sa lumière sur la table, sur les couteaux, et il y avait longtemps déjà que le reflet des lames avait disparu sous les traces mélangées de nourriture, de sauces, de graisses, longtemps aussi que la nappe avait oublié d'être blanche, supportant dans sa fatigue, dans ses froissures, les verres aux trois quarts vides, rougis de vin séché, quelques-uns renversés qui faisaient comme des obus translucides, sinon le mien, se tenant droit, rempli à nouveau pour la énième fois. Peut-être il était trois heures, quatre heures du matin sur la nappe grise et violette de taches, et les quelques tasses qui signalaient ici et là des buveurs de café ou d'eau-de-vie, dont l'odeur, mélangée à celle du tissu vineux, à celle des mégots froids qui se mouraient écrasés dans les soucoupes, à celle de la mer descendante qui semblait elle aussi avoir quitté la table, dont l'odeur donc aurait pu écœurer les convives si tous, les uns après les autres, n'étaient déjà partis se coucher⁴.

Le texte insiste sur la nappe qui n'est plus blanche, sur les mégots écrasés, sur l'écœurement et la lassitude du personnage, comme pour placer d'emblée le roman sous le signe de l'échec et du « trop tard », et pour faire porter le soupçon sur la narration policière. Les expressions soulignant l'échec du projet de Lise et de Sam, qui mettent en abyme l'entreprise littéraire,

¹ *Ibid.*, p. 364.

² À ce titre, ces œuvres contrastent avec d'autres romans du corpus où la référence cinématographique problématisé les codes du roman dans un joyeux carnaval des signes, chez Robert Coover par exemple, ou dans une veine parodique et ludique, chez Jean Echenoz, ce qui participe du renouveau de la matière romanesque.

³ Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, *op. cit.*, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 29-30.

émaillent le récit : l'action romanesque est désignée comme « une vaste blague¹ », un « kidnapping pour de faux² » ; « Que tout rate et qu'on le fasse quand même », comme le dit Lise : « Et c'était pareil, ou assez, quelque chose c'était assez pour que tout rate. Que tout rate et qu'on le fasse quand même, m'a souvent dit Lise, parce que c'est le risque à prendre. Le risque à prendre avec tout dans la vie. Que tout rate mais qu'on le fasse quand même³ ». Dès lors, toute adhésion à l'action romanesque est interdite au lecteur : le texte suggère que l'intérêt est ailleurs, dans les *souçons* portés sur l'intrigue. Le motif de l'illusion court d'ailleurs dans le texte : Henri espère que tout est faux, « de sorte qu'à lui-même par instants il parvenait à mentir et à dire que tout ça n'était qu'une vaste blague, que tout ça était pour de faux, finit-il par dire. Mais c'était pour de vrai⁴ ». Les catégories du vrai et du faux semblent brouillées pour Lise et Sam qui les manipulent :

Un simple échange, disait Lise, parce que ce n'est pas un kidnapping, si on s'aime ce n'est pas un kidnapping, ou alors un kidnapping pour de faux, riait-on mais le revolver à proximité, parce que même pour de faux il faut prendre ses précautions, parce que, ai-je dit à Lise, ce kidnapping il est pour de faux pour nous, pas pour ton mari, pas pour la police, seulement pour toi et moi, et avec de l'argent les choses ne sont jamais pour de faux⁵.

Ce brouillage déréalise l'univers romanesque : Lise et Sam sont « des millionnaires en carton pâte, ai-je pensé, comme si on savait en quelque coin secret de soi-même ce qu'on était vraiment⁶ », Édouard, le frère d'Henri, est « à la tête d'une telle fortune de paille, comme s'il avait programmé déjà que tout s'écroulerait bientôt⁷ ». La transposition littéraire des codes du film noir participe de l'évidement du récit. Comme le remarque Jeanne-Marie Clerc à propos de la littérature contemporaine, « de plus en plus, grâce [au cinéma], le récit tend à se situer dans une sorte d'improbable entre-deux où les repères du réel et du fictif s'échangent et se perdent⁸ ».

Certes, la récurrence du motif de la défaite et du « trop tard » pourrait être mise sur le compte de l'échec du roman face à l'hégémonie du cinéma. En d'autres termes, pour représenter une action telle qu'une course-poursuite ou un combat, la narration romanesque serait moins efficace que la représentation cinématographique. Toutefois, face au déploiement narratif des scènes d'action dans les romans de Tanguy Viel, l'on pourra se demander s'il ne s'agit pas au

¹ *Ibid.*, p. 63.

² *Ibid.*, p. 72.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁷ *Ibid.*, p. 108-109.

⁸ Jeanne-Marie Clerc, « Écritures transmodales : l'exemple de *Cinéma* de Tanguy Viel », in Robert Kahn (dir.), *À travers les modes*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2004, p. 49.

contraire pour l'écrivain de dépasser cet échec supposé, par le truchement d'une narration qui emprunte aux codes du noir d'une manière distanciée, en soulignant les failles existentielles de personnages qui peinent à se réaliser, entravés qu'ils sont par les modèles filmiques. La reprise des codes du genre noir est alors un moyen de renouveler la narration romanesque. Par ailleurs, la représentation de l'échec nous semble être un moyen de conjurer l'épuisement du roman contemporain : si tout est dit et si l'on vient trop tard, il n'en demeure pas moins que la narration de Tanguy Viel renouvelle à sa manière les scènes du genre noir, en les revisitant sous un éclairage mélancolique. La référence cinématographique permet également à Viel d'interroger la représentation du réel dans son roman intitulé *Cinéma*, qui sera l'objet de notre étude.

B. Raconter le cinéma ? Les travers du récit dans *Cinéma* de Tanguy Viel

Est-il possible de *raconter* le cinéma ? tel semble être le sujet d'un roman à caractère intersémiotique qui, dans notre corpus, fait figure d'*hapax* : le texte se donne en effet comme la novellisation – savante ou « au second degré¹ », pour reprendre les termes de Jan Baetens – de *Sleuth* de Mankiewicz. Le narrateur entretient une relation obsessionnelle avec ce film qu'il souhaite raconter afin de partager sa passion dévorante. L'action romanesque est celle de *Sleuth* ; le récit tente de retracer l'intrigue du film en suivant ses nombreux rebondissements : la matière romanesque est constituée d'un matériau « noir ». Il s'agira de voir si la narration romanesque s'enrichit grâce à cette source d'inspiration : en d'autres termes, *Sleuth* joue-t-il le rôle d'une perfusion diégétique et romanesque qui revitaliserait un roman contemporain épuisé ? Rien ne paraît moins sûr, malgré l'apparente bonne foi du narrateur, qui affirme vouloir raconter intégralement le film sans le déformer.

Tout d'abord, le narrateur est un spectateur qui s'identifie entièrement à ce qu'il voit et qui n'a aucune distance avec l'objet narré. La relation au film est affective, l'adhésion émotionnelle est totale, l'objectivité, nulle², ce qui va entraîner de nombreuses confusions dans le récit du film. Du fait de l'énonciation, l'on ignore si le pronom « on », employé dans la narration, désigne le spectateur du film ou le narrateur, tour à tour réunis et différenciés au cours

¹ Jan Baetens, « La novellisation contemporaine en langue française », art. cit.

² Le narrateur est d'ailleurs d'une intolérance absolue vis-à-vis de ceux qui n'apprécient pas le film à sa juste valeur : « [...] j'ai du mal à comprendre qu'on ne trouve pas ce film formidable. C'est pourtant le cas : il y a des gens qui ne trouvent pas ce film formidable, comme si le doute était seulement possible, comme si la discussion avait lieu d'être, pas formidable, mais passons. (Tanguy Viel, *Cinéma*, op. cit., p. 26-27.)

du récit¹. Le programme narratif que se donne le narrateur est de laisser parler les images, dans un souci de transparence : « Toutes ces choses si visibles, je dois les laisser parler à ma place, non pas à ma place, je suis là aussi, mais ensemble, que les images et moi on parle ensemble, voilà ce que je dois faire² ». Ce programme pour le moins confus, corrigé par les épanorthoses (« non pas à la place, je suis là aussi, mais ensemble »), proposé par un narrateur qui n'est pas fiable, soulève un certain nombre de difficultés.

Les causes en sont, à un premier niveau, factuelles : le film *Sleuth* serait un objet impossible à raconter. Il s'agit en effet d'un film difficile d'accès, qui n'en est que plus intéressant aux yeux du narrateur :

Mais est-ce que ça me ferait dire un instant que c'en est un moins bon film, parce que quelque chose résiste à la compréhension, est-ce que ça me ferait dire que je n'ai pas trouvé ça formidable ? Au contraire, d'autant plus formidable qu'il se permet d'incroyables omissions, et que, franchement, réussir à tenir un spectateur avec une telle absurdité, voilà le tour de force³.

L'expression « tour de force » pourrait d'ailleurs résumer l'entreprise du narrateur, comme celle de Tanguy Viel. Les difficultés du projet résident également dans les finesses de la langue anglaise, que le narrateur peine à comprendre, si bien qu'il lui est impossible de transmettre toutes les finesses du film au lecteur, comme il s'en explique :

[...] car sûrement en anglais il y a des subtilités que je n'ai pas saisies, c'est-à-dire des tics de langage ou des accents sur les mots, sûrement il doit y avoir des petites failles qu'un Anglais véritable peut relever, qui font que Milo s'est sans doute trahi à moitié, cela, je le soupçonne, à cause de mes lacunes en anglais, à cause des jeux de mots et de la finesse de langue⁴.

Or, malgré sa promesse, le narrateur ne traduit pas le texte anglais de manière systématique. Qui plus est, le texte passe constamment d'une langue à l'autre, ou mentionne les mots prononcés dans les deux langues, en faisant un usage incertain de la typographie⁵, ce qui amène Jeanne-Marie Clerc à « [...] se demander s'il n'y a pas là une manière de mise en abyme symbolique de la difficulté à traduire, de l'anglais au français, du film au roman, des images aux mots⁶ ».

C'est ensuite le respect de la chronologie du film qui va poser problème : le temps du film semble en effet incompatible avec le temps du récit. Cette distinction revisite la

¹ Lorsque le narrateur raconte le début du film par exemple : « Mais à peine il est descendu de sa voiture, à peine il a enlevé ses lunettes de soleil et refermé la portière, tout de suite une voix s'élève d'on ne sait trop où ». (*Ibid.*, p. 9). Le référent du pronom « on » n'est pas explicite.

² *Ibid.*, p. 43.

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁵ L'on pourra notamment citer ce passage : « Il a dit en vrai : I want you to steal that jewelry, en anglais, dans la version originale du film. Tout est en anglais dans le film quand on le voit dans la version originale, mais là je fais comme si c'était la version française, pour qu'on suive mieux ce qui se passe [...] ». (*Ibid.*, p. 28.)

⁶ Jeanne-Marie Clerc, art. cit., p. 51.

dissociation, essentielle en narratologie, entre « temps de l'histoire » et « temps du récit ». Il s'agit d'ailleurs d'une difficulté propre au genre de la novellisation, qui requiert de résumer ou au contraire d'étirer la durée du récit filmique dans le temps du récit littéraire. Pour nous référer aux quatre types de narration mis en évidence par Gérard Genette¹, le narrateur se livre à une « narration ultérieure », puisqu'il raconte une histoire qui a déjà eu lieu (un film qui a déjà été tourné, et que le narrateur a déjà visionné). Toutefois, cette narration est concurrencée par une narration (faussement) « simultanée », car le narrateur tente de suivre la chronologie du film au plus près, au moment-même où il le visionne et où l'action se produit devant ses yeux. Par la pratique du reVISIONNAGE, le film se présente donc comme un objet instable qui jette le trouble sur les repères temporels. Enfin, le commentaire du narrateur fait tendre son récit vers la « narration intercalée », qui combine la narration ultérieure et la narration simultanée : le narrateur raconte le film et insère dans le récit ses impressions et ses commentaires, qui prennent une place prépondérante, au détriment de l'action filmique d'ailleurs. La différence entre le temps du récit, excessivement long, et le temps de l'histoire se fait ressentir dès le début du roman : à la page seize, le lecteur apprend que seulement cinq minutes de film se sont écoulées et ont été racontées :

C'est déjà le sentiment qu'ils se connaissent bien, qu'en cinq minutes (parce que dans le film tout ça c'est cinq minutes, pas tout ça évidemment, mais du moment où ils se sont serré la main c'est cinq minutes), et le sentiment donc qu'en cinq minutes il y a des secrets qui nous échappent².

L'invasion du commentaire du narrateur qui étire le temps du récit aura trompé le lecteur. Par ailleurs, le narrateur ne cesse de multiplier les déclarations contradictoires, affirmant tantôt son respect scrupuleux de la chronologie du film, tantôt, au contraire, son bafouement éhonté :

[...] mais je ne peux pas en dire plus, ni les tenants ni les aboutissants de l'affaire, parce que sinon je ne respecte pas la chronologie, et donc je ne respecte pas la grandeur des choses quand elles viennent sur l'écran.

[...] si je respectais la chronologie (c'est fait exprès que je ne la respecte pas, parce que ce serait moins facile pour faire surgir comme il faut les reliefs du film), si je respectais la chronologie donc, on ne le saurait que vingt minutes après, on ne le saurait que quand on apprend que Milo Tindle est déguisé en inspecteur Doppler³.

Les règles de la narration sont aussitôt édictées qu'elles se voient reniées de façon arbitraire, ce qui est d'ailleurs assumé par le narrateur :

[...] il est impossible de tout raconter à la fois, et il faut bien que je me repère aussi dans le film et dans la chronologie. C'est tout à fait arbitraire si je fais en sorte ou non de suivre le

¹ Voir sur ce point Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 277-282.

² Tanguy Viel, *op. cit.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 69.

déroulement du film, rien de motivé là-dedans, mais il faut bien choisir, alors je fais au plus simple¹.

In fine, afin de narrer le film de la manière la plus juste possible, les entorses faites à la chronologie sont justifiées. La tentative de résumé avortée que l'on peut lire à la première moitié du récit plonge néanmoins le lecteur dans la confusion :

C'est très simple : un homme marié invite l'amant de sa femme pour lui proposer un cambriolage dans son manoir pour qu'ils y gagnent tous les deux, avec l'argent du vol pour l'un, l'argent de l'assurance pour l'autre, ce qui s'avère très vite être un coup monté par l'homme marié, et un bon moyen de se débarrasser de l'amant, mais au fond c'est tellement un coup monté que même la mort de l'amant est fausse. Mais je n'ai pas dit comment l'homme marié tuait l'amant en toute impunité (c'est-à-dire, si, bien sûr, je l'ai dit, mais ce n'était pas dans le résumé que je fais habituellement). En fait, il fait croire qu'il va le tuer parce que c'est un cambrioleur (tout est pensé dans les moindres détails), et il lui tire une balle à blanc dans le crâne. C'est ici que se termine la première partie, quand on croit que l'amant est mort sur une manipulation splendide du mari. Mais l'amant, donc, n'est pas mort, puisque la cartouche était à blanc, alors, au lieu de revenir en tant qu'amant, il revient déguisé en inspecteur qui va mener une enquête chez le mari à propos de ce meurtre. Faux meurtre, on l'a compris, mais vrais indices qu'a discrètement glissés l'amant avant de devenir inspecteur, jusqu'à réussir à faire croire au mari qu'il est réellement coupable du meurtre de l'amant (c'est là, tout à l'heure, que j'ai beaucoup insisté sur le réellement, comme j'ai dit qu'on ne jouait pas sa mort pour de faux, et que donc l'amant accuse pour de vrai le mari de l'avoir tué, même si c'est pour de faux). Très satisfait de son numéro, l'inspecteur redevient l'amant, et... Mais nous en sommes restés là².

Le résumé rejoint alors le temps du récit et s'arrête net. Le constat liminaire, « c'est très simple », est antiphastique, puisque les multiples commentaires et corrections du narrateur brouillent les pistes, avec notamment l'anaphore de la conjonction « mais » et les références à la glose du narrateur et à l'activité herméneutique du lecteur (« mais je n'ai pas dit » ; « j'ai beaucoup insisté » ; « on l'a compris »). Les déclarations contradictoires et les atermoiements du narrateur, et la narration confuse qui en résulte, visent à souligner un problème plus général, d'ordre épistémologique, d'équivalence entre l'écriture et l'image, qui rend d'entrée de jeu l'entreprise du narrateur (et, partant, celle de Tanguy Viel) impossible, à la manière des textes de Borges. Comme le dit le narrateur, « Non, tout ça, c'est vanité de faire parler les images³ » : texte et image sont deux matériaux sémiotiquement hétérogènes, incompatibles donc.

Quelles sont alors les caractéristiques stylistiques de l'impossible récit de film ? En d'autres termes, que se passe-t-il lorsque le texte se donne pour projet de « faire parler les images » ? L'écriture de Viel est fortement marquée par les figures de la correction, telle l'épanorthose, qui envahit le texte lorsqu'il s'agit, par exemple, de décrire les lieux de l'action : « [...] il va directement vers le jardin, c'est-à-dire pas vraiment le jardin mais des grandes haies

¹ *Ibid.*, p. 74.

² *Ibid.*, p. 102.

³ *Ibid.*, p. 43.

qui semblent l’emmener vers un jardin¹ ». La vision surplombante permise par la caméra révélera en effet que « le jardin, en fait, ce ne sont que des rangées de haies, parfaitement taillées, toutes, et qui forment, quand on les voit du dessus, un labyrinthe² ». Dès lors, la description des lieux de l’action filmique, sans cesse corrigée, n’est pas fiable. Comme le remarque Jeanne-Marie Clerc, citant les propos de Tanguy Viel, à mesure que le narrateur progresse dans son récit, « l’impossibilité de maîtriser l’image par les mots s’accentue : “plus on avance, plus on est submergé. Et donc on est dans une sorte d’aphasie³” », malgré les commentaires pléthoriques du narrateur qui concurrencent le récit – il s’agit des commentaires du film et de l’analyse de ses propres réactions lorsqu’il visionne le film. L’on peut citer, à titre d’exemple, le récit du moment où, dans la deuxième partie de *Sleuth*, le spectateur voit la voiture de Milo garée devant le manoir, et doit alors comprendre que l’inspecteur Doppler est en réalité Milo, déguisé en inspecteur et revenu pour se venger :

C’est là en vérité qu’on est censé comprendre que ce n’est pas un vrai inspecteur, du fait qu’il y a la voiture de Milo, et que donc c’est bien ce même Milo qui est revenu. Mais, maintenant que j’y pense aussi, c’est une énormité que je suis en train de dire, un malentendu incroyable : on ne peut absolument pas comprendre que c’est l’inspecteur Milo puisqu’on croit toujours que Milo est mort à ce moment-là du film, donc on croit plutôt que c’est Andrew qui a camouflé la voiture, oui, au fond, ce n’est pas du tout fait pour qu’on comprenne, je dis n’importe quoi⁴.

L’écriture donne l’impression d’une pensée en train de s’élaborer, à la faveur d’un retour critique du narrateur sur lui-même, avec l’expression « je dis n’importe quoi ». Lorsque le narrateur imagine qu’il doit expliquer à ses amis les subtilités du film, « l’explication devient alors, dans le texte, une façon de broder sur les images⁵ », remarque Jeanne-Marie Clerc, ce qui ralentit considérablement l’action : « Mais je m’éloigne, je parle, et le film n’avance pas⁶ ».

Le commentaire va de pair avec la modalisation : les expressions telles « peut-être », « sous réserve », « c’est comme » envahissent le texte, souvent entre parenthèses – le narrateur se dit d’ailleurs « extrêmement prudent⁷ ». Jeanne-Marie Clerc a étudié cette caractéristique du style de Viel dans *Cinéma*, qu’elle appelle le « style modalisant » :

Le style modalisant – « c’est comme » – situe le commentaire dans l’hypothétique d’une interprétation *a posteriori* venant parasiter le récit du film qui, de ce fait, vacille perpétuellement dans son rapport au référent filmique [...]. Ainsi, la modalisation envahissante empêche le

¹ *Ibid.*, p. 10.

² *Ibid.*

³ Jeanne-Marie Clerc, « Où en est le parallèle entre littérature et cinéma ? », in *Revue de littérature comparée*, n° 298, février 2001, p. 325.

⁴ Tanguy Viel, *Cinéma*, *op. cit.*, p. 80-81.

⁵ Jeanne-Marie Clerc, « Écritures transmodales : l’exemple de *Cinéma* de Tanguy Viel », art. cit., p. 51.

⁶ Tanguy Viel, *op. cit.*, p. 40.

⁷ *Ibid.*, p. 117.

lecteur de « voir » le film à travers les mots. Il assiste plutôt aux péripéties d'un « comment raconter »¹.

À mesure qu'il avance dans son récit, le narrateur prend conscience des difficultés inhérentes à l'entreprise de transposition des images filmiques en mots : la vision du film et sa retranscription engendrent une posture énonciative spécifique ; le souci de vérité, qui procède d'une véritable éthique narrative, entraîne une instabilité de la représentation et du sens, comme l'a noté Clerc : « Ainsi triomphe la modalisation : tout, dans le texte, relève de l'hypothèse multipliée à l'infini, tant est grande la volonté de l'auteur de laisser à l'image sa polysémie essentielle² ».

Une autre difficulté rencontrée par le narrateur et inhérente à la novellisation est la nécessité de simplifier l'intrigue filmique afin de la rendre compréhensible au lecteur :

Je ne souligne pas à chaque fois les détails importants, je ne les ai pas tous à côté de moi, même si je reprenais le cahier avec toutes les impressions, je peux seulement retrouver, disons, une majorité de détails, disons, plus de cinquante pour cent des détails et des points importants, parce que même pour moi c'est évolutif³.

Toutefois, ce n'est qu'un vœu pieux : plus le narrateur avance dans le récit, plus il le surcharge de ses commentaires explicatifs, et moins il renonce aux détails narratifs et à son goût pour l'anecdote⁴. Or, comme le souligne Jeanne-Marie Clerc, « de proche en proche, la multiplicité des anecdotes enlève la structure narrative dans une continuité logiquement indifférenciée où la compréhension s'égarait du fait que, pour le narrateur, "tout est anecdote"⁵ ». Ces travers de la narration mènent à une invasion du commentaire sur l'action, à l'opposé de l'esthétique du film :

Tout ce que je dis là, dans le film c'est épuré, et puis c'est monté, ça vient toujours à propos, il y a tous les rushes qu'on ne voit pas parce que ce serait trop bavard. Moi-même, si j'étais raisonnable, je ferais une version épurée, je ferais des coupes dans le discours si j'étais raisonnable, j'arrêteraient de gaspiller, comment dire, de la pellicule vocale, mais ce n'est pas mon film, alors c'est délicat d'épurer encore, je préfère tout expliquer. Je vais laisser les choses venir d'elles-mêmes⁶.

¹ Jeanne-Marie Clerc, « Écritures transmodales : l'exemple de *Cinéma* de Tanguy Viel », art. cit., p. 52.

² *Ibid.*, p. 57.

³ Tanguy Viel, *op. cit.*, p. 56. Afin de ne rien oublier, le narrateur consigne dans un cahier ses réactions à chaque visionnage du film : « [...] je ne peux pas retrouver pour chacune la trace exacte de mes réactions. Depuis j'ai trouvé une solution, j'ai eu une idée, il n'y a pas si longtemps j'ai eu une idée, et voilà : j'ai acheté un cahier exprès, quatre-vingt-seize pages bientôt pleines, et je consigne tout dans ce cahier, les impressions faites par chaque scène, à chaque vision une page exprès, c'est comme ça que maintenant je peux dire, tel jour, oui, j'ai pensé ceci, et tel jour cela, je peux retrouver désormais toutes les idées à propos des images, à propos de l'enchaînement des plans, et les effets secondaires, tout est écrit jour par jour, les fois où j'ai eu peur, et les fois où j'ai pleuré, la même scène capable un jour de me faire peur et de me faire pleurer le lendemain. » (*Ibid.*, p. 50.)

⁴ « Il y a beaucoup de choses que je dis pour l'anecdote, tout le monde sait l'importance qu'elles prennent pour moi, les anecdotes, elles sont tout dans le film selon moi, et personne ne viendrait me contredire là-dessus » (*Ibid.*, p. 66.)

⁵ *Ibid.*, p. 25. Comme l'explique le narrateur, « [...] tout est anecdote, et justement rien n'est anecdote, et tout participe, tout participe à l'enjeu, et l'enjeu n'est rien d'autre que des dizaines d'anecdotes enchaînées les unes aux autres. » (*Ibid.*)

⁶ *Ibid.*, p. 43.

Le critique n'aura pas manqué de relever l'expression quasiment oxymorique, « la pellicule vocale », qui souligne le caractère intersémiotique de l'entreprise du narrateur ainsi que l'hétérogénéité des deux matériaux en jeu dans ce projet, l'image et le texte. Au vu des difficultés rencontrées par le narrateur, l'entreprise de novellisation au premier degré s'avère problématique, voire impossible. En revanche, la novellisation au second degré, qui compose une œuvre originale à partir d'un hypofilm, prend ici tout son sens : le lecteur est appelé à porter son attention sur la manière de raconter le film, tout autant, sinon davantage que sur l'action du film, passablement embrouillée, quand elle n'est pas rendue incompréhensible par les ratiocinations du narrateur prisonnier de son solipsisme. Ainsi la narration contemporaine est-elle mise à mal par la friction avec le film *Sleuth* : à vouloir épuiser son sujet, le récit s'épuise – et épuise le lecteur, tout comme les proches du narrateur excédés par ses commentaires. *Cinéma* offre un bon exemple du « retour au récit » problématisé qu'opère le roman contemporain : la conduite du récit s'accompagne en effet de sa remise en question permanente, par le commentaire envahissant du narrateur, qui compose, en contre-point, un « métafilm », comme l'appellent les amis du narrateur qui met en cause la compréhension du récit filmique (et du récit littéraire) :

C'est comme, disent des amis à moi, des amis qui pourtant estiment réellement *Sleuth*, c'est comme un métafilm, disent ces amis-là, et me l'ont dit pendant qu'on regardait le film, exprès pendant le film, pour me montrer que c'est effectivement un métafilm qu'on construit dans sa tête, c'est-à-dire, m'ont-ils expliqué, une gangrène qui pousse dans les neurones et qui parasite l'image, qui empêche la vraie concentration parce que l'esprit s'en va loin ailleurs, n'importe où du moment qu'il a démarré de l'intérieur, m'ont-ils expliqué¹.

Le « métafilm » ne désigne-t-il pas aussi le texte de Viel, qui consiste en un mélange de récit et de commentaire ? Non sans humour, ce paragraphe fait porter le doute sur la valeur de l'entreprise romanesque : la novellisation au second degré semble n'être qu'une « gangrène qui pousse dans les neurones et qui parasite l'image », symptomatique de l'échec du projet de restituer par des mots la spécificité cinématographique. Jeanne-Marie Clerc a étudié dans *Cinéma* le « parallélisme affirmé de deux lignes expressives ne pouvant se rencontrer² ». Tanguy Viel en effet a expliqué vouloir restituer « sa sensation originelle » devant le film et, en même temps « croire qu'il est impossible de donner un sens à un récit³ ».

Mais, dit-il, à mesure que j'écrivais, la voix du narrateur et son impossibilité à décrire ce film devenaient omniprésentes... [Le narrateur] se trouve dans une logique de répétition permanente qui s'apparente à une recherche de l'absolu du film. Il décrit, décrit mais ne parvient pas à

¹ *Ibid.*, p. 104-105.

² Jeanne-Marie Clerc, « Où en est le parallèle entre littérature et cinéma ? », art. cit., p. 324.

³ Cité par Jeanne-Marie Clerc, *ibid.*, p. 323.

raconter ce qu'il voudrait. L'écriture tente de ramener la sensation originelle à la surface mais en vain¹.

Selon Clerc, écrire l'image filmique correspond, pour le romancier, à une quête de l'affectif, du sensoriel, à l'opposé du rationnel et de l'explicable qui caractérisent le mot : « L'affectif et/ou le sensoriel seraient précisément cette autre chose que le mot ne sait pas dire. S'il tente de le dire, il brouille la compréhension du lecteur² ». Cette « autre chose » se trouve au cœur de l'image filmique³ : le caractère inouï de l'expérience est irréductible aux mots, et constitue la richesse du cinéma. Le roman de Tanguy Viel insiste sur « le parallèle et la rencontre impossible entre les mots et les images⁴ », pour reprendre les termes de Jeanne-Marie Clerc. Dès lors, le projet de *Cinéma* se solde-t-il par un échec ? D'après les propos de l'auteur, le roman naît d'un sentiment d'impuissance face à la redoutable efficacité narrative et mimétique du cinéma. Viel ne se sentant pas capable d'égaliser le cinéma par l'écriture, a pris le film de Mankiewicz comme point de départ, et tâche de le raconter :

Ce travail a eu lieu à une époque où le cinéma possédait pour moi une puissance narrative et notamment mimétique, que je ne me sentais pas capable d'égaliser par la phrase. Alors c'était comme un jeu d'impuissance que de plier le genou devant le cinéma en disant : il ne reste que ça à faire, essayer de raconter un film⁵.

Toutefois, à la lecture du roman, il s'avère qu'il ne s'agit pas seulement de « raconter un film ». « Plier le genou devant le cinéma » n'est qu'un *ethos* (au sens discursif et non au sens bourdieusien du terme), voire une coquetterie d'écrivain. Peut-être faut-il accorder tout son sens au verbe « essayer », dans l'expression « *essayer* de raconter un film » : c'est dans l'essai de restitution de l'expérience cinématographique au plus près, et dans la conscience de l'impossible coïncidence entre l'image et le mot que réside l'originalité du projet de Tanguy Viel. Pour reprendre les propos de Jan Baetens,

Le rapport au cinéma devient dès lors un rapport double, car les narrateurs des romans en question se sentent toujours manipulés par le cinéma, qu'ils vivent comme étant plus fort qu'eux, tout comme ils ne résistent pas à la tentation de le manipuler à leur tour, dans l'espoir de lui arracher un secret qui n'existe peut-être que pour eux. La novellisation devient ainsi un véritable acte de langage, mais d'une espèce tout à fait singulière : chez Berenboom, Deville et Viel, on

¹ *Ibid.*, p. 322.

² *Ibid.*

³ Sans entrer dans les détails de l'analyse de Jeanne-Marie Clerc, citons deux exemples révélateurs. Clerc montre comment le film amène le narrateur à une confrontation entre réalité et fiction : « “Des choses aussi importantes que ça, je ne les ai digérées qu'au bout de quinze fois, et certaines autres choses, au bout d'encore plus de fois à regarder le film...” (p. 37). Le verbe “digérer” montre cette résistance du film à la compréhension par l'intellect, et met l'accent sur cette opération quasiment vitale, qui met en cause un principe de vie. Autre citation encore plus “parlante” de ce point de vue : “ça fait partie des choses qui crèvent l'écran, qui en sortent pour toucher en plein cœur” (p. 99) ». (*Ibid.*)

⁴ *Ibid.*, p. 325. L'impossible rencontre entre les mots et les images fait songer à un autre indicible, l'indicible musical, que les romanciers, en particulier à la fin du XIX^e siècle, ont invoqué tout en s'efforçant de dire la musique, de la transposer dans le style littéraire.

⁵ Entretien avec Roger-Michel Allemand, art. cit., p. 301.

ne peut pas ne pas raconter le cinéma (les narrateurs n'ont pas le choix de se taire, parler du cinéma est plus fort qu'eux), mais on le fait en le tordant toujours un peu (et c'est dans le décalage qu'ils retrouvent un peu de liberté¹).

Si le contact avec le cinéma fait porter le soupçon sur l'entreprise narrative, c'est pour donner lieu à un autre récit : le « décalage » qu'évoque Baetens est justement le lieu où se déploie le récit, impossible récit de film et récit du roman en train de s'écrire, glose du narrateur où réside la part d'invention romanesque. Certes, l'on peut considérer que la glose du narrateur parasite le récit de l'action filmique, à un premier niveau, mais elle justifie l'intérêt de la lecture du roman – sans quoi l'on pourrait, peut-être, se contenter de regarder le film.

Nous envisagerons à présent une autre manière de revisiter le genre noir en faisant incursion dans le domaine anglais : dans *Night Train*, Martin Amis déploie une poétique du leurre qui subvertit les codes du noir.

C. La poétique du leurre dans *Night Train* de Martin Amis : crime sans mobile et crise du sujet

Le scénario topique de l'enquête de Mike Hoolihan est subverti à plus d'un titre par Martin Amis : l'intrigue policière de *Night Train* est plus complexe qu'il n'y paraît, car une poétique du leurre opère à plusieurs niveaux. Nous verrons notamment comment le déploiement des stéréotypes de genre va de pair avec leur remise en question, par le biais de la subversion des personnages et des schémas narratifs du noir.

1. La reprise des stéréotypes du genre noir

En premier lieu, le roman semble faire la part belle aux stéréotypes du genre noir. L'action a lieu dans une grande ville qui n'est pas nommée, dépeinte comme un univers violent où règne la corruption, comme le remarque Jean-Michel Ganteau : « l'univers de *Night Train* [est] celui de la métropole américaine où la violence est devenue *éthos*² ». L'énumération des multiples brigades de la police locale qui interviennent pour endiguer les nombreuses déviances

¹ Jan Baetens, art. cit.

² Jean-Michel Ganteau, « "If you like, we play detective": intrigues en souffrance chez Peter Acroyd, Martin Amis et Kazuo Ishiguro », art. cit., p. 416.

d'une humanité déchue est à cet égard éloquente : « Organized Crime, Major Crimes, Crimes Against Persons, Sex Offenses, Auto Theft, Check and Fraud, Special Investigations, Asset Forfeiture, Intelligence, Narcotics, Kidnapping, Burglary, Robbery—and Homicide¹ ». Amis ne déroge pas aux lois du genre noir, selon lesquelles la ville est le lieu de tous les périls. Pour les besoins de son enquête, Mike Hoolihan en arpente les territoires stéréotypés, tel le rade où se retrouvent les officiers de police, avec son coin fumeur plébiscité par ces derniers : « Hosni's, the little gyro joint on Grainge. Popular among police for its excellent smoking section² », la morgue, les bureaux de la police caractéristiques des commissariats de seconde zone qui sont légion dans les films de genre : « [...] a succession of drenched and dirty linoleum corridors, a slow-climbing, heavy-breathing elevator³ ». Les personnages qui peuplent les lieux du genre noir correspondent aux types de la série policière, tels que la détective dure à cuire, les policiers, le *coroner*, le médecin de famille de Jennifer ; parmi les témoins interrogés, citons l'innocente petite fille, « The little girl on Whitman, with her pink ribbons and bobby socks⁴ », et la voisine âgée, seule et alcoolique, « Mrs Rolfe, the old dame on the top floor. It's half after five and she's half in the bag. [...] It's sweet sherry she's drinking: the biggest bang for the buck⁵ ». Ainsi la galerie des personnages romanesques obéit-elle aux lois du genre.

Il convient de s'intéresser plus longuement à la suicidée, Jennifer Rockwell, dont la figure procède d'un faisceau d'influence plurielles : si elle se rattache au type de la femme fatale du film noir par sa plastique parfaite et sa psyché complexe, elle évoque également la figure de l'étudiante des séries américaines et du *campus novel*. Dans *Night Train* en effet, des références éclectiques perturbent les représentations du genre noir, « genre disposé à l'hybridité⁶ », comme l'a montré Natacha Levet. Jennifer se caractérise tout d'abord par sa beauté, soulignée dès l'*incipit* par le regard désirant de la narratrice, et qui sera l'un des *leitmotive* du texte : « And I watch her grow into a kind of embarrassment of perfection. Brilliant, beautiful. Yeah, I'm thinking: To-die-for brilliant. Drop-dead beautiful⁷ ».

¹ Martin Amis, *Night Train*, *op. cit.*, p. 1-2. « Grand banditisme, Délits graves, Crimes contre les personnes, Abus sexuels, Vols de véhicules, Répression des fraudes, Investigations spéciales, Saisie des biens, Renseignements, Stupéfiants, Enlèvements, Cambriolages, Vols aggravés – et la Criminelle. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 27. « Chez Hosni, la petite taverne grecque sur Grainge Street. Populaire dans la police pour son excellent espace fumeur. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 42-43. « [...] une succession de couloirs au linoléum détrempe et sale, un ascenseur poussif et ahanant » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 37. « La petite fille de Whitman Street, avec ses rubans roses et ses socquettes blanches » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.* « Mrs Rolfe, la vieille dame de l'étage du dessus. Il est cinq heures et demi et elle est à demi-cuitée. [...] C'est du xérès doux qu'elle boit : le meilleur rapport qualité prix. » [Nous traduisons.]

⁶ Natacha Levet, « Le roman noir contemporain : hybridité et dissolution génériques », art. cit., p. 81-82.

⁷ Martin Amis, *op. cit.*, p. 7. « Et je l'ai vue s'épanouir en un genre de perfection troublante. Brillante, belle. Ouais, me dis-je, brillante à la mort. Belle à en tomber raide morte. » [Nous traduisons.]

Jennifer forme avec Trader un couple idéal – « the dream couple¹ », ce qui ne facilite pas l'élucidation du mystère du suicide de la jeune femme, qui semble n'avoir aucune raison de mettre fin à ses jours. L'histoire de Jennifer est également évoquée par le biais de photos que Mike trouve dans l'appartement, qui retracent les étapes conventionnelles de sa jeunesse et de sa vie de couple, et qui jouent le rôle de relais narratif :

Soon the album is taking up the story: There they are on the court, individually and then together. Then complication. Then complication falling away. Then sex. Then love. Then vacations: Jennifer in a ski suit, Jennifer on the beach. Man, what a bod: At twenty, she looked like a model in an ad for those cereals that taste great but also make you shit right. Bronzed Trader at her side. Then graduation. Then cohabitation².

Les photos reprennent les stéréotypes d'une vie heureuse : le personnage de la victime apparaît comme un personnage pétri de clichés, dans les deux sens du terme.

2. Les ambiguïtés des formes et des figures du genre noir

Mais Martin Amis nous invite à aller voir au-delà des apparences : Jennifer est en effet une figure ambiguë, à l'image de son entourage. Lorsque Mike interroge les connaissances et les amis de Jennifer pour les besoins de l'enquête, le roman accueille un récit rétrospectif de la jeunesse de Jennifer, dans la veine du *campus novel*. Les étudiants, Jennifer y comprise, apparaissent comme des « freaks », comme l'avait pressenti la policière : « I prepared myself for what they're calling a "segue". But a lot of this stuff I already knew. The dumped boyfriend. The freaked-out flatmate³ ». La narratrice s'attarde sur la colocataire de Jennifer, Phyllida, dont elle brosse un portrait au vitriol : « Yeah : One pill too many and she slips into a coma. One pill too few and she goes out and buys an airplane. Jesus, the poor bitch, even her teeth are nuts. Her gums are nuts⁴ ». Les multiples addictions de Phyllida pourraient expliquer celles de Jennifer : les photos de jeunesse de Jennifer laissent soupçonner que la jeune fille consommait déjà des drogues. Le cliché pris le jour de la remise des diplômes est notamment décrit à plusieurs reprises, et la réécriture de sa description met en avant certains détails grinçants :

¹ *Ibid.*, p. 38. « le couple de rêve » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 79. « Vite l'album prend le relais de l'histoire : ils sont sur le court de tennis, séparément, puis ensemble. Puis les complications. Puis les complications s'évanouissent. Puis le sexe. Puis l'amour. Puis les vacances : Jennifer en combinaison de ski, Jennifer sur la plage. Dieu, quel corps ! À vingt ans, elle ressemblait à un mannequin dans une de ces publicités pour les céréales qui ont un goût extra, et qui en plus vous font chier comme il faut. Trader bronzé à côté d'elle. Puis le diplôme. Puis la vie de couple. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 80. « Je me suis préparée à ce qu'on appelle un "segue". Mais la plupart de l'histoire, je la connaissais déjà. Le petit ami foutu. La colocataire déjantée. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 138. « C'est ça : un cachet de trop et elle tombe dans le coma. Un cachet de moins et elle sort s'acheter un avion. Doux Jésus, cette pauvre nana, même ses dents déconnent. Ses gencives déconnent. » [Nous traduisons.]

Photographs on a bookcase. It's graduation: Jennifer and three friends in gowns, all tall but bent with laughter. Laughing so hard they look fucked up on something. And the little crazy one, Phyllida, trapped on the frame, cowering in the corner of it¹.

Graduation: In the photograph the three girls are standing—no, bending—in their robes and flat hats. Jennifer is laughing with her mouth about as wide as a mouth can go. Her eyes are moist seams. The two friends don't appear in much better shape².

Les descriptions de la photographie stéréotypée des diplômées en toge suggère, par petites touches, que quelque chose ne va pas : les étudiantes rient et semblent ne plus tenir debout (« bending ») sous l'effet de substances illicites, comme le note Mike avec son vocabulaire cru (« Laughing so hard they look fucked up on something ») ; la bouche de Jennifer, largement ouverte sous l'effet du rire (« with her mouth about as wide as a mouth can go »), est l'objet d'une carnalisation : le visage parfait de la jeune fille se métamorphose en un masque grotesque de carnaval³. Les formes lisses de la série B sont trompeuses, et l'enquête de Mike Hoolihan invite à aller voir ce qui se cache derrière les masques. Denis Mellier a étudié la manière dont le roman d'Amis dénonce les apparences trompeuses des faits, mais aussi celles des formes policières :

Or dans ce réemploi postmoderne, plus les évidences formelles sont lisibles et plus l'œuvre rend manifeste que la traversée est de fait illusoire, que les si solides paradigmes transversaux des genres, ceux sur lesquels d'ordinaire se voient gagés bien des échanges, sont soumis à des distorsions fortes et s'avèrent finalement insatisfaisants⁴.

Mellier rattache en effet *Night Train* à la catégorie du « métapolar »,

[...] ce récit déceptif, indéterminé, travaillé par l'effondrement des formes sémiologiques de l'enquête, livrant l'écriture à l'incertitude même qui vient substituer à la solution le parcours d'une herméneutique en crise. [...] Le *Night Train* de Martin Amis est exemplaire de ce travail de déplacement opéré à partir de la lisibilité même du canon policier américain⁵.

Le roman d'Amis brouille les codes du polar : la narratrice ne parvient pas à retracer les faits de façon ordonnée et se perd dans l'ordre des événements, si bien que de nombreuses incohérences jettent le trouble sur le récit. La première partie du roman, qui commence le deux avril, se présente comme un journal rétrospectif tenu par Mike Hoolihan à partir du quatre mars, jour de la découverte du corps de Jennifer. Durant cette période, la narratrice a rassemblé à

¹ *Ibid.*, p. 83. « Des photos sur une étagère de la bibliothèque. C'est la remise des diplômes : Jennifer et ses trois amies en toge, toutes sont grandes, mais pliées en deux de rire. Elles rient si fort qu'elles ont l'air défoncées. Et la petite cinglée, Phyllida, piégée dans le cadre, recroquevillée dans un coin. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 119. « La remise des diplômes : sur la photographie, on voit les trois filles debout – non, pliées en deux – en robe et en toque. Jennifer rit, la bouche ouverte, le plus grand possible. Ses yeux sont deux coutures humides. Les deux amies n'ont pas l'air en meilleure forme. » [Nous traduisons.]

³ Le portrait de Jennifer rappelle ceux de Nicola Six et de Gloire Abgrall, femmes à la beauté fatale dont les visages sont également déformés par le rire, métamorphosés en un masque de carnaval.

⁴ Denis Mellier, « Polarités et généralité : de quelques figures contemporaines de la circulation Europe/Amérique en littérature et au cinéma », art. cit., p. 476.

⁵ *Ibid.*

l'emporte-pièce papiers, notes et transcriptions qu'elle livre ensuite dans un récit décousu : « These papers and transcripts were put together piece-meal over a period of four weeks. I apologize also for any inconsistencies in the tenses (hard to avoid, when writing about the recently dead) and for the informalities in the dialogue presentation¹ ». La narration présente également des incohérences, car la narratrice perd le fil de son récit et se livre à des digressions. Comme le remarque Jean-Michel Ganteau, « [...] c'est vraisemblablement l'impossibilité de narrer qui est au cœur de *Night Train*, une faillite de la capacité de raconter efficacement résumée par l'expression de la narratrice "losing the story line"² ».

À ce défaut de construction s'ajoute une série de faux indices que Jennifer a laissés derrière elle, qui viennent brouiller l'enquête : « Warnings. Clues. Jennifer left clues. She was the daughter of a police³ ». Ainsi a-t-elle fait croire qu'elle souffrait de dépression et prenait du lithium, et qu'elle entretenait une liaison avec un certain Arn Debs. La jeune femme a également acheté des tableaux avec des chèques postdatés du premier avril, comme pour jouer une farce à la police – « April Fool⁴ », note Mike lorsqu'elle tente de démêler le vrai du faux. La suicidée apparaît alors comme une figure démiurgique : elle a créé de toute pièce un schéma (« a pattern ») à l'attention des enquêteurs :

As she headed toward death she imprinted a pattern that she thought would solace the living. A pattern: Something often seen before. Jennifer left clues. But the clues were all blinds. Bax Denziger's mangled algorithm? A blind (and a joke [...]). [...] The paintings she bought? A blind—an indolent afterthought. The lithium was a blind. Arn Debs was a blind⁵.

Comme le suggère l'expression « often seen before », les indices s'inscrivent dans les codes du genre noir, mais ne trompent personne. La thématique du leurre envahit d'ailleurs la fin du roman : afin d'élucider le mystère de la mort de Jennifer, Mike rencontre l'employé des pompes funèbres Paulie No dans le meilleur hôtel de la ville, le Mallard (le Colvert dans la traduction française), où une pièce entière (« the Decoy Room ») est justement décorée de leurres (« decoys ») qui, dans un tout autre registre, sont des appeaux : « And with a lot of duck shit everywhere you look. Prints, models, lures—decoys. Those little carved quack-quacks, which

¹ Martin Amis, *op. cit.*, p. 5. « Ces papiers et ces transcriptions ont été rassemblés petit à petit sur une période de quatre semaines. Je m'excuse aussi pour les incohérences dans la chronologie (difficile à éviter, quand on écrit sur les morts récents) et pour les irrégularités dans la présentation des dialogues. » [Nous traduisons.]

² Jean-Michel Ganteau, art. cit., p. 419. « qui perd le fil de l'histoire » [Nous traduisons.]

³ Martin Amis, *op. cit.*, p. 134. « Des avertissements. Des indices. Jennifer a laissé des indices. Elle était fille de policier. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 116. « Poisson d'avril. » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.*, p. 145. « Alors qu'elle fonçait vers la mort, elle a dessiné un schéma dont elle pensait qu'il consolerait les vivants. Un schéma : quelque chose qu'on a déjà vu quelque part. Jennifer a laissé des indices. Mais les indices n'étaient que du bluff. L'algorithme boiteux de Bax Denziger ? Du bluff (et une plaisanterie [...]). [...] Les tableaux qu'elle a achetés ? Du bluff – une idée paresseuse qui lui est venue après-coup. Le lithium, c'était du bluff. Arn Debs, c'était du bluff. » [Nous traduisons.]

have no value except rarity, sell for tens of thousands¹ ». Le motif décoratif s'inscrit dans l'isotopie du leurre qu'il emblématise, et confère au roman une tonalité fantaisiste, tout en jetant un éclairage discrètement ironique sur les conventions du genre noir.

Mike Hoolihan doit se rendre à l'évidence : son enquête débouche sur le vide, la mort de Jennifer a eu lieu pour rien, car elle n'avait aucun motif valable pour mettre fin à ses jours. Comme le souligne Denis Mellier,

L'énigmatique silence du cadavre, comme le voulait Uri Eisenzweig, ouvre bien encore la promesse d'un récit à venir, mais au lieu que l'histoire d'un meurtre et d'une culpabilité soit rapportée, la reprise générique et les tropes de l'enquête ne conduisent plus qu'à l'indicible motivation du suicide et à l'échec de toute interprétation policière de la mort, jetant rétrospectivement un effet de démenti sur la vanité du genre².

Le crime de *Night Train* est un crime sans motivation, explique Mike au père de la victime : « Sir, your daughter didn't have motives. She just had standards. High ones. Which we didn't meet³ ». Jennifer, malgré sa vie parfaite en apparence, est en effet profondément insatisfaite. Brillante astrophysicienne, elle est amenée à se confronter au mystère de l'univers, comme le remarque son chef de service :

The truth is that human beings are not sufficiently evolved to understand the place they're living in. We're all retards. Einstein's a retard. I'm a retard. We live on a planet of retards. Jennifer say that?
Yeah, but she also thought that that was what was so great about it. Beating your head against the lid⁴.

La faillite de l'enquête policière advient dans un roman qui ouvre un questionnement métaphysique plus large sur le sens, dans une veine apocalyptique⁵. Pas plus que les proches de Jennifer de son vivant, Mike Hoolihan ne parvient à saisir l'énigme de l'être profond de la jeune femme au cours de l'enquête. On le sait, le roman policier moderne n'est plus un « who-dun-it » mais un « why-do-it ». *Night Train* nous enseigne à présent que le mystère ne réside plus dans le « why-do-it » mais dans le « who-was-she », à en croire la mère de la victime : « See, Mike, we were looking for a why. And I guess we found one. But suddenly we don't

¹ *Ibid.*, p. 142. « Avec tout un bordel de bibelots en forme de canard partout où vous regardez. Des gravures, des sculptures, des leurres – des appeaux. Ces petits coin-coin sculptés, qui n'ont d'autre valeur que leur rareté, partent pour des dizaines de milliers de dollars. » [Nous traduisons.]

² Denis Mellier, art. cit., p. 476.

³ Martin Amis, *op. cit.*, p. 147. « Monsieur, votre fille n'avait pas de motifs. Elle avait juste des exigences. Très élevées. Que nous ne satisfaisions pas. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 94. « La vérité, c'est que les êtres humains ne sont pas suffisamment évolués pour comprendre le monde dans lequel ils vivent. On est tous des demeurés. Einstein est un demeuré. Je suis un demeuré. On vit sur une planète de demeurés. / C'est Jennifer qui a dit ça ? / Ouais, mais elle pensait aussi que c'était ça qui était génial. Qu'on se cogne la tête contre le couvercle. » [Nous traduisons.]

⁵ Voir sur ce point : Jean-Michel Ganteau, art. cit., p. 421.

have a who. Who was she, Mike¹? ». Le lecteur ne peut qu'entériner cette faillite de l'entendement et du sens, mise en lumière par Jean-Michel Ganteau :

La sombre ironie de *Night Train* réside dans le fait que le mobile invoqué par la mère endeuillée (sa fille avait des ennuis de santé et a voulu en finir) s'avère être un leurre, si bien que l'ultime mobile, se confondant avec le mystère de l'identité de la victime, reste à identifier. Et c'est précisément à une forme de non-lieu que conduit la quête, à un défaut d'explication iconiquement rendu par une vertigineuse aposiopèse : « Suicide hasn't changed. But what if it did change? Homicide has dispensed with the why. You have gratuitous homicide. But you don't— ».

Ce que suggère *Night Train* est la gratuité de l'acte, en une radicale crise du mobile qui fait subir une double torsion au récit policier, confondant criminel et victime et ponctionnant la possibilité de tout mobile².

La résolution du mystère de l'identité et la quête du sens se sont substituées à la quête du mobile. Comme le remarque Ganteau, *Night Train* se rattache aux formes du « metaphysical detective story³ », mais

[...] ne les convoquant que pour mieux en saper l'un des socles thématiques et narratifs, à savoir : la précellence du mobile. Dans l'univers de *Night Train*, [...] le mobile a naturellement perdu de sa pertinence, et il n'est qu'un événement exceptionnel comme le suicide de la fille du plus gradé des détectives locaux pour relancer une quête de la causalité⁴.

Le suicide pour rien met en scène la faillite de l'entendement, mais également celle du savoir générique filmique traditionnel. Les crimes sur lesquels Mike Hoolihan a enquêté sont en effet pour la plupart inspirés de séries télévisées. Lorsque leurs scénarios sont repris dans le monde réel, ils sont dévoyés :

When I was working murders it sometimes felt like TV: But the wrong way around. As if some dope had watched a murder mystery (based on a true story?) and was bringing it back for you the wrong way around. As if TV was the master criminal, beaming out gameplans to the somnambulists of the street. You're thinking: This is ketchup. Ketchup from a squeezer that's getting crusty around the spot⁵.

La télévision était désormais l'instigatrice des crimes dont elle fournit le modèle et le mode opérationnel – même si ceux-ci sont ensuite subvertis. Le constat que la réalité copie la

¹ Martin Amis, *op. cit.*, p. 64. « Tu vois, Mike, nous cherchions un pourquoi. Et il me semble que nous en avons trouvé un. Mais soudain nous n'avons plus de qui. Qui était-elle, Mike ? » [Nous traduisons.]

² Jean-Michel Ganteau, art. cit., p. 421. « Le suicide n'a pas changé. Mais que se passe-t-il s'il change ? L'homicide se passe du pourquoi. Tu peux avoir des homicides sans raisons. Mais tu ne peux pas – . » [Nous traduisons.]

³ Cette catégorie est proche de celle du « métapolar » employée par Denis Mellier.

⁴ *Ibid.*, p. 420.

⁵ Martin Amis, *op. cit.*, p. 139. « Quand je m'occupais des meurtres, parfois, ça ressemblait à la télé, mais à l'envers. Comme si un abruti avait regardé un film policier (basé sur une histoire vraie ?) et vous resservait l'histoire à l'envers. Comme si la télé était le maître du crime et distribuait des plans d'actions aux somnambules des rues. Tu es en train de penser : c'est du ketchup. Du ketchup sorti du mixer et qui commence à former une croûte autour du bol. » [Nous traduisons.]

télévision est d'ailleurs fréquent dans le polar contemporain¹. Or, les ingrédients des scénarios télévisés, désignés par la métaphore du « ketchup », sont dénigrés par Mike (et n'ont pas non plus les faveurs d'Amis, comme on peut le deviner). Le travail de Mike consiste alors à dépouiller le crime de ses oripeaux télévisuels, pour se concentrer sur sa noirceur : « But let's ride with the ketchup—with the procedural ketchup of questions and numbers and expert testimony. Then we can do the *noir*² ». Passer du « ketchup » au « *noir* » : les mots de Mike nous semblent mettre en abyme l'entreprise littéraire d'Amis, en partie édifiée sur un matériau télévisuel. Mike Hoolihan met ensuite en évidence une différence notoire entre la série télévisée et le vivant, qui échappe à ses lois : « With TV you expect everything to measure up. Things are meant to measure up. The punishment will answer the crime. The crime will fall within the psychological profile of the malefactor. The alibi will disintegrate. The gun will smoke³ ». Or, le suicide de Jennifer ne cadre pas : ce qui s'y joue (le mystère de l'existence) est trop sombre pour cadrer avec les clichés des séries grand public, comme le pressent Hoolihan – « Knowing that what I'd find wouldn't be any kind of Hollywood ketchup or bullshit but something absolutely sombre⁴ ». La noirceur de l'acte est inouïe : dans la réalité, les enquêteurs sont confrontés à suicides sans mobile qui gravitent autour du vide, telle l'histoire du meurtre pour la couche-culotte, fait divers qui est l'objet d'un micro-récit à l'absence de morale éloquent⁵. L'inanité des meurtres vient du fait qu'ils ne sont que le plagiat des récits préexistants, eux-mêmes repris et plagiés à la télévision :

[...] Then there's copycat, where the guy's copying the TV or some other guy, or copying some other guy who's copying the TV. I believe that copycat is as old as Homer, older, older than the first story daubed in shit on the wall of the cave. It precedes the fireside yarn. It precedes fire. You get copycat with suicide too. Fuck Yes. They call it the Werther Effect. Named after a melancholy novel, later suppressed after it burned a trail of youth suicides through eighteenth-century Europe⁶.

¹ Nombreux sont en effet les personnages de polar qui prennent conscience de l'absence d'originalité de la scène qu'ils sont en train de vivre, ou de l'enquête qu'ils mènent, car celles-ci ont déjà fait l'objet de représentations télévisuelles ou cinématographiques.

² *Ibid.*, p. 140. « Mais continuons avec le ketchup – le ketchup de la procédure des questions et des chiffres et des témoignages d'experts. Ensuite, on peut passer au *noir*. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 107. « À la télé, on s'attend à ce que tout cadre. Les choses sont censées cadrer. La sanction doit répondre au crime. Le crime doit correspondre au profil psychologique du malfaiteur. L'alibi doit se dissiper. Le revolver doit fumer. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 64. « En sachant que ce j'allais découvrir, ce ne serait pas du ketchup ou des conneries à la sauce hollywoodienne, mais quelque chose de radicalement sombre. » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.*, p. 125-126. « A murder about a diaper. / Imagine. A murder about a safety-pin. » (« Un meurtre pour une histoire de couche-culotte. / Imaginez. Un meurtre pour une histoire d'épingle à nourrice. » [Nous traduisons.]

⁶ *Ibid.*, p. 127-128. « [...] Ensuite, il y a le plagiat, quand le gars plagie ce qu'il a vu à la télé. J'imagine que le plagiat est aussi vieux qu'Homère, plus vieux même, plus vieux que la première histoire barbouillée avec de la merde sur le mur de la grotte. Il précède l'histoire au coin du feu. Il précède le feu. On trouve des plagiats avec les suicides aussi. Ah ça oui, putain. Ils appellent ça l'effet Werther. Du nom d'un roman mélancolique, censuré après avoir poussé des cohortes de jeunes gens au suicide durant tout le dix-huitième siècle en Europe. » [Nous traduisons.]

La référence à Homère introduit une dimension réflexive : tout texte n'est qu'une copie de textes précédents, et le roman d'Amis copie à son tour les codes de la série policière et du genre noir, pour en souligner leurs limites – leur inadéquation avec le monde réel, à l'instar du suicide de Jennifer, qui ne relève pas du plagiat.

In fine, si le roman de Martin Amis reprend les stéréotypes du genre noir, c'est de manière distanciée. L'intrigue noire est revisitée par l'ambiguïté des personnages, les ingrédients du genre noir que sont l'enquête, le mobile et l'acte perdent de leur signification. L'enquête est en effet truquée par une série de leurres laissés par la suicidée, transformée en un jeu de piste macabre ; l'absence de mobile conduit l'enquêtrice à sonder, sans succès, le mystère de l'être de la suicidée. L'acte lui-même n'est enfin qu'une copie de modèles télévisés qui met en abyme l'intrigue romanesque, qui copie elle-même le genre noir. La reprise des codes du genre noir est également un leurre. Il ne s'agit pas en effet pour Amis de se livrer à un récit policier traditionnel qui reprendrait les formes codifiées du genre noir au premier degré. Ici aussi, le retour au récit opéré par ce roman contemporain est problématisé : de même que l'enquête de Hoolihan débouche sur le vide, de même, le roman d'Amis, qui s'inspire des schémas narratifs (« patterns », pour reprendre un terme du roman) du cinéma de genre, prend ses libertés avec le modèle et lui fait subir mainte distorsion afin de signifier l'absence de sens.

Dans le roman français contemporain, les stéréotypes du genre noir sont également l'objet d'un réinvestissement parodique, comme chez Jean Echenoz, qui subvertit les scènes à faire et les codes de l'intrigue noire.

D. Les caprices de l'intrigue dans *Cherokee* de Jean Echenoz

Sous-tendu par les codes du genre noir, *Cherokee* est aussi le théâtre d'un éclatement narratif qui menace de faire voler ces mêmes codes en éclat. L'intrigue est en effet complexe, si bien que le résumé du roman rédigé par Jean Echenoz pour la quatrième de couverture s'avère d'une simplicité trompeuse :

Georges Chave, né à Ivry-sur-Seine le jour de la bataille d'Okinawa, domicilié à Paris dans le 11^e arrondissement. Vit de peu. Meuble son existence d'une activité de bars, de cinémas, de voyages en banlieues, de sommeils imprévus, d'aventures provisoires. Écoute souvent des disques américains : l'un de ces disques lui manque, une version très rare de Cherokee, qu'on

lui a dérobé il y a dix ans. Tout cela n'est rien mais il s'en contente jusqu'à ce que Véronique surgisse dans sa vie. Dès lors, Georges s'agite un peu¹.

Si ce synopsis fait état de certains événements narratifs de *Cherokee*, il cache toutefois l'essentiel : le lecteur est en effet aux prises avec « une histoire assez compliquée d'enquêtes parallèles et simultanées² », pour reprendre les termes de l'auteur, qui met à mal la cohérence et la vraisemblance narratives. La notion d'intrigue nécessite une rapide mise au point, car le terme est polysémique : il s'applique dans des domaines divers, de la poétique littéraire au récit historique en passant la presse quotidienne, si bien qu'il peut prêter à confusion, comme le souligne Raphaël Baroni³. Ce dernier met en évidence deux sens principaux : dans une approche formelle, l'intrigue désigne « l'organisation séquentielle globale des événements racontés, c'est-à-dire la trame de l'histoire, son organisation temporelle et causale telle qu'elle peut être reconstruite lorsque le récit est achevé⁴ ». Il a également un sens plus précis, renvoyant à l'intérêt narratif, dans une approche fonctionnelle selon laquelle « l'intrigue est un dispositif textuel dont la fonction est d'intriguer le lecteur⁵ ». Baroni préfère alors parler de « récit intrigant (ou récit à intrigue⁶) » afin de rendre compte des « intrigues les plus saillantes, c'est-à-dire celles qui se signalent à nous parce qu'elles parviennent à nouer puis à dénouer une tension lors de notre progression dans le récit, [...] qui reposent sur l'entretien d'un mystère ou d'un suspense⁷ ». Nous emploierons le terme dans sa première acception : pour les romanciers étudiés en effet, le « récit intrigant » s'inscrit dans les normes romanesques du passé, qui certes font retour, mais sur un mode critique.

1. L'éclatement narratif des micro-récits

Dans *Cherokee*, l'intrigue est partagée en deux pans : la vie de Georges Chave et ses enquêtes sur la triple disparition du perroquet Morgan, de l'héritage Ferro et de l'épouse de Raymond Degas, d'une part, et la traque du même Georges par des truands qui veulent

¹ Le résumé a été rédigé pour la collection « Double » des Éditions de Minuit (2002).

² Cité par Christine Jérusalem, *Jean Echenoz, op. cit.*, p. 16.

³ Raphaël Baroni, « L'Intrigue. Essai de mise au point », *Fabula, Atelier de théorie littéraire*, été 2017, [En ligne] <https://www.fabula.org/atelier.php?L%27intrigue>. L'article s'ouvre sur une réflexion de Hans Porter Abbott : « L'intrigue est un terme encore plus insaisissable que celui de récit, l'un comme l'autre étant à ce point polyvalents et approximatifs dans leur signification, et en fait tellement vagues dans leur usage ordinaire, que les narratologues évitent le plus souvent de les utiliser. » (Hans Porter Abbott, « Story, Plot, and Narration », in David Herman (dir.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 43.)

⁴ Raphaël Baroni, art. cit.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

s'approprier l'héritage Ferro, ainsi que par une bande de malfaiteurs dirigés par son propre cousin, Fred, disparu depuis dix ans. *Cherokee* est également un roman d'amour : éconduit par Véronique, Georges tombe amoureux de l'évanescence Jenny Weltman et se trouve alors mêlé aux troubles agissements d'une secte où opère son cousin Fred¹. Comme le remarque Bruno Blanckeman,

L'entrecroisement de ces différentes pistes participe à l'effervescence romanesque, au plaisir mental de la complexité déroutante. Cette construction par concaténation appelle une sensation de débordement jubilatoire face au matériau fictionnel retrouvé. Les synopsis témoignent en effet d'une évidente profusion : tout souci de minimalisme narratif s'écarte, et la Marquise n'a pas honte de sortir à cinq heures, de revenir à six, de repartir à sept.

L'histoire ainsi structurée s'ordonne en réseaux d'événements, en cycles d'épisodes, en phases d'aventures, autant de paramètres qui caractérisent une intrigue, soutenue par ses adjutants traditionnels : péripéties, hasard romanesque, effets de surprise, retournement de situation. L'intrigue redevient effectivement le pivot dynamique de la structure narrative².

Cherokee est bien le lieu d'un retour au récit, mais à un récit excessif et exubérant. Jean Echenoz inscrit son roman dans la tradition du roman du XVIII^e siècle, qui présente au lecteur une prolifération de situations romanesques – l'on songe, parmi d'autres, à *Jacques le Fataliste et son maître*, roman formé d'une multitude de récits. Chez Echenoz, pour reprendre la terminologie d'Umberto Eco, les « scénarios situationnels » du genre noir sont concurrencés par les micro-récits parasites³, qui procèdent d'une grande fantaisie narrative. Leur survenue dans le cours du récit procède du hasard des événements : l'on peut évoquer à ce titre l'histoire de Marguerite-Elie Ferro, racontée par Georges à Véronique, et qui occupe trois pages⁴, ou le récit de la vie du perroquet Morgan, narré par le docteur Spielvogel, qui s'étend sur quatre pages⁵ et qui fait verser le récit du côté du genre du roman d'aventures – genre qui a les faveurs de Jean Echenoz⁶. Morgan est d'ailleurs le nom du compagnon de Silver-Long-John, dans *L'Île au trésor* de Stevenson, écrivain qu'Echenoz cite parmi ses préférés. La parole essentiellement citationnelle du perroquet témoigne de la richesse de son expérience : « Sa vie avait dû être fertile en voyages, expériences et rencontres, fréquentation de tous milieux⁷ ». Si le perroquet

¹ La secte des « rayonnistes de la main gauche » de *Cherokee* rappelle d'ailleurs la « communauté des Skoptsys Réformés » dans *Que d'os !* de Jean-Patrick Manchette (1976).

² Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, *op. cit.*, p. 30.

³ À ce titre, *Cherokee* pourrait être rapproché de *Noir* de Robert Coover, où des micro-récits viennent perturber le déroulement l'enquête principale.

⁴ Jean Echenoz, *Cherokee*, *op. cit.*, p. 43-45. Véronique manifeste d'ailleurs très peu d'intérêt pour le récit de Georges : « Véronique entendait à peine, écoutait à peine, elle pensait à Bernard Calvert, à quelque chose de drôle qu'il avait dit ». (*Ibid.*, p. 43) Sans doute l'attitude de Véronique distraite met-elle en abyme la réaction (supposée) d'un lecteur agacé par les incessantes digressions du récit.

⁵ *Ibid.*, p. 146-149.

⁶ Le roman suivant, *L'Équipée malaise*, paru en 1986, revisite le genre du roman d'aventures, que l'on retrouve dans *Les Grandes blondes* avec l'épisode australien et indien.

⁷ Jean Echenoz, *Cherokee*, *op. cit.*, p. 86.

évoque un volatile célèbre pour les amateurs du noir (le faucon maltais¹), il fait également signe vers l'un des modèles littéraires d'Echenoz, le perroquet d'*Un cœur simple* de Flaubert, signalant la littérarité du texte. Cette « histoire d'oiseau à la con² », comme le dit un personnage, est donc moins désinvolte qu'il ne le semble de prime abord : elle attire l'attention du lecteur sur les modèles littéraires et filmiques auxquels le texte rend hommage. Dans les deux cas, les micro-récits sont des objets autonomes dont l'action se déroule en marge de l'intrigue principale. Un épisode est particulièrement révélateur de l'esthétique romanesque qui multiplie les micro-récits : pris au piège dans la boutique d'une voyante, Georges, parvient à échapper à ses ravisseurs en empruntant un passage secret que lui indique un dénommé Donald, guide providentiel affublé d'un costume autrichien à brandebourgs qui surgit inopinément dans le récit. Le passage secret « communiquait par de nombreuses issues avec le réseau des boutiques et arrière-boutiques du passage, et longeait intimement de nombreux appartements dans tout le pâté de maisons qui s'étendait jusqu'à la rue de Berri, parfois même en traversait certains³ ». Il ouvre sur plusieurs appartements parisiens que Georges et Donald traversent discrètement, ce qui donne lieu à une multitude de micro-récits ébauchant des scènes de vie fugitivement entraperçues :

[...] une cuisine ensoleillée où mijotait un fricot solitaire, pendant qu'une voix dans la pièce à côté criait : « Robert, c'est l'heure ! », [...] un placard à balai derrière la troisième porte duquel un homme criait en espagnol son amour pour une femme, [...] une salle de bain désaffectée depuis trente ans, [...] un salon bondé par contraste de personnes lubriques et pressées, cols défaits, verre en main, bretelles glissées, boutons sautés, que Donald et Georges traversèrent sans qu'on les remarque, même quand ils durent déplacer un divan où s'ébattait un groupe pour libérer la porte ramenant au vestibule⁴.

La scène rappelle *Le Diable boiteux* de Lesage, où le diable soulève le toit des maisons et en fait découvrir l'intérieur à Cléofas. Chez Echenoz, le narrateur emmène le lecteur dans un voyage au petit pied au pays de la fiction. Le lecteur se voit transformé malgré lui en voyeur, à l'instar de Donald et Georges qui surgissent à leur corps défendant au beau milieu d'une partie fine. Comme le note Christine Jérusalem,

[Le passage] réorganise l'espace textuel en organisant la transition entre réalisme et invraisemblance. [...] Dans *Cherokee*, la description d'un passage secret [...] est l'occasion d'une sorte de fuite en avant romanesque. Le lecteur assiste médusé à la course échevelée de personnages qui franchissent un nombre considérable de pièces. Par-delà cet effet passe-

¹ L'on songe à cet égard à la lettre écrite par Jean-Patrick Manchette à Echenoz, où le romancier évoque « cette débauche d'allusions qui fait du Faucon maltais un perroquet débagoulant et latiniste », « ce *Cherokee* qui devient Koko, c'est une affaire qui ne regarde que nous, et ton perroquet délirant, et l'ombre de Charlie Parker. Au total je suis épaté car c'est épatant. » (Jean-Patrick Manchette, « Jazz sur son 31 », *Bulletin de la librairie Ombre Blanche*, Toulouse, 1983).

² Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 162.

⁴ *Ibid.*, p. 162-163.

muraille, c'est bien la cloison étanche entre l'univers réel et l'univers fictionnel qui est remise en question¹.

Les micro-récits, réduits ici à quelques lignes, suggèrent d'autres histoires et ouvrent le récit à d'autres possibles narratifs, tout en détournant l'attention du lecteur de la narration première, et en éloignant le lecteur de l'univers du film noir et de son atmosphère sombre. L'éclatement narratif, qui est pour Echenoz une manière de rendre hommage à des écrivains tels que Sterne ou Diderot, permet aussi de renarrativiser le roman contemporain en mal d'action. Au début des années 1980, les romanciers reviennent à l'intrigue, mais de manière distancée, comme le note Bruno Blanckeman :

L'art du bougé est manifeste : l'intrigue se décale, se dédouble, se défait. [...] les situations prolifèrent, les circonstances rebondissent, les aventures s'amalgament. Le regard spéculaire veille : tendant vers une histoire, le texte qui s'écrit entretient aussi sa propre conscience. Sans se décomposer, le roman s'auto détourne sporadiquement, à des degrés variables².

Dans *Cherokee*, la spécularité se loge dans la mise en lumière du caractère invraisemblable et rocambolesque du récit – l'on songe par exemple à la scène improbable où Georges retrouve le perroquet Morgan, par le plus grand des hasards, à la ménagerie du Cirque d'Hiver, alors que ses collègues recherchaient l'oiseau depuis des semaines³.

Le recyclage des codes traditionnels du film noir s'insère dans cette renarrativisation distancée : le genre noir fournit en effet au roman des situations narratives topiques, des « scénarios situationnels », pour reprendre la typologie d'Umberto Eco, qui sont moteur d'action, ainsi qu'une structure narrative globale ou « scénario maximal » (l'enquête policière), subverti de plusieurs façons.

2. Scènes à faire, scènes à défaire : le dynamitage d'un matériau filmique stéréotypé

Nous examinerons la reprise de certaines conventions filmiques de genre et le détournement de ses scènes à faire, afin d'envisager la façon dont Jean Echenoz transpose les schémas narratifs du noir, tout en s'en démarquant. Certaines conventions du film de genre sont en effet reprises dans *Cherokee* de manière parodique. Le traitement que subit le mot de passe,

¹ Christine Jérusalem, « Stevenson/Echenoz : le jeu des “images irréelles” », art. cit., p. 332.

² Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, op. cit., p. 23.

³ Jean Echenoz, op. cit., p. 84. L'intrigue de *Cherokee* est d'ailleurs régie par le hasard : en lieu et place de la volonté des hommes et de toute nécessité narrative, il intervient ostensiblement à plusieurs reprises et supplée à l'incompétence des enquêteurs. La chance ou d'heureuses coïncidences permettent de démêler des situations inextricables ou de résoudre les enquêtes : c'est par hasard que Georges est reconnu par Briffaut dans une gare parisienne (*Ibid.*, p. 156).

qui est l'un des motifs stéréotypés du noir, est à cet égard significatif. Lorsque Fred joue les intermédiaires pour Gibbs et rend visite à une indicatrice qui lui fournit des tuyaux pour l'enquête, le mot de passe qu'il donne est pour le moins incongru :

- Je cherche mon chat, dit Fred, il s'est perdu par ici, vous ne l'auriez pas vu ? Un chat jaune avec une courroie verte autour du cou.
- Non, répondit la dame, il n'y a que des chiens dans le quartier.
- J'ai eu aussi un chien, dit Fred. Il était malade chaque fois que le mois commençait un vendredi¹.

L'effet comique réside tout d'abord dans un léger décalage au moment de la lecture : le lecteur ne sait pas que la phrase prononcée par Fred relève d'un code, car elle s'insère stylistiquement et typographiquement dans le récit comme une réplique de dialogue. Le personnage souligne lui-même le caractère excessif du mot de passe, très long et qui confine à l'absurde (« Il n'y a que ce mot de passe qui est un peu exagéré² »). D'autres indices disséminés dans le texte mettent le lecteur sur la voie d'une lecture seconde, tel le simili *happy-end* : à l'issue d'une quête riche en rebondissements, le final de *Cherokee* réunit Georges et Jenny Weltman : une imposante voiture appartenant à Fred vient chercher Georges devant le cimetière du Père-Lachaise, où, comme par miracle, Jenny l'attend :

- Une voiture était garée un peu plus loin, à l'angle du boulevard, une grosse Rover bleu nuit sans âge dont les chromes réfléchissaient parfaitement tout autour d'eux sous une multitude d'angles. Il y avait un chauffeur à la place du chauffeur, qui ne se retourna pas quand Jenny Weltman ouvrit une portière à l'arrière, puis lorsqu'elle monta dans la voiture suivie de Georges qui prenait place à côté d'elle, juste derrière lui ? La Rover démarra sans qu'on eût dit un mot. [...] Comme la voiture freinait au rouge, le chauffeur se pencha, retira du vide-poches l'étui plat d'une bande magnétique qu'il glissa dans le lecteur, et de quatre haut-parleurs dissimulés dans les portières fusèrent les premières mesures de Cherokee. La jeune femme s'était enfin laissé aller contre l'épaule de Georges. Il leva les yeux vers le rétroviseur dans lequel, comme un très gros plan sur un tout petit écran, lui souriaient ceux de Fred.
- Bon, dit Fred. Qu'est-ce qu'on fait, maintenant³ ?

Le lien avec une scène de film est suggéré par certains détails, telle la mention de la bande-son de l'action, lorsque retentissent « les premières mesures de Cherokee », en un clin d'œil autoréférentiel au titre du roman, la suggestion d'une projection (de type cinématographique) sur les chromes de la Rover qui « réfléchissaient parfaitement tout autour d'eux sous une multitude d'angles final⁴ », et la comparaison finale, à la faveur de laquelle les yeux de Fred

¹ *Ibid.*, p. 28.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 247.

⁴ Pour l'analyse de la signification des surfaces réfléchissantes dans l'œuvre de Jean Echenoz, l'on se reportera notamment à l'article de Danièle Méaux, « Le miroir des écrans », art. cit., p. 167-178.

apparaissent au narrateur « comme un très gros plan sur un tout petit écran¹ » : l'univers romanesque semble envahi par le cinéma. En outre, comme l'a montré Jean-Gérard Lapacherie, la question ouverte de Fred, qui clôt le roman (« Qu'est-ce qu'on fait, maintenant ? ») rappelle les clausules narratives du genre noir : « Cette fin reprend de manière parodique les fins convenues des polars à personnages récurrents, lesquelles annoncent de nouvelles aventures² [...] ». Le recyclage des conventions narratives cinématographiques relève d'une volonté de rendre hommage au cinéma de genre, tout en soulignant son caractère stéréotypé. Selon Fabien Gris, « Par ce jeu de reprises incessantes, Echenoz prend acte d'une certaine saturation de l'imaginaire par les images filmiques, dont il est quasiment impossible de se passer³ ». L'on se demandera si cette saturation pourrait être le signe d'un épuisement du roman, condamné à dupliquer les images cinématographiques par défaut d'invention. Il est vrai que le lecteur ne peut que prendre acte de l'invasion du roman par des situations-types du cinéma, comme le remarque Bruno Blanckeman :

Le romanesque prend (il impose une histoire) tout en exhibant de façon ostentatoire ses rouages les plus factices [...]. Jouant sur les règles apparentes du genre, le romancier compose des équivalents esthétiques de la société-spectacle dont il met en scène des situations-types et des imageries-standards⁴.

Toutefois, loin d'un appauvrissement du roman, la ressaisie des conventions du film noir (et du cinéma en général) par Jean Echenoz nous semble aller de pair avec l'invention romanesque – comme nous l'avons vu en étudiant le foisonnement narratif des micro-récits –, rendue possible par un travail sur le langage. Par le travail du style, et grâce à un imaginaire truculent, la transposition littéraire d'un matériau filmique amène le roman au-delà des territoires du film noir, aux frontières du loufoque et du grotesque. À ce titre, nous nous intéresserons au traitement corrosif que subissent les scènes stéréotypées du genre noir que sont la filature et la course-poursuite.

Avec les scènes de filature tout d'abord, le texte met en scène sa propre caricature. Les personnages se cachent de façon ostentatoire : lorsqu'il surveille Georges, Fred « n'[a] que le temps de cacher son visage derrière un numéro spécial de Terre-Air-Mer, périodique des forces armées, consacré au lancement du sous-marin Le Flagrant⁵ » : le nom du périodique introduit

¹ Echenoz multiplie les dispositifs de représentation : la comparaison en effet rapproche la situation romanesque du cinéma (« comme au cinéma »), tout en l'éloignant des conditions de réception du cinéma (« sur un tout petit écran »).

² Jean-Gérard Lapacherie, « Quand le roman représente les conventions qui le régissent », art. cit., p. 18.

³ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 217.

⁴ Bruno Blanckeman, « Retours critiques et interrogations postmodernes », in Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle. Tome II – après 1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 452.

⁵ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 57.

un comique qui relève du gag. Isabelle Dangy a d'ailleurs étudié le motif de la filature « acharnée ou maladroite », et accompagnée de « procédés qui tendent à la déjouer¹ » dans *Cherokee*. Comme le note Dangy, l'arsenal générique du noir se voit alors « amplifié jusqu'à l'outrance et dégonflé par l'insuccès qui le poursuit de manière comique² » lorsque Georges prend la fuite en empruntant le passage parisien précédemment évoqué :

Dans un passage de *Cherokee* un personnage échappe miraculeusement à une poursuite policière en se réfugiant dans une officine d'horoscopes informatiques où va s'ouvrir soudain une issue inespérée. On reconnaît là le lieu commun du personnage cerné dans une chambre qui, comme il se doit, n'est pas aussi absolument close qu'elle en avait l'air. Le choix du décor est dicté par une ironie savoureuse qui veut que ce personnage échappe à son destin dans la boutique même d'un préposé au destin mécanique, mais pendant que celui-ci a le dos tourné pour interroger sa machine³.

La mise en évidence du recours au stéréotype et son grossissement ironique se lit également dans le détournement du « scénario motif » de la course-poursuite : dans *Cherokee*, les voitures tombent systématiquement en panne. La scène de course-poursuite au cours de laquelle Ripert et Bock se lancent sur les traces de Georges et Gibbs semble à première vue obéir aux lois du genre :

Vingt minutes plus tard, ils sortaient de Paris par la porte d'Orléans, menant à vive allure une GS jaune canari vers les Alpes du sud.
La GS se maintint à vitesse honorable jusqu'au Morvan, où il y a des côtes, au fil desquelles elle se mit à ralentir anormalement ; puis elle n'allait même plus vite dans les descentes, puis elle ne dépassa plus le soixante-cinq en terrain plat.
[...] tout le monde les dépassait, Ripert n'en pouvait plus⁴.

La première image de la course-poursuite, qui se détache typographiquement de la suite par un saut de ligne, où la voiture « jaune canari⁵ » accroche l'œil, et où le participe présent « menant à vive allure » présentifie la scène, fait signe vers de nombreux plans filmiques où l'on voit une voiture lancée sur l'autoroute. Mais la scène à faire tourne court, car le moteur (narratif ?) s'enraye – le choix du modèle de véhicule participe de l'ironisation de la scène : la GS introduit d'emblée une distance ironique, car le genre policier privilégie les modèles plus nobles et plus performants. À cause de la panne, Ripert et Bock sont contraints de rebrousser chemin, et l'action est tuée dans l'œuf. Sur le trajet du retour, le destin semble sourire aux inspecteurs lorsqu'ils s'arrêtent sur la même aire d'autoroute que Georges et Gibbs (le narrateur manifeste

¹ Isabelle Dangy, « Péric / Echenoz : l'impensable d'une fraternité littéraire », *Le Cabinet d'amateur, Revue d'études perecquiennes*, avril 2004, [En ligne] URL : http://web.archive.org/web/2008111202036/http://www.cabinetperec.org/articles/dangy-echenoz/dangy_perechenoz.html.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 122-123.

⁵ Faut-il lire dans la couleur de la voiture une allusion, sur un mode dégradé, au perroquet recherché par Georges ?

d'ailleurs sa toute-puissance par cette coïncidence invraisemblable), mais le lecteur assiste à un retournement de situation : Georges et Gibbs surprennent Ripert qui consultait la carte routière en fumant paisiblement à l'intérieur de la GS, le rouent de coups et parviennent à s'enfuir au volant du véhicule¹. Le motif de l'arroseur arrosé souligne l'incompétence des enquêteurs : sans voiture sur une aire d'autoroute, les deux comparses se voient contraints d'appeler leur supérieur pour qu'il leur vienne en aide. D'une manière significative, le texte s'attarde alors sur la carte routière tombée des mains de Ripert et qui s'envole sous l'effet du vent, comme si le récit des aventures des piètres enquêteurs ne méritait pas que l'on s'y attarde davantage : « la carte routière prit une sorte d'envol à plat ventre sous le vent faible, rampant sur le sol par plissements spasmodiques comme un lombric géant traité au maxiton, au rythme machinique, glacé, du sprint posthume d'un canard décapité² ». Le recours au mot rare (« maxiton ») entraîne un effet d'étrangeté : l'écriture est davantage guidée par le plaisir du jeu sur les sonorités que par la signification des mots. La comparaison incongrue et antinaturelle, où « machinique » fait écho à « maxiton », associant le règne animal aux règnes mécanique et chimique, interroge les limites de la représentation. Jean-Gérard Lapacherie a montré comment « ces comparaisons de réalités sensibles entre lesquelles il n'existe aucune analogie », fréquentes dans *Cherokee*, sont « un des traits de style qui caractérisent le polar³ ». La comparaison incongrue détourne l'attention du lecteur de l'action (défaillante) vers le langage (vivace), indice de littérarité. Isabelle Dangy note d'ailleurs que ces « chemins de dérive » du texte, ces « divertissements extra-policiers [...] semblent assez proches d'un certain esprit pérecquien⁴ ». Loin de procéder d'un formalisme purement ludique, le travail stylistique montre le dépassement des codes du noir auquel se livre Echenoz.

Le motif de l'échec de la course-poursuite est redoublé dans le texte, ce qui engendre un comique de répétition⁵. L'intrigue du roman semble davantage guidée par des exigences esthétiques (ici, le motif du double) que par les lois de la nécessité narrative. Plus tard, alors

¹ *Ibid.*, p. 129-130.

² *Ibid.*, p. 129.

³ Jean-Gérard Lapacherie, art. cit., p. 15.

⁴ Isabelle Dangy, art. cit. Comme le remarque Dangy, « Parmi ces chemins de dérive, j'aimerais pointer la tendance à farcir le texte de manèges poétiques ou de jeux alphabétiques plus ou moins aisément décelables selon le degré de vigilance du lecteur. Chez Echenoz on trouvera à l'occasion des cabrioles phonétiques, ainsi dans des expressions comme l'habile alibi d'Abel (14), ou encore vite victime d'une sévère avitaminose (15), dans le nom de cette résidence de luxe baptisée Parc Palace du Lac (16) ». Elle établit un rapprochement de formules pérecquiennes : « “des regards égrillards des gardes” (18) auxquels se voit exposé dans “53 jours” un narrateur qui fréquente volontiers les tonnelles croulantes de glycines des glaciers italiens (19) » (*Ibid.*)

⁵ Le motif du double et les effets qu'il engendre avait déjà évoqué au sujet des détectives défaillants qui peuplent les romans d'Echenoz : voir à ce propos *supra*, p. 275.

que Bock et Ripert, au volant d'une Talbot, recherchent toujours Georges et ont pris Véronique en otage, c'est la batterie de la voiture qui lâche :

Ripert mit le contact et le démarreur de la Talbot toussa longuement, cessa de tousser encore, à plusieurs reprises, en vain, jusqu'à ce que la batterie manifestât des signes de lassitude. Ripert se tourna vers Bock.

- Il va falloir pousser, fit-il d'une voix troublée.

[...] Véronique jeta un coup d'œil sur le levier de vitesses enclenché en première. Passez plutôt la seconde, conseilla-t-elle, ça partira plus facilement¹.

Le fait que l'otage indique à ses ravisseurs le *modus operandi* suggère ironiquement l'échec des enquêteurs ; les « signes de lassitude » que manifeste la batterie – on notera l'usage de l'imparfait du subjonctif, qui associe un registre de langue élevé à un contenu narratif d'un registre littéraire bas, suggérant la dimension parodique du texte – ne seraient-ils pas ceux du lecteur face à une intrigue qui se répète, à des procédés à la longue un peu lassants ? Plus loin, c'est au tour de la voiture de l'inspecteur Benedetti :

- Elle est foutue, cette voiture, dit-il. Ça n'arrête pas. Ça n'a pas arrêté depuis Paris, vous imaginez le voyage.

- Fallait la faire voir, dit Guilvinec paternellement. La faire un peu réviser avant de partir².

Le texte, constamment, fait diversion et retarde l'action. Ici, c'est l'employé qui conseille son patron, en une nouvelle inversion des rôles soulignée par l'adverbe « paternellement ». Loin de la représentation stéréotypée de l'enquêteur en dur à cuire, les inspecteurs d'Echenoz sont rendus vulnérables par une mécanique automobile capricieuse. Les diversions et les distorsions que subit l'action romanesque semblent indiquer que l'essentiel ne réside pas dans le contenu narré, fortement stéréotypé et déjà connu du lecteur, mais dans la recherche stylistique, dans les tours et les détours de la narration qui se joue des codes du genre policier, tout en lui rendant hommage. En d'autres termes, dans *Cherokee*, le genre noir nous semble revisité – et dépassé – par les couleurs d'un style marqué par le formalisme et par une grande invention lexicale.

3. Le noir aux couleurs du style

Cherokee est sans doute le roman de Jean Echenoz où la trace du genre noir est la plus visible, mais il fait aussi figure d'objet étrange qui échappe au modèle noir. À ce titre, le texte pourrait être rapproché du premier roman d'Echenoz publié aux Éditions de Minuit en 1980, *Le Méridien de Greenwich*, dont l'auteur évoque la genèse en ces termes : « Ce qui était parti comme un projet de roman noir n'empruntait plus que certains éléments à cette forme. Je me

¹ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 211.

² *Ibid.*, p. 228.

suis donc trouvé avec un objet dont je ne savais pas très bien que faire¹ ». À ses débuts, le romancier souhaitait en effet écrire un polar qui soit publié à la « Série Noire » ou aux éditions « Fleuve Noir² », mais s'est trouvé dépassé par sa création. *Le Méridien de Greenwich* porte en effet la trace avérée du film noir dans la référence récurrente à des modèles cinématographiques, mais également à la littérature de son époque, plus précisément à deux écrivains qualifiés de « stylistes », Jean-Patrick Manchette et Georges Perec, dont Echenoz revendique la filiation, en ce qui concerne l'intrigue romanesque (pour Manchette), et certains traits stylistiques qui seront l'objet de notre étude.

Cherokee doit beaucoup au *Petit bleu de la côte ouest*³ de Jean-Patrick Manchette, paru en 1976⁴, si bien qu'il convient de faire le départ du littéraire et du filmique dans le roman. Entre 1971 et 1981, Manchette invente un « néopolar » en prise sur la réalité contemporaine. L'intrigue policière permet à Manchette d'évoquer des questions politiques et sociales ; son œuvre accueille les formes de ce que l'on appelait la « contre-culture » : bande dessinée et films de série B. Au-delà d'une genericité commune, il existe une parenté d'inspiration entre les deux écrivains. À un premier niveau, l'on peut relever des points de contact entre l'intrigue de *Cherokee* et celle du *Petit bleu de la côte ouest*. Dans une lettre adressée à Jean Echenoz lors de la parution de *Cherokee*, Manchette avait pointé les « intrigues nombreuses et saugrenues⁵ » du roman. L'intrigue du *Petit bleu de la côte ouest* retrace les tribulations de Georges Gerfaut⁶, cadre commercial qui mène une existence sans histoires. Alors qu'il roule sur le périphérique, Gerfaut porte secours à un automobiliste victime d'un grave accident : il devient alors la cible de deux malfaiteurs qui veulent le liquider. Dans les deux romans, les personnages principaux sont poursuivis par de redoutables tueurs : ainsi rencontre-t-on les motifs de la traque et de la planque, motifs stéréotypés du noir : chez Manchette, blessé après une fusillade, Gerfaut trouve refuge dans le massif de la Vanoise ; dans *Cherokee*, Chave se cache dans un petit village des

¹ « Jean Echenoz : l'image du roman comme un moteur de fiction me séduit en ce moment », Entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 11 octobre 1996.

² À présent « Fleuve Éditions ».

³ Jean-Patrick Manchette, *Le Petit bleu de la côte ouest*, Paris, Gallimard, coll. « Folio policier », 1976.

⁴ Comme le remarque Gaspard Turin, « [...] la filiation Manchette-Echenoz est bien connue, elle a été documentée par de nombreux commentateurs. » Il cite à titre d'exemple l'article de Nadine Laporte, « Jean Echenoz. Pour une littérature vagabonde : de *L'Équipée malaise* à *Au piano* », in Aline Mura-Brunel (dir.), *Chevillard, Echenoz, filiations insolites*, CRIN n° 50, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 81. Gaspard Turin, « Vestiges du polar et retour du politique Une lecture comparée de Manchette et d'Echenoz », in Jean Kaempfer et André Vanoncini (dir.), *Le polar, Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 10, 2015, [En ligne] URL : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.14>.

⁵ « Lettre de Jean-Patrick Manchette à Jean Echenoz », 14 juillet 1983, publiée par Bertrand Poirot-Delpech, *Le Monde*, 2 septembre 1983.

⁶ Echenoz a repris le prénom du personnage principal du roman de Manchette.

Alpes. Lors de la parution du roman, la critique a souligné la parenté avec l'œuvre de Manchette, à l'instar de Michèle Bernstein dans *Libération* :

On dirait un très bon Manchette. Les similitudes, on pourrait en faire une liste, à commencer par le titre, *Cherokee* (un disque de jazz) et *Le Petit bleu de la côte ouest* (petit blues de la west coast ...), la définition très concrète des attributs de la virilité, je veux dire des armes (« à savoir, un colt 45 automatique, gouvernement model 1911) ... et des autos (une Bentley, une Land-Rover, une vieille Land-Rover jaune) ; un faible pour les sectes d'illuminés (voir *Que d'os, que d'os*) et bien d'autres ressemblances externes. L'accord profond, si je ne m'égare, c'est de prendre des gens vrais et de les plonger tout crus dans des situations extravagantes à la Hadley Chase. Le lecteur entre dans le lu. Des types moyens, comme on en connaît tous, avec leur collection de disques, leur première année de licence, leur sens de l'humour BD et leurs références socio-culturelles qui sont les nôtres¹.

À la différence près que chez Echenoz, les armes s'enrayent et les voitures ne démarrent pas. Au-delà du contenu romanesque, c'est du côté des formes et du style qu'il faut chercher une parenté avec l'œuvre de Manchette. L'analogie se révèle dans l'attention portée aux détails, dont la signification a été analysée par Gaspard Turin². Les descriptions portent la trace de l'esthétique de Manchette, telle les pages consacrées au trafic autoroutier à la fin de *Cherokee*, lorsque Georges se rend à la planque de la porte d'Ivry. La description du paysage urbain cède la place à la peinture d'une humanité désespérée, procédant d'une vision du monde désenchantée : « Sur l'autoroute, à cette heure-ci, il n'y avait que des quinze tonnes lancés à toute allure dans leur cortège classique de cuir, de tabac, de laine, de sueur et de gas-oil, et aussi quelques voitures particulières menées à toute allure par des hommes seuls, ivres et désespérés³ ». Le texte d'Echenoz semble réécrire, en le condensant, l'incipit du *Petit bleu de la côte ouest*, où Gerfaut est l'un de ces hommes seuls, ivres et mélancolique – à défaut d'être désespéré :

Et il arrivait parfois ce qui arrive à présent : Georges Gerfaut est en train de rouler sur le boulevard périphérique extérieur. Il y est entré porte d'Ivry. Il est deux heures et demie ou peut-être trois heures un quart du matin. Une section du périphérique intérieur est fermée pour nettoyage et sur le reste du périphérique intérieur la circulation est quasi nulle. Sur le périphérique extérieur, il y a peut-être deux ou trois ou au maximum quatre véhicules par kilomètre. Quelques-uns sont des camions dont plusieurs sont extrêmement lents. Les autres véhicules sont des voitures particulières qui roulent toutes à grande vitesse, bien au-delà de la limite légale. Plusieurs conducteurs sont ivres. C'est le cas de Georges Gerfaut. Il a bu cinq verres de bourbon 4 Roses.

¹ Michèle Bernstein, « La chronique de Michèle Bernstein », *Libération*, octobre 1983, p. 29.

² Gaspard Turin, art. cit. Comme le note Turin, « On reprendra, à titre d'exemple, la scène où Fred est aux prises avec Phèdre, qu'«à la lumière du plafonnier» de son automobile il «lisait lentement», «impressionné par sa lecture» [p. 75-76]. Cette scène en rappelle une autre, dans le *Petit bleu de la côte ouest*, où le cadre Gerfaut est poursuivi par deux tueurs dont l'un lit également dans sa voiture. Et bien que ses choix se soient portés vers un tout autre genre de littérature (les bandes dessinées du mensuel *Strange*), sa lecture est elle aussi décrite comme mobilisant une grande partie de ses ressources affectives et cognitives : «L'homme lisait avec concentration, en remuant les lèvres. Une succession d'émotions se lisait sur son visage. Il s'identifiait violemment» [p. 44]. De telles similitudes entre Manchette et Echenoz sont nombreuses et se retrouvent au niveau des personnages, des scénarios, des structures de composition du texte ».

³ Jean Echenoz, *op. cit.*, p 181.

D'autre part il a absorbé, voici environ trois heures de temps, deux comprimés d'un barbiturique puissant. L'ensemble n'a pas provoqué chez lui le sommeil, mais une euphorie tendue qui menace à chaque instant de se changer en colère ou bien en une espèce de mélancolie vaguement tchékhovienne et principalement amère qui n'est pas un sentiment très valeureux ni intéressant. Georges Gerfaut roule à 145 km/h¹.

Les personnages circulent d'un roman l'autre. Par ailleurs, l'état second dans lequel se trouve Gerfaut a une motivation d'ordre mathématique, comme le suggère l'insistance sur les chiffres : « Il a bu cinq verres de bourbon 4 Roses » et « a absorbé, voici environ trois heures de temps, deux comprimés ». La parenté avec Manchette est à chercher du côté des jeux stylistiques : la fantaisie se loge dans le choix des mots, dicté par des jeux oulipiens². C'est d'ailleurs cet aspect du style de Manchette que retient Echenoz, comme il s'en explique dans un entretien : « Finalement, Manchette était un joueur dans tous les sens du terme et c'est ce qui me touche le plus chez lui³ ». Le « roman ludique⁴ » d'Echenoz est bien l'héritier des jeux formels de Manchette : Echenoz affirme en effet qu'« il n'y a pas de livre pour lui sans jeu. Au sens ludique, mais aussi dans un sens matériel, physique, comme on parlerait d'un mécanisme qui a du jeu⁵ ».

Dans *Cherokee*, les lois de la nécessité narrative du genre noir coexistent avec la gratuité de jeux qui relèvent du formalisme. À cet égard, l'on remarque que la description du monde tend à supplanter la narration : l'action policière se voit souvent reléguée au second plan, alors que les personnages et les lieux, décrits avec force détails, occupent le devant de la scène. Comme l'a noté Olivier Bessard-Banquy dans son article « Le parti-pris d'Echenoz », dont le titre souligne malicieusement la filiation perecquienne, « Les êtres et les choses, dans les romans d'Echenoz, sont décrits dans une ivresse du détail œuvrant à épuiser, par le catalogage systématique, la culture contemporaine et ses références⁶ ». L'on s'intéressera à cet égard au traitement d'une scène stéréotypée du genre noir, la réunion des enquêteurs dans leur bureau, au début du roman : « Ils se tenaient face à face, chacun derrière un bureau, et buvaient de la vodka verte fabriquée en France dans des gobelets en carton. Ils se taisaient. Ils étaient pensifs⁷ ». L'usage de l'imparfait duratif pourrait suggérer un long plan filmique sur les

¹ Jean-Patrick Manchette, *Le Petit bleu de la côte ouest*, op. cit., p. 7-8.

² L'influence de Manchette cohabite avec celle des jeux formels de l'Oulipo : Echenoz revendique également la filiation avec l'œuvre d'un Georges Perec ou d'un Raymond Queneau.

³ Jean Echenoz, « Jean-Patrick Manchette le styliste », art. cit., p. 23.

⁴ Pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, op. cit.

⁵ « Il se passe quelque chose avec le jazz », entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *Jazz et Littérature, Europe*, n° 820-821, août-septembre 1997, p. 199.

⁶ Olivier Bessard-Banquy, « Le parti-pris d'Echenoz », *Critique*, décembre 1996, Tome LII, n° 595, Paris, Minuit, p. 1058.

⁷ Jean Echenoz, op. cit., p. 32. Jean-Gérard Lapacherie a étudié ce passage en détails, notamment la phrase « [Ils] buvaient de la vodka verte fabriquée en France dans des gobelets en carton. » Comme il le remarque, « des amphibologies de la sorte sont courantes dans les polars. Elles contribuent à donner de la désinvolture à la langue

personnages. Mais l'homme disparaît derrière les choses car le texte s'attache à décrire les bureaux des policiers :

Sur leurs bureaux il y avait des journaux, des ciseaux, des coupures de presse, puis des photographies, des lettres, des photocopies de lettres, puis des cendriers, des lampes, des téléphones, puis des crayons, des clefs, des boîtes de bière vides, des carnets, des paquets de cigarettes, des briquets jetables¹.

Inspirée des inventaires perecquiens, l'énumération, figure de style récurrente chez Echenoz, interrompt la scène et suspend le temps du récit en un arrêt sur image, si l'on veut filer la métaphore cinématographique. Les choses qui ont envahi le bureau semblent être là par convention, sans nécessité narrative. Si l'on peut considérer que la description des choses produit un effet de réel, elle a surtout ici un effet dilatoire qui détourne le lecteur de l'action policière. Quelques pages plus loin, le texte s'attarde sur « le lest colossal d'une cheminée en marbre blanc sculptée par un esprit retors, comme une meringue mutante² ». La comparaison de la cheminée à une « meringue mutante » rappelle les tropes du genre policier, « ces comparaisons de réalités sensibles entre lesquelles il n'existe aucune analogie³ », pour reprendre les termes de Jean-Gérard Lapacherie, qui souligne l'incohérence de l'image du lest associé à une cheminée : « Il semble que le narrateur, qui écrit avec beaucoup de soin, sans jamais improviser, ait disséminé dans son roman des incompatibilités, dont la fonction est de révéler le caractère convenu, donc littéraire, du texte⁴ ». Si la comparaison met l'accent sur les conventions qui régissent le roman, elle souligne également sa littéarité. Comme le remarque Lapacherie, « *Cherokee* représente moins la réalité ou quelque autre réel que ce soit qu'il ne cite, en les reprenant, les représentations convenues ou littéraires du réel. Ce sont les codes du roman, non les actions humaines, qui font l'objet de la narration⁵ ».

L'on pourrait ajouter aux codes du roman évoqués par Jean-Gérard Lapacherie les codes du film noir : l'action du genre noir et son style spectaculaire sont mis à distance tout au long du roman, et notamment dans la scène de fusillade finale. Au chapitre vingt-trois, Ripert et Bock prennent d'assaut la maison de Gibbs où Georges est détenu prisonnier. L'assaut a lieu dans la plus grande confusion, car les ravisseurs de Georges, dirigés par Fred, subissent la

ou au style ». (Jean-Gérard Lapacherie, art. cit., p. 23). Arguant que la France fabrique peut-être de l'absinthe, qui est verte, mais certainement pas de la « vodka verte », qui n'existe pas puisque la vodka est incolore, Lapacherie interroge les limites du réalisme dans le roman : « Le texte semble réaliste en apparence, mais le narrateur multiplie les indices troublants qui défont ou sapent le réalisme apparent ». (*Ibid.*)

¹ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 32.

² *Ibid.*, p. 33. Voir notamment l'analyse de Lapacherie sur les incohérences sémantiques de cette description, in Jean-Gérard Lapacherie, art. cit., p. 24.)

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 18.

pression des membres de la secte des Rayonnistes à qui l'on a promis un sacrifice humain. La scène, qui réunit tous les personnages du roman, rappelle les scènes finales des films policiers où l'action s'accélère à la faveur d'une course-poursuite ou d'une fusillade – « dès lors les événements se succèdent assez vite¹ ». Un membre de la secte ouvre le feu et abat Ripert :

Bock et Crémieux menacèrent efficacement tout le monde de leurs armes, alors que la clameur enflait toujours dans le couloir. Ripert les rejoignit avec un petit temps de retard qui produisit un contretemps, comme une fausse note dans une exécution : une brève indécision flotta dans l'air et l'un des glabres en profita pour tirer sur le collègue de Bock. Ce fut une grosse détonation, tous sursautèrent et quand on se fut repris Ripert n'avait plus de nez, une grande éclaboussure à la place de son nez jetait ses bras comme une araignée rouge aux quatre coins de sa figure. Ripert poussa un cri affreux, couvrant le tumulte extérieur, tout ce bruit devenait insupportable et sans doute fut-ce pour l'abréger que Fred tira à son tour sur Ripert, instinctivement, comme on chasse un moustique, et l'instant d'après Ripert ne criait plus².

Le meurtre de Ripert est causé par l'une de ses (nombreuses) inconséquences, son « petit temps de retard », si bien qu'il semble procéder du pur hasard : le moment de flottement qui décide l'un des « glabres » de la secte à tirer résulte de motivations purement esthétiques, comme le suggère la comparaison de la « fausse note dans une exécution », qui déréalise la scène. La réaction de Fred, qui tire sur Ripert « instinctivement, comme on chasse un moustique », souligne la subversion du principe de causalité : Ripert semble mort pour rien. Cette mort au combat paraît pour le moins ironique pour un personnage qui pensait pouvoir opérer une distinction entre la fiction et la réalité, comme le montre le récit de son passage à tabac au chapitre sept :

Comme nous tous, Ripert avait vu au cinéma des hommes qui se battent, reçoivent des coups terribles, tombent, se relèvent aussitôt pour donner d'autres coups terribles à d'autres hommes qui tombent à leur tour, se relèvent et ça n'en finit pas. Ripert considérait tout cela comme de la frime, et que le moindre de ces coups, pour de vrai, aurait suffi à tuer qui que ce fût sur-le-champ. Pourtant il put se relever, se tourner, repérer la porte du bar et tituber vers elle, tout son corps penché en avant³.

Le savoir cinématographique de Ripert ne lui est d'aucune utilité : comme le remarque Fabien Gris,

[...] la réalité elle-même vient infirmer son jugement, dans le sens d'une fictionnalisation toujours plus prononcée, dans laquelle l'in vraisemblable et le spectaculaire deviennent banals. C'est moins le film qui copie la réalité narrée que cette dernière qui se déréalise à travers le régime – usé – du spectaculaire⁴.

Le principe classique de la vraisemblance n'est plus opérant dans le roman d'Echenoz ; la friction du réel narré et du régime filmique déréalise la narration romanesque. Si le spectaculaire

¹ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 239.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 49-50.

⁴ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 424.

apparaît comme un régime « usé », il convient également de souligner la puissance comique d'un style qui revisite la scène à faire et lui confère un intérêt tout autre que celui de l'action propre au genre noir. Les nombreuses comparaisons ont déjà retenu notre attention : l'on relèvera notamment l'image du sang qui jaillit du nez de Ripert : « une grande éclaboussure à la place de son nez jetait ses bras comme une araignée rouge aux quatre coins de sa figure », qui détourne l'attention du lecteur du signifié policier. Comme le souligne Fieke Schoots,

Les comparaisons et métaphores des romans « minimalistes » aboutissent à une vision originelle et humoristique du monde [...]. [...] les analogies [...] donnent une nouvelle dimension au statut du personnage et au monde romanesque. L'interruption constante du récit par des sens secondaires et déroutants souligne le caractère fictionnel du récit. Ces romans exploitent parfaitement le pouvoir métaphorique de « redécrire la réalité ». La langue figurée est, d'une part, un réservoir dans lequel les auteurs puisent pour parsemer leurs récits de signifiés inattendus, d'autre part, une exploration de possibilités offertes par le langage sous sa forme matérielle¹.

L'exploration de possibilités offertes par le langage ouvre le roman à une esthétique loufoque qui entrave le vraisemblable et l'illusion romanesque, si bien que l'intrigue n'est plus crédible dans ce roman qui ne se prend pas au sérieux. Les codes du noir sont envahis par un style haut en couleurs qui dérègle les scénarios narratifs d'un genre convenu ; le récit échenozien, où l'écriture est en représentation, se présente comme une fiction et ne le laisse jamais oublier. L'on peut citer à cet égard un commentaire de Jean Echenoz à propos de l'invention lexicale à l'œuvre dans *Le Méridien de Greenwich*, qui pourrait s'appliquer en partie à *Cherokee* :

Et puis, progressivement, je me suis rendu compte que je partais sur des chemins de dérive, avec des soucis de construction, de sonorités, de récits croisés qui ne s'inscrivaient pas tellement dans cette tradition-là. Ceux-ci ont même fini par occuper la plus grande part du livre. Ce qui était parti comme un projet de roman noir n'empruntait plus que certains éléments à cette forme².

De nombreux éléments empruntés aux formes du genre noir, qu'il soit littéraire ou filmique, sont actifs dans le roman, toutefois, force est de constater que les « chemins de dérives » sont nombreux. Martine Reid évoque à cet égard le « style inqualifiable, polymorphe » de Jean Echenoz :

Les comparaisons, les métaphores paraissent métaphoriser pour rire, pour la frime, comme, dans les romans de Roussel, les machines mécanisent pour rien. Elles organisent au mieux une petite dérive sur le modèle surréaliste, dérive qui, du fait de son caractère momentané, affirme tout aussitôt l'inanité de sa référence³.

Ainsi la description du monde souligne-t-elle le caractère littéraire du texte.

¹ Fieke Schoots, « L'écriture "minimaliste" », in Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, CRIN, n° 27, 1994, p. 132.

² Jean Echenoz, « L'image du roman comme un moteur de fiction me séduit en ce moment », Entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, vendredi 11 octobre 1996, [En ligne] URL : <https://www.humanite.fr/node/141693>.

³ Martine Reid, « Echenoz en malfaiteur léger », *Critique*, n° 547, décembre 1992, p. 988.

L'on envisagera enfin la coexistence des références au cinéma avec les références aux autres arts. *Cherokee* fait constamment référence à l'art, à commencer par le jazz, puisque c'est un célèbre standard du jazz qui donne son titre au roman¹. La référence au théâtre tient également une place importante : elle sert la thématique de l'illusion et de la réalité et met l'intrigue en abyme par des jeux de mots incongrus notamment. Le théâtre est présent dans la diégèse : une troupe de comédiens, dont fait partie Jenny Weltman, a en effet été recrutée par Fred afin de mettre en scène les cérémonies de la secte. Alors que Fred attend les comédiens à la sortie du Théâtre Français, où ils jouent *Phèdre*, « [il] lisait *Phèdre*, ravi que ce nom fut une anagramme phonétiquement correcte du sien² ». L'on notera le jeu de mots souligné par un Fred « ravi », dans la lignée des jeux perecquiens sur le langage précédemment évoqués. Le personnage se détourne un instant de sa mission pour lire un classique, qui est aussi une histoire d'amours contrariées qui fait écho avec l'intrigue de *Cherokee* : sans cesse le roman verse vers un ailleurs littéraire ou poétique. Lorsque Fred retrouve les acteurs à la sortie du théâtre, la fiction narrée rejoint la fiction lue et la référence au théâtre envahit le texte comme sous l'effet d'une contrainte formaliste. Tous vont prendre un café au Sarah-Bernhardt ; Fred tente de parler de *Phèdre* au couple d'acteurs qui jouent un garde et Panope, mais est contraint de renoncer : « cela les faisait rire, ils s'embrassaient de plus belle³ » ; il répond aux questions de Baptiste, qui tient un rôle de garde dans la pièce, en citant un vers de Phèdre (« Sa vaine inimitié n'est pas ce que je crains⁴ »). Le vers de Racine n'est pas signalé comme une citation par la typographie : il est mis sur le même plan que le texte romanesque, si bien que les deux textes, si hétérogènes soient-ils, se mélangent en une manière de métalepse qui rejaillit sur l'univers romanesque et le désigne par ricochet comme une fiction. Comme l'explique Fieke Schoots, ce procédé est l'une des caractéristiques essentielles du style d'Echenoz : « il installe un court-circuit de la référence, c'est-à-dire qu'Echenoz crée un cercle vicieux où tout finit soit par se référer à soi-même, soit par ne plus renvoyer à rien⁵ ». La référence théâtrale déréalise la narration et désigne les conventions, littéraires cette fois, auxquelles le récit obéit.

¹ « Cherokee » est en effet le titre d'un thème de jazz composé en 1938 par Ray Noble, qui sera repris par de nombreux musiciens, tels Charlie Parker ou Duke Ellington. Le lien entre ce thème de jazz et l'esthétique du roman d'Echenoz a notamment été étudié par Claude Dis dans son article « Echenoz : *Cherokee* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 371, décembre 1983, p. 105-106.

² Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 81.

⁴ *Ibid.*

⁵ Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane. L'Écriture minimaliste de Minuit, op. cit.*, p. 71.

Dans *Cherokee*, la référence au film noir est toujours distanciée et entraîne des effets non négligeables sur la narration, qu'elle contribue à la fois à alimenter et à dynamiser. Les scènes à faire sont subverties, le spectaculaire propre au genre noir est désamorcé par l'ironie échenozienne et par les jeux sur le langage. Ainsi le récit détourne-t-il l'attention du lecteur de l'action et des ingrédients du genre noir, vers le caractère à la fois fictif et littéraire du roman, en soulignant les conventions qui le régissent, ce qui est symptomatique d'une littérature romanesque qui tente de se repenser, après avoir subi les assauts des avant-gardes jusqu'à la fin des années 1970, comme le note Jean-Gérard Lapacherie :

La confiance quasiment prométhéenne qui a animé le formalisme des années 1950 - 1970, s'est muée lentement en soupçon ou en doute : et si l'art, dit Echenoz, n'était que convention ? Et si il n'y avait rien d'autre que des conventions, éculées à force d'être reprises par tout le monde ? Et si la littérature ou l'art n'était qu'une représentation ostentatoire de code ? Et si ce n'était que ça ? Le fait que la confiance que les formalistes du Nouveau Roman exprimaient dans l'efficacité pratique de la théorie, leur « positivité », semblent s'être évanouie. Chez Echenoz, elle fait place non pas à la déconstruction à proprement parler, mais au désenchantement et au scepticisme qui le conduisent dans un même élan à exposer bruyamment les conventions qui régissent la représentation – c'est à dire en fait le roman – et à les défaire discrètement¹.

S'il est vrai que l'on peut interpréter la monstration des conventions littéraires et cinématographiques comme une preuve du désenchantement et du scepticisme propres au roman contemporain, nous espérons également avoir souligné l'inventivité narrative et stylistique qui résulte de l'exhibition de ces codes et de leur caractère conventionnel : Echenoz compose des récits truculents, dont les rebondissements sont moins ceux de l'intrigue que ceux du langage. L'utilisation d'un matériau générique noir permet d'appâter le lecteur et de le prendre dans les rets de l'intrigue romanesque. Lorsque l'intrigue policière est désamorcée, le lecteur est sommé de porter son attention ailleurs – sur la forme, dans une joyeuse célébration du langage et de ses possibilités. C'est aussi le cas des romans de Coover, où les dérèglements de l'intrigue noire profitent à *l'inventio* romanesque.

¹ Jean-Gérard Lapacherie, art. cit., p. 24.

E. Dérèglements de l'intrigue chez Robert Coover

Dans une certaine mesure, l'esthétique de Robert Coover pourrait être rapprochée de celle de Jean Echenoz : le romancier américain se livre en effet à une reprise distanciée du matériau narratif stéréotypé du film noir. Nous nous intéresserons aux dérèglements de l'intrigue : dans « Intermission », Coover met en œuvre une esthétique de l'excès qui caricature les codes des hypofilms du récit ; l'intrigue policière de *Noir*, qui recycle les conventions filmiques d'un genre vu et revu, donne lieu à un récit bouleversé et marqué par l'incongru.

1. « Intermission » : une poétique de l'excès ou le film noir caricaturé

En passant les genres cinématographiques en revue, *A Night At The Movies* a pour ambition d'offrir l'équivalent littéraire (si tant est que la notion d'équivalence ait une pertinence, puisque les deux systèmes sémiotiques sont hétérogènes) d'une séance de cinéma à l'ancienne. Les codes du film noir sont repris dans un court récit qui tient une place particulière dans le recueil : « Intermission » est en effet voué à occuper le lecteur-spectateur pendant l'entracte. La narration est portée par un personnage féminin anonyme, spectatrice de la séance de cinéma : alors qu'elle sort de la salle pour se restaurer, la jeune fille voit un héros de série B surgir d'une affiche de cinéma¹ : il s'agit du charmant Mr Class, qui l'entraîne dans une série d'aventures rappelant successivement le film noir, le film d'aventure et le film de guerre – en lieu et place de la « romance » qu'elle espérait. Élevée avec le cinéma, l'héroïne ne connaît le monde que par le biais de ses représentations. Elle se retrouve en fâcheuse posture lorsque les modèles du cinéma ne lui fournissent pas de grille de lecture ou de code du comportement : « Perhaps she has entered a gangster flick instead, or perhaps the stereotypes of the movies do not work in actual life² ». Loin d'aider la jeune fille dans les épreuves qu'elle traverse, Mr Class « only smiles mysteriously³ », conformément à son emploi de jeune premier, avant de disparaître pour

¹ À la manière des personnages du film de Woody Allen *The Purple Rose of Cairo* (*La Rose pourpre du Caire*, 1986), les personnages crèvent l'écran. L'on reconnaît la figure de la métalepse, fréquente dans le roman à caractère intersémiotique : voir sur ce point la thèse de Fabien Gris, *op. cit.*, p. 427-437.

² Robert Coover, « Intermission », *A Night at the Movies*, *op. cit.*, p. 196. « Peut-être est-elle entrée dans un film de gangsters à la place, ou peut-être que les stéréotypes des films ne marchent pas dans la vraie vie. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 117. « Il se contente de sourire, l'air mystérieux. » [Nous traduisons.]

céder la place à quatre types menaçants qui jettent la jeune femme dans une voiture. Le récit de Coover affiche d'emblée sa relation intersémiotique au septième art, et plus particulièrement au film de gangsters, qui est l'un des sous-genres du film noir, en reprenant les stéréotypes et l'esthétique du genre. L'on peut citer à titre d'exemple la scène stéréotypée de l'enlèvement de la jeune femme en voiture :

A black unmarked car with thick windows pulls up and they push her into it, two of these blue-suited meatsacks squeezing in beside her in the back seat, another jumping up front with the driver, who is hunched over the wheel in a cloth cap and a coat with the collar turned up around his ears, like something she has seen a thousand times, yet never seen before¹.

L'on retrouve les clichés du genre avec la description de la « black unmarked car with thick windows » ; l'écriture souligne d'ailleurs la reprise de clichés éculés (« like something she has seen a thousand times »), dénoncés par la mise en œuvre d'une esthétique de l'excès qui opère à un double niveau : les scènes topiques du film noir sont caricaturées, et le personnage de la jeune fille est l'objet d'une carnavalisation. Toutefois, en précisant que la scène, pourtant classique dans un certain type de films, n'a « jamais été vue encore » (« yet never seen before »), Coover souligne son caractère original, signifiant, d'une manière paradoxale, que les actions stéréotypées et codifiées du cinéma de genre peuvent être inédites dans la vie – et dans le récit littéraire. La scène de la course-poursuite est également l'objet d'un traitement caricatural :

[...] and now they *really* get going, jumping curbs and racing the wrong way down one-way streets, taking corners on two wheels, tires screeching, crashing right through newsstands and flower carts, beating speeding engines to train crossings, leaping roadworks and gaping bridges, the gorillas beside her meanwhile leaning out the window and blasting away at whoever it is that's following them².

Le texte offre ici un exemple d'hypotopose à caractère cinématographique – même si l'hypofilm n'est pas explicitement désigné par le texte. Les excès de la description dynamitent le récit et soulignent les limites de sa vraisemblance : la poursuite a lieu « through the thickest downtown traffic she's ever seen around this place³ ». L'hyperbole du superlatif (« the thickest ») est détournée de sa fonction initiale : dans la rhétorique classique, elle a pour but « d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle a d'incroyable, ce qu'il faut réellement

¹ *Ibid.*, p. 117-118. « Une voiture noire, sans plaque d'immatriculation, aux vitres épaisses, s'arrête, et ils la poussent à l'intérieur, deux des balèzes en costard bleu la coincent entre eux sur le siège arrière, un autre saute à l'avant à côté du conducteur, appuyé sur le volant, avec sa casquette en tissu, son col relevé sur les oreilles, ça lui rappelle quelque chose qu'elle a vu mille fois, qu'elle n'a pourtant jamais vu encore. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 118-119. « [...] et voilà que la voiture démarre pour de bon, grim pant sur les trottoirs, enfilant à l'envers les rues à sens unique, prenant les virages sur deux roues, dans des crissements de pneus, défonçant au passage les kiosques à journaux et les éventaires de fleuristes, échappant de justesse aux trains lancés à toute vitesse, bondissant au-dessus des chaussées en travaux et des ponts qui en restent bouche bée, pendant ce temps, les gorilles à côté d'elle se penchant aux portières et dézinguant tous ceux qui auraient le malheur de les suivre. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 118. « à travers les embouteillages les plus denses qu'elle ait jamais vus dans le coin » [Nous traduisons.]

croire¹ », selon Pierre Fontanier. Ici, l'hyperbole au contraire déréalise le récit en soulignant son caractère outré.

Les possibles référents filmiques de cette scène sont légion, et l'écriture à caractère cinématographique de Coover suggère un jeu d'échos avec ses modèles, en affichant des indices de filmicité, telle la bande-son de l'action, donnée à entendre au lecteur : « she can't see a thing, but she can hear the squealing tires and howling sirens and the bullets ricocheting off the side of the car² ». Le caractère visuel de la scène est également souligné, avec la mise en avant du regard du chauffeur, qui ne peut détacher les yeux de la jeune fille : « except the driver, who is still eyeing her through the rearview mirror like he can't get enough on her. Is he crazy³ ? ». Avec le participe présent « eyeing », qui présentifie la scène et met l'accent sur le regard, le texte met en abyme le regard du lecteur focalisé sur la jeune fille. Le regard insistant est également celui du spectateur putatif du roman de Coover. L'auteur souligne d'ailleurs, non sans malice, l'insanité de toute lecture de l'œuvre sous le prisme de l'intersémiotité (« Is he crazy ? »).

Il semble en effet malaisé d'accorder du crédit à ce récit miné de l'intérieur. L'esthétique de l'excès se lit également dans le traitement carnavalesque du personnage principal. La victime naïve est tout d'abord l'objet d'une démythification, du fait de sa maladresse tout d'abord. Ainsi, lorsque la voiture plonge du haut d'une falaise dans la mer :

She flounders in the swirling waves, wishing now she hadn't always been so self-conscious in a swimming suit and had at least gone to the pool enough to learn something about how you stay on top of this stuff and keep from swallowing so much of it⁴.

La jeune fille ne possède manifestement pas les compétences qui lui permettraient de se tirer de cette situation. Le personnage est également carnavalesqué par la mention récurrente du bruit de ses entrailles malades – l'on se souvient que l'attention accordée au bas corporel est l'un des traits distinctifs de la carnavalisation selon Mikhaïl Bakhtine : « her belly, which even in her present panic she realizes is what has gotten her into all her trouble in the first place. Maybe he can even hear it growling because, as they roar away from the curb, he tells her to shut up even

¹ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 123. Selon Fontanier, « L'hyperbole augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle a d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire. »

² Robert Coover, *op. cit.*, p. 119. « Elle n'y voit strictement rien, mais elle entend parfaitement le crissement des pneus et le hurlement des sirènes et les balles qui ricochent sur les portières de la voiture. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.* « à l'exception du chauffeur, qui la regarde toujours fixement dans le rétroviseur, comme s'il ne pouvait se rassasier du spectacle. Il est fou, ou quoi ? » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 120. « Elle se débat dans les remous, tout en regrettant à présent de s'être toujours sentie mal à l'aise en maillot de bain, et de ne pas être allée au moins une ou deux fois à la piscine pour apprendre comment rester à la surface de ce truc et éviter d'en avaler trop. » [Nous traduisons.]

though she hasn't said a word and couldn't if she tried¹ » – la conduite du chauffeur est d'ailleurs du type à « scaring the pants off anybody who has time to see them coming² ». La faim est en effet la cause de tous les maux de la jeune fille, une faim tenace déclenchée par la vision d'une publicité pour un *banana-split* à l'écran qui la pousse à sortir de la salle de cinéma afin de se sustenter durant l'entracte³. La jeune fille fait figure d'anti-héroïne. Notons à cet égard qu'elle ne s'exprime que par onomatopées, si bien que les dialogues sont absents du récit : « “Hey !” she yelps, any language fancier than that escaping her as her feet leave the ground » ; « “Yikes !” she yips as the side of a huge bus looms before them⁴ ». La retranscription de ces exclamations, qui relèvent davantage de la bande-dessinée que du roman, ôte toute crédibilité à la scène. Les événements narrés semblent n'être qu'un prétexte pour ce récit à caractère cinématographique, qui multiplie les indices de filmicité et transpose les conventions de genre du film noir.

À la fin du récit, les événements semblent avoir glissé sur la jeune fille, comme s'ils n'avaient eu lieu que dans son imagination : elle revient dans la salle de cinéma comme si de rien n'était et ne semble en aucune manière affectée par l'expérience qu'elle vient de vivre, ce qui déréalise le récit en retour. La jeune fille « [devient] comme les autres spectateurs, une sorte de spectre, un clone, un personnage sans réalité. Car entre l'écran et le réel, il n'y a plus de distance⁵ », remarque Jean-François Chassay. Le texte invite à une double lecture : l'intrigue s'avère secondaire, sa progression est d'ailleurs constamment subvertie, parodiée ou dégradée. Le lecteur est plutôt invité à faire porter son attention sur les croisements entre écriture et cinéma et sur la fécondité de la reprise parodique des codes du film noir. Loin d'assécher le récit, la caricature procure un nouveau plaisir du texte, comme le souligne Serge Chauvin au

¹ *Ibid.*, p. 118. « son ventre, malgré sa panique, elle se rend compte que c'est ça qui est la cause de tous ses ennuis. Peut-être qu'il peut même l'entendre gargouiller car, au moment où ils s'arrachent au trottoir dans un rugissement de moteur, il lui dit de se la fermer alors qu'elle n'a pas dit un seul mot. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 118. « à fiche une frousse à se faire dans le pantalon pour tous ceux qui auraient le temps de les voir débouler » [Nous traduisons.] Le texte poursuit sur ce registre bas : « Whenever she tries to pull back inside, she can feel that fruitcake behind her prodding at her fundamentals with the pointy end of his tommy gun, pushing her further and further out the window like he might be trying to unload ballast, as her girlfriend likes to say when she has to go to the ladies. » (*Ibid.*, p. 119. « Chaque fois qu'elle essaie de rentrer la tête à l'intérieur, elle peut sentir l'autre tête de nœud lui aiguiller le fondement avec le bout pointu de sa mitrailleuse, la poussant de plus en plus près de la fenêtre comme s'il essayait de dégazer, comme dit sa copine quand elle a envie d'aller au petit coin. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 115. « [...] and the ripply picture on it of a huge drippy banana split, which they don't even sell as far as she knows, makes her stomach rumble loud enough to give a zombie hiccups, so she decides to go out and see what she can find with less than six zillion calories in it. » (« [...] et l'image ondulée à l'écran d'un gigantesque banana split dégoulinant, qu'ils ne vendent même pas ici, à sa connaissance, lui fait gargouiller l'estomac assez fort pour flanquer le hoquet à un zombie, alors elle décide de sortir de la salle pour aller voir si elle peut se dégoter un truc avec moins de six trilliards de calories. » [Nous traduisons.]) La faim hyperbolique de la jeune fille, figure contemporaine de l'ogresse, participe de la carnalisation du personnage.

⁴ *Ibid.*, p. 117-118. « “Hé !” hurle-t-elle, incapable d'employer un langage plus élaboré lorsque ses pieds perdent contact avec le sol » ; « “Hui !” glapit-elle alors qu'un énorme bus surgit à côté d'eux. » [Nous traduisons.]

⁵ Jean-François Chassay, *Robert Coover : l'écriture contre les mythes*, op. cit., p. 53.

terme de sa lecture de *A Night At The Movies*, en une réflexion qui fait sens pour « Intermission » :

Tout cela devrait décidément laisser le goût amer d'une innocence perdue. D'une croyance devenue impossible. D'une énième mort du récit. Et c'est finalement l'inverse qui se produit. Coover est certes assez retors pour l'avoir voulu, ou du moins prévu, bien que la répétition de certains scénarios préétablis, si convenus et sclérosés soient-ils, ne soit pas sans procurer du plaisir¹.

Ce plaisir du récit anime également *Noir* de Robert Coover, qui, comme le suggère le titre, reprend les figurations narratives du genre. Le modèle noir est l'objet d'un détournement et d'un dépassement, car la matrice noire donne lieu à un récit haut en couleurs, foisonnant d'événements imprévisibles et de micro-récits déroutants.

2. *Noir* de Coover : les codes du noir aux prises avec une narration iconoclaste

Fortement codifié, le genre noir est « une proie facile en raison de ses rapports prévisibles et ses images récurrentes² », comme le remarque Françoise Sammarcelli. Dans *Noir*, Robert Coover compose avec un matériau stéréotypé, déjà-vu et déjà-connu du lecteur, à commencer par les tropes de l'intrigue policière. *L'incipit*, où l'on voit le privé tiré de son bureau par le traditionnel coup de téléphone qui annonce un crime, attire d'emblée l'attention du lecteur sur le caractère familier de l'action : « Following the usual preamble : You were in your office late. The phone call came in. You pulled on your old trenchcoat with the torn pockets, holstered your heater under your armpit, and headed for the docklands. The scene of the crime³ ». Comme le souligne l'adjectif « usual », avant même d'avoir commencé, l'intrigue est déjà connue des personnages, comme du lecteur. Lorsque la veuve raconte son passé au détective afin qu'il puisse élucider les mystères du présent, son récit consiste en « the inevitable chronicle of sex, money, betrayal⁴ », et le détective la laisse poursuivre alors qu'il connaît déjà toute l'histoire – « instead even though you knew her story before you heard it⁵ ». C'est que le métier de privé lui-même n'est que répétition de scénarios éculés, telle la filature d'un suspect en surveillant ses mouvements dans le reflet des vitrines par exemple (« watching in the classic

¹ Serge Chauvin, *L'Écran de la conscience*, op. cit., p. 195.

² Françoise Sammarcelli, « *Noir* de Robert Coover ou le noir revisité », art. cit., p. 441.

³ Robert Coover, *Noir*, op. cit., p. 9. « À la suite du préambule habituel : tu étais resté au bureau tard. Le téléphone a sonné. Tu as enfilé ton vieux *trench-coat* aux poches déchirées, mis ton flingue dans son holster sous l'aisselle, et tu t'es dirigé vers les docks. La scène du crime. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 13. « la chronique inéluctable : sexe, argent, trahison » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.* « même si tu connaissais son histoire avant de l'avoir entendue » [Nous traduisons.]

surveillance manner his slow waddling movements in the reflections of shop windows¹ »). Le texte insiste, non sans ironie, sur le caractère routinier du travail de Phil M. Noir, ce qui participe de la démythification de la figure du détective privé. À la manière des personnages de Tanguy Viel, Noir se trouve prisonnier d'un film déjà écrit dont il rejoue les scènes vues et revues. Toutefois, le savoir qu'il a pu accumuler au cours de ses expériences passées ne lui est d'aucune utilité :

You know plenty about getting sucked into stories that have already been told. You've used that knowledge in the past to crack a few cases, though usually too late to change anything. And it has happened to you before. This haunting widow is not the first woman to grab you by the nads and drag you into a webby plot not of your own devising. But even if the story's familiar and you know the ending, it's hard to step out of it. Like stepping off a rocketing train. Everybody's on that train. Nobody's an original. To be obsessed is to be a wound-up actor in a conventional melo, with everyone else, the lucky ones, bit players at best. So it's not the story you're trapped in, like everyone else, but, once aware of that, how you play it out. Your style. Class. The moves you make².

Le privé semble livrer ici une clef d'interprétation du roman : ce qui importe n'est pas le scénario mais le style de l'acteur (« Your style »). Comment ne pas lire dans ces termes une mise en abyme du *style* de Coover et de sa pratique du genre noir ? Le sujet du roman n'était pas tant l'action romanesque vue et revue, que la manière dont le texte détourne les conventions de genre. Le récit thématise l'impossibilité de la narration, entravée par la prolifération des micro-récits et par le jeu des répétitions qui mettent en avant la facture littéraire et fictionnelle du texte. Nous envisagerons à ce titre la manière dont la narration iconoclaste de Coover subvertit l'intrigue du genre noir dans *Noir*.

L'impossibilité de raconter

Le roman de Coover thématise l'impossibilité de raconter propre au récit policier : comme le remarque Uri Eisenzweig, le récit policier « se caractérise [...] par une structure duelle (un récit qui en recherche un autre) », où, « par définition [...] la narration ne va pas de

¹ *Ibid.*, p. 69. « selon la méthode classique de la filature, en l'observant avancer lentement en se dandinant dans les vitrines des magasins » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 52. « Tu en connais un rayon sur le fait d'être aspiré dans des histoires qui ont déjà été racontées. Ce savoir t'a déjà été utile dans le passé pour résoudre quelques affaires, même si c'était en général trop tard pour y changer quoi que ce soit. Et ça t'est déjà arrivé par le passé. Cette veuve qui te hante n'est pas la première femme à te saisir par les burnes pour t'entraîner dans la trame indébrouillable d'une intrigue qui n'est pas le fruit de ton imagination. Mais même si l'histoire t'est familière et que tu connais la fin, c'est dur de t'en extirper. C'est comme sauter en marche d'un train lancé à toute berzingue. Tout le monde est dans ce train. Personne n'est un original. Être obsédé, c'est être un acteur angoissé dans un mélo conventionnel, où tous les autres, ceux qui ont de la chance, sont au mieux des figurants. Donc, il ne s'agit pas de l'histoire dans laquelle tu te trouves piégé, comme tous les autres, mais, une fois que tu es conscient de ça, de la manière dont tu vas jouer ton rôle. Ton style. La classe. Les actions que tu entreprends. » [Nous traduisons.]

soi¹ ». Dans *Noir*, la chronologie subit un certain nombre de distorsions qui mettent à mal la cohérence du récit. Le labyrinthe de la ville précédemment évoqué est redoublé par un labyrinthe temporel, pour reprendre les termes de l'auteur qui évoque dans un entretien « the labyrinthine play with narrative time, a temporal complement to the alley maze and the smugglers tunnels² ».

Comme l'a montré Françoise Sammarcelli, « L'action racontée semble se dérouler sur une courte durée (environ huit jours selon les reconstructions effectuées par les critiques ou Coover lui-même), mais le temps se révèle élastique et l'insertion de nombreuses digressions produit une expansion vertigineuse³ ». L'absence de numérotation des sections (à ce titre, le terme convient mieux que celui de chapitres) accentue l'impression d'une perte de repères. Si le récit est dérégulé, c'est tout d'abord parce que son narrateur, Philip M. Noir, n'est pas fiable. Nous avons déjà souligné son incompetence ; par ailleurs, sa perception du monde n'est pas digne de confiance car il est souvent ivre, absorbé par une rêverie érotique ou sonné après un passage à tabac, comme le souligne Blanche : « You are a sensitive impressionable man, Mr. Noir. And you've taken a lot of blows to the head⁴ ». Égaré dans les méandres du tunnel des contrebandiers après avoir pris un coup sur la tête, Noir perd la notion du temps : « How long have you been down here ? Weeks maybe. Time passes indifferently in the shapeless dark⁵ ». L'action semble s'étirer et le brouillage des repères spatio-temporels donne une impression de cauchemar : « But though you're hurrying along, running against the clock, it seems to take forever. Everything's stretching out. The blocks are longer somehow, the soaked streets wider⁶ [...] ».

La structure narrative participe du brouillage de la temporalité : la narration commence en effet par la fin, à la morgue, d'où le corps de la veuve a mystérieusement disparu. Le récit se déploie ensuite par une série d'analepses qui transposent littérairement le procédé du *flash-back*, très fréquent dans le récit cinématographique, et plus particulièrement dans le film noir

¹ Selon Uri Eisenzweig, le récit policier « fonde son existence sur une impossibilité à raconter » (Uri Eisenzweig, « Présentation du genre », in *Le Roman policier, Littérature*, n° 49, 1983, p. 10.)

² Sean P. Carroll, « An interview with Robert Coover », art. cit. « le jeu labyrinthique avec le temps du récit, complément temporel au labyrinthe de la ruelle et au tunnel des contrebandiers » [Nous traduisons.]

³ Françoise Sammarcelli, art. cit., p. 449.

⁴ Robert Coover, *op. cit.*, p. 190. « Vous êtes un homme sensible et impressionnable, Mr. Noir. Et vous avez reçu beaucoup de coups sur la tête. » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.*, p. 153. « Depuis combien de temps es-tu là en bas ? Des semaines peut-être. Le temps s'écoule sans mesure dans l'obscurité informe. » [Nous traduisons.]

⁶ *Ibid.*, p. 161. « Mais tu as beau te hâter le long des trottoirs, courir contre la montre, cela te semble durer une éternité. Tout s'étire. On dirait que les pâtés de maison sont plus longs, les rues détrempées plus larges. » [Nous traduisons.]

qu'il contribue à structurer¹. C'est d'ailleurs à ce titre qu'il intéresse Robert Coover : « The flashback is a familiar characteristic of hard-boiled fiction and noir movies, which often begin with a crime and then work backwards to figure it out² ». Dans *Noir*, Coover exploite le procédé en complexifiant les analepses narratives : le récit multiplie les réminiscences d'épisodes passés à la motivation arbitraire, dans un ordre aléatoire, qui perturbent le fil directeur du récit. L'auteur s'en est expliqué dans un entretien :

To complicate it further, not only did I dip into Noir's deeper past with several little anecdotes that predate the widow's first appearance, I also left gaps in the present-tense narrative as I went along, allowing Noir to return to them later in flashbacks that recover moments that have been missed in the present-tense tale. But that also happens in some fictions and films, as when the P.I. casts his eye back on some earlier scene and discovers there details not noticed before³.

Comme il le souligne lui-même (« to complicate it further »), c'est délibérément que Coover entremêle les fils de son récit. L'on pourra à cet égard se reporter à l'étude détaillée des « nombreuses analepses externes et des analepses mixtes ou internes⁴ » menée par Françoise Sammarcelli dans son article précédemment cité. La difficulté de compréhension réside dans l'imbrication des différents niveaux narratifs : l'on glisse du présent de la narration à « de nombreux passages au passé dont le statut n'est pas toujours clairement identifiable. La présence de nombreux dialogues sans guillemets brouille aussi les cartes, faisant surgir des faits passés dans un récit au présent, ou des avis au présent dans un récit au passé⁵ ». La temporalité filmique du *flash-back* est perturbée par le télescopage d'analepses qui mêlent de surcroît plusieurs niveaux de passé :

Non seulement le texte plonge dans le passé professionnel plus lointain de Noir avec plusieurs anecdotes antérieures à l'apparition de la veuve (l'affaire de la main coupée, l'histoire de la jeune femme riche qui recherchait sa sœur, l'histoire de Kubanski), mais Coover a aussi ménagé des trous dans le récit au présent, permettant au détective d'y revenir plus tard au moyen de flashbacks pour retrouver des moments non pris en compte par le récit principal⁶.

La prolifération des micro-récits participe de cet embrouillement temporel : ils interrompent le récit-cadre et débordent d'ailleurs le genre noir par leur caractère incongru et inattendu.

¹ Comme l'a montré Michel Ciment dans son étude *Le Crime à l'écran*, op. cit., p. 75 et sq.

² Sean P. Carroll, art. cit. « Le *flash-back* est l'une des caractéristiques courantes du *hard-boiled* et du film noir, qui commencent souvent par un meurtre et remontent dans le passé pour en élucider le mystère. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.* « Pour compliquer un peu plus les choses, non content de plonger dans le passé le plus reculé de Noir avec plusieurs petite anecdotes antérieures à la première apparition de la veuve, j'ai aussi laissé des blancs dans le présent de la narration en poursuivant le récit, laissant Noir y revenir plus tard lors de flashbacks qui comblent les trous du présent de l'histoire. Mais cela arrive souvent dans des récits et dans des films, comme lorsqu'un flic de la PJ jette un œil sur une scène d'un crime passé et y découvre des détails qui lui avaient échappé jusqu'alors. » [Nous traduisons.]

⁴ Françoise Sammarcelli, art. cit., p. 450.

⁵ *Ibid.*

⁶ Voir à ce propos : *ibid.*

Certains sont motivés par l'intrigue, à l'instar du récit d'enfance de la veuve, dévoyé en une histoire d'inceste parodique qui se décline en plusieurs épisodes¹. D'autres évoquent les enquêtes passées de Noir au cours desquelles le privé est exposé à de nombreux périls – il manque de se faire électrocuter alors qu'il mène une enquête dans une chambre d'électrocution². Plusieurs pages sont consacrées à l'affaire de la main coupée – « the Case of the Severed Hand³ » – , faux mystère, car la main était en réalité une main momifiée utilisée par l'épouse contorsionniste de Snark pour l'un de ses numéros. Les micro-récits retracent aussi les nombreuses conquêtes féminines du privé, conformément aux lois du genre noir : l'on songe au récit de Flame, la femme de mauvaise vie qui obéit au stéréotype de la petite amie de gangsters (la *moll girl*), dont le fiancé est un *badboy* au corps recouvert de tatouages⁴. Les micro-récits mettent volontiers en jeu et en scène le corps sous toutes ses formes, à l'instar du corps tatoué de Michiko, prostituée asiatique et vivante œuvre d'art : ses deux fiancés rivaux et appartenant à des gangs de *yakuzas* opposés ont fait graver leurs messages de guerre sur son corps, chacun corrigeant la marque de l'autre. La peau de Michiko est un véritable palimpseste, « an exotic overwritten graffiti, a veritable yakuza textbook, slang dictionary, and art gallery⁵ ». Elle offre une représentation du texte de Coover à plus d'un titre : l'effacement des inscriptions sous l'effet de l'âge qui détend la peau de Michiko met en abyme le traitement du récit romanesque sous la plume de Coover, qui perd de sa clarté et de sa cohérence : « All of it fading now. Losing its contours, its clarity, the colors muddying, wrinkles disturbing the continuities, obscuring the detail⁶ ». L'on peut enfin évoquer l'histoire de la jeune fille riche (« the sexy kitten⁷ ») qui recherchait sa sœur, épisode fortement érotisé et gratuit sur le plan narratif. Au cours de ses errances, Noir tombe nez-à-nez avec une jeune fille passablement éméchée qui lui demande de la raccompagner chez elle en taxi :

She has been drinking but that's probably the least of it. She stands there, weaving confusedly, trying to focus on you, a stray black curl swaying prettily on her forehead, then she falls into your arms. Take me home? She pleads wispily⁸.

¹ Robert Coover, *op. cit.*, p. 13-14, p. 35-37, p. 79 et *sq.*

² *Ibid.*, p. 34.

³ *Ibid.*, p. 83. « L'affaire de la Main Coupée » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 75-77.

⁵ *Ibid.*, p. 25. « tatouée de graffitis exotiques de la tête aux pieds, un véritable manuel, dictionnaire d'argot et galerie d'art yakuza » [Nous traduisons.]

⁶ *Ibid.* « Tout s'efface à présent. Perd ses contours, sa netteté, les couleurs se troublent, les rides perturbent la continuité, obscurcissent les détails. » [Nous traduisons.]

⁷ *Ibid.*, p. 95 et *sq.* « le chaton sexy » [Nous traduisons.]

⁸ *Ibid.*, p. 95. « Elle a passé la soirée à boire, mais s'il n'y avait que ça. Elle est debout, vacille sur ses pieds, confuse, elle essaie de faire le point sur toi, une boucle brune vagabonde oscille joliment sur son front, puis elle te tombe dans les bras. Tu m'accompagnes ? implore-t-elle d'une toute petite voix. » [Nous traduisons.]

Le privé se trouve alors embarqué dans une histoire aussi rocambolesque que dangereuse, à deux reprises, car l'épisode est répété dans le récit, comme s'il se dédoublait sous l'effet d'une logique onirique. La jeune fille emploie exclusivement la forme interrogative lorsqu'elle s'exprime (« she mutters drowsily : My purse ? All her sentences are questions¹ »), en une reprise parodique des questions rituelles du détective. Le personnage est manifestement inspiré de la figure de Carmen Sternwood, bourgeoise débauchée au charme ambigu dans *The Big Sleep* de Chandler. Dans *Noir*, la jeune fille tombe littéralement dans les bras du privé, comme Carmen Sternwood lors de sa première rencontre avec « Reilly Doghouse », au chapitre VII de *The Big Sleep*. Après l'assassinat de Geiger, Marlowe raccompagne Carmen Sternwood chez elle : durant le trajet, la jeune femme droguée à l'éther est au bord de la perte de conscience :

I crammed her vagabond hat on her head and swathed her in her coat and carried her out to her car. I went back and put all the lights out and shut the front door, dug her keys out of her bag and started the Packard. We went off down the hill without lights. It was less than ten minutes drive to Alta Brea Crescent. Carmen spent them snoring and breathing ether in my face. I couldn't keep her head off my shoulder. It was all I could do to keep it out of my lap².

La scène du roman de Chandler est revisitée par le roman de Coover, où elle subit un traitement excessif : « The adress she gives the cabbie is in a spiffy part of town. In the cab, she collapses against your shoulder and drops off, her childish hand falling, as if by accident, between your legs³ ». L'érotisme diffus chez Chandler est l'objet d'une amplification outrancière dans la réécriture cooverienne. Plus tard, le privé se réveille dénudé dans le lit de la jeune fille, sans aucun souvenir de la nuit passée, à côté du cadavre de cette dernière, « strangled with her own jammies⁴ ». Le décor de la chambre a changé, les bouteilles de whisky ont été remplacées par des lapins en peluche, comme si l'univers du *cartoon* se substituait à celui du genre noir. Noir prend la fuite par le toboggan à linge, juste avant l'arrivée de la police. L'on relève deux occurrences du motif narratif de la rencontre dangereuse avec la jeune fille des beaux quartiers : Noir se souvient avoir déjà rencontré une gamine qui l'entraîne se baigner dans la piscine familiale. Lorsqu'il sort la tête de l'eau après un plongeon, nulle trace de son hôtesse, mais un cadavre flotte à ses côtés ; Noir est alors cueilli par la police. Ces deux épisodes se caractérisent

¹ *Ibid.* « Elle murmure d'un ton endormi : mon sac ? Toutes ses phrases sont des questions. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 28. « Je lui enfonçai son chapeau vagabond sur la tête et l'enveloppai dans son manteau pour la porter à l'intérieur de sa voiture. Je retournai à l'intérieur et éteignis les lumières et fermai la porte de devant à clef, pêchai ses clefs au fond de son sac à main et démarrai la Packard. Nous descendîmes les collines phares éteints. Il y avait moins de dix minutes de route jusqu'à Alta Brea Crescent. Carmen passa le trajet à ronfler et à me souffler une haleine chargée d'éther à la figure. Je n'arrivais pas à déloger sa tête de mon épaule. C'était le mieux que je pouvais faire pour l'empêcher de tomber sur mes genoux. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 95. « L'adresse qu'elle donne au chauffeur est située dans un chouette quartier de la ville. Dans le taxi, elle s'effondre contre ton épaule et s'endort, sa main enfantine atterrissant, comme par hasard, entre tes jambes. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 102. « étranglée avec son propre pyjama » [Nous traduisons.]

par leur invraisemblance et par leur absence de nécessité sur le plan narratif : ils sont indépendants de l'intrigue, et le personnage de la jeune fille ne réapparaît plus dans le récit. Françoise Sammarcelli a montré comment les micro-récits soulignaient les « failles et [les] excès du noir » :

Au récit dépouillé de la fiction austérienne, à l'architecture rigoureuse des fictions de Borges, Coover substitue un récit labyrinthique truffé de micro-récits inattendus [...]. Souvent peu motivés, ces récits décalés n'en sont que plus attachants. Le roman hypertextuel/ hypersexuel multiplie alors les écrits en trop. Combien de fils narratifs devons-nous suivre dans cette intrigue dé-hiérarchisée¹ ?

L'esthétique de la répétition met également à mal toute cohérence narrative. Les personnages de *Noir* sont prisonniers d'un scénario qui se répète. Lorsque Noir prend le vieux mendiant en filature, il sait qu'il va être assommé et frôler la mort, ce qui ne l'empêche pas de se jeter dans la gueule du loup : « But you know what comes next./ No dream this time² ». Les mêmes événements se répètent dans un décor immuable : « Same eerily deserted inner-city streets, same occasional streetlamp casting its poor light, same trashbins and shadowy doorways³ ». Les personnages secondaires que croise Noir se ressemblent, ce qui jette le trouble sur leur identité, à l'instar des chauffeurs de taxi : « Taxis pass, their wipers flapping, but they all seem to be driven by guys in leather jackets with goatees and granny glasses⁴ ». Ce chauffeur de taxi au nez camus réapparaît à des moments cruciaux, si bien que Noir se demande s'il ne s'agit pas du frère de la veuve déguisé. Françoise Sammarcelli a étudié ces « jeux de répétition qui recyclent la valeur itérative du présent et instaurent divers motifs. [...] Ces réitérations créent une mécanique déroutante et on retrouve là le goût de Coover pour les variations, souvent abordé par la critique⁵ ». Comme nous l'avons mentionné, Noir ne tire aucun savoir de son expérience : « You'd think: live and learn. Once burned, twice shy, all that. If history starts to repeat, you can stop it if you want. Bend it. Or walk away from it. But here you are again at the Star Diner⁶ ». L'esthétique de la répétition sape les bases de la vraisemblance du roman et déréalise l'intrigue, tout en soulignant le refus du sens : l'histoire se répète pour rien, comme si les personnages de Noir étaient pris au piège d'un mauvais scénario. Certes, le recyclage des

¹ Françoise Sammarcelli, art. cit., p. 451.

² Robert Coover, *op. cit.*, p. 175. « Mais tu connais la suite. Ne rêve pas cette fois-ci. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 53. « Mêmes rues sinistres et désertes des quartiers pourris, mêmes rares lampadaires projetant leur faible lumière, mêmes poubelles et mêmes seuils ténébreux... » [Nous traduisons.] Le scénario se répète aux pages 41, 53, 137, 175.

⁴ *Ibid.*, p. 160. « Des taxis passent, les essuie-glaces affolés, mais on dirait que les chauffeurs sont tous les mêmes, des gars en blouson en cuir, portant le bouc et des petites lunettes cerclées de métal. » [Nous traduisons.]

⁵ Françoise Sammarcelli, art. cit., p. 450.

⁶ Robert Coover, *op. cit.*, p. 48. « Tu pourrais te dire : on apprend de ses échecs. Chat échaudé craint l'eau froide, ce genre de choses. Si l'histoire se répète, tu peux l'arrêter si tu veux. L'infléchir. Ou t'en échapper. Mais tu retrouves encore une fois au Star Diner. » [Nous traduisons.]

scénarios-situationnels et des scénarios-motifs du genre noir permet l'engendrement d'une fiction, mais chez Coover, le récit est dérégulé sous l'effet de la répétition, du foisonnement des micro-récits et du brouillage des repères spatio-temporels. Le roman se transforme en une machine folle qui excède les scénarios du genre noir, en un emballement narratif et stylistique sur lequel Coover nous invite à faire porter notre attention.

Blanche versus Noir ou le triomphe de la littérature

Si l'intrigue policière tourne à vide, c'est pour souligner que *Noir* est avant tout une affaire de mots, une manière de célébrer l'énergie et les jeux du langage, où le texte affiche sa dimension spéculaire¹. Les indices que trouve Noir au cours de son enquête ne lui sont d'aucune utilité, mais des indices d'une autre nature jalonnent le texte, qui mettent le lecteur sur la voie d'une lecture attentive aux jeux stylistiques. Comme le remarque Françoise Sammarcelli, les facéties de l'onomastique attirent l'attention du lecteur :

[...] alors que la veuve et son mari restent anonymes [...], les noms des personnages secondaires contribuent à un effet d'allégorie ou de stylisation : outre Blanche, nous découvrons aussi Blue le policier, Rats l'indic, Snark l'allié de Noir dans la brigade de police, Fingers le pianiste, Flame la chanteuse pulpeuse à la chevelure rousse dont le statut de femme de mauvaise vie n'est pas sans évoquer la sulfureuse Gilda incarnée par Rita Hayworth dans le film de Vidor. On ne s'étonne alors pas que la femme qui vend des glaces se nomme Big Mame, car Coover se repaît de jeux de mots comme Noir de desserts sucrés [...]. Tous ces noms ou surnoms fonctionnent comme des indicateurs de fictionnalité – après tout, comme le résumait Roland Barthes, « toute subversion, ou toute soumission romanesque, commence [...] par le Nom propre².

L'enquête se transforme d'ailleurs en un décryptage de jeux de mots que Noir n'est pas toujours à même de comprendre, notamment lorsqu'il prend en filature le dénommé « Fat Agnes », dans l'espoir qu'il lui livre des indices sur la disparition de la veuve. Malgré sa corpulence, Fat Agnes a le don de disparaître inopinément, comme s'il s'évaporait : « Someone you spotted out of the corner of your eye when distracted with something or someone else, but who wasn't there when you were able to turn and look, nothing left but maybe a trace of his sweet cigar smoke³ ». La fumée du cigare que Fat Agnes laisse derrière lui métaphorise sa présence fantomatique. Blanche, plus cultivée que Noir, désigne Fat Agnes par l'expression « ignis fatuus », en « un chiasme phonétique désacralisateur, procédé typique d'un texte qui tend constamment à miner

¹ Ainsi, lors de la scène de fusillade finale, quand la veuve disparaît pour laisser la place à Blanche, « She turns as a page might turn » (*Ibid.*, p. 184.) « Elle tourne sur ses pieds comme tournerait une page. » [Nous traduisons.] La comparaison suggère que la veuve fatale est avant tout un être de papier.

² Françoise Sammarcelli, art. cit., p. 444.

³ Robert Coover, *op. cit.*, p. 92. « Quelqu'un que tu entrevoyais du coin de l'œil quand tu étais distrait par quelque chose ou quelqu'un d'autre, mais qui n'était plus là quand tu te retournais pour l'observer, plus rien sauf peut-être des effluves de la fumée douce de son cigare. » [Nous traduisons.]

par le comique, voire par l'obscène, le romantisme inhérent au genre¹ », comme le note Françoise Sammarcelli. *In fine*, le lecteur découvre que Fat Agnes est le produit de l'imagination débridée de Noir – qui, rappelons-le, a reçu beaucoup de coups sur la tête –, comme le lui explique Blanche : « The ignis fatuus? Just your overactive imagination, Mr. Noir. The risk of pursuing others is that you can also feel pursued. A hazard of the trade, I'm afraid. Rarely fatal but often disabling² ». Une partie de l'enquête repose donc sur la quête d'une sorte de feu follet qui semble n'être qu'un prétexte à un jeu formaliste.

Les indices rituels du genre policier sont également l'objet d'un détournement : au cours de son enquête, Noir est amené à déchiffrer une série de messages écrits qui le renvoient à sa corporalité. Lorsqu'il se réveille dans un tiroir réfrigéré à la morgue, l'étiquette à son pied, qui indique l'identité du corps, porte un message de ses ravisseurs à son attention : « THIS LITTLE PIGGY SHOULD STAY HOME³ ». Noir est aussi tatoué à son insu lors de l'enquête : « You are being followed⁴ », peut-on lire sur son derrière. La prévenante Blanche lui laisse aussi fréquemment des pense-bêtes : « *Comb your hair, or Button up your fly. Now it says Cherchez la monnaie. That sounds like Blanche. Also: You already know everything⁵* ». Ce dernier message devrait lui mettre la puce à l'oreille : si le détective sait déjà tout, c'est parce qu'il n'y a rien à savoir. L'affaire n'existe pas plus que la mystérieuse veuve, mais Noir persiste dans son erreur, incapable qu'il est de déchiffrer le texte du monde. Ces messages écrits, sans utilité pour l'enquête et d'une totale gratuité narrative, ont pour fonction d'attirer l'attention du lecteur sur le texte en soulignant sa littéarité.

Il convient alors de s'intéresser au duel final entre Noir et Blanche, emporté haut la main par cette dernière. La victoire de Blanche ne met-elle pas en abyme l'allégeance prêtée par Coover aux collections blanches, estampillées littéraires, plutôt qu'aux collections noires du polar, genre paralittéraire ? L'assistante de Noir se révèle être une tireuse hors-pair : en position de force lors du dernier affrontement dans le bureau de Noir, elle peut lui imposer un partenariat. L'agence de détective sera renommée « BLANCHE ET NOIR [...]. PRIVATE INVESTIGATIONS⁶ ». Le choix du français peut être lu comme un hommage à la tradition française du genre noir. En outre, l'association des noms « Blanche et Noir » est une référence intertextuelle aux

¹ Françoise Sammarcelli, art. cit., p. 451.

² Robert Coover, *op. cit.*, p. 190. « L'ignis fatuus ? Tout simplement le produit de votre imagination débordante, Mr Noir. Le risque quand on poursuit les autres, c'est d'avoir l'impression d'être soi-même poursuivi. Un risque du métier, j'en ai peur. Rarement fatal, mais souvent invalidant. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 57. « CE PETIT COCHON DEVRAIT RESTER CHEZ LUI » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 58. « Tu es suivi. » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.*, p. 165-166. « *Coiffez-vous, ou Boutonnez votre braguette. Aujourd'hui c'est Cherchez la monnaie. Ça ressemble à Blanche. Et aussi : Vous savez déjà tout.* » [Nous traduisons.]

⁶ *Ibid.*, p. 192.

patronymes de *The New-York Trilogy* de Paul Auster : dans *Ghosts*, White engage un détective privé, nommé Blue, afin qu'il surveille les agissements de Black. Les jeux intertextuels attirent l'attention sur la littérarité du roman de Coover. Françoise Sammarcelli souligne d'ailleurs le caractère métafictionnel de cette nouvelle association, qu'elle interprète comme une vampirisation des collections noires par les collections blanches : « pour Coover, habitué au monde de l'édition française, il n'est pas impossible que la littérature "blanche" absorbe la "noire" dans le temps même où les problématiques narratives du "polar" la contaminent¹ ».

Dans un roman qui affiche joyeusement sa spécularité et sa littérarité, le recyclage du matériau filmique noir va de pair avec un travail stylistique, lisible dans la prolifération de scènes bouffonnes, de micro-récits truculents et de jeux de mots. Les stéréotypes et les mythes du genre noir ne sont pas simplement répétés mais détournés, dans un foisonnement narratif et stylistique, si bien que le roman de Coover apparaît comme une machine dérégulée, pour notre plus grand plaisir. Loin d'être synonyme d'usure, la reprise du déjà-vu est une re-création (et une récréation).

L'intrigue des romans du corpus porte l'empreinte du genre noir : les romanciers en reprennent les schèmes narratifs stéréotypés pour les détourner ou les déformer. Cette reprise sert la subversion des conventions romanesques : le hasard remplace la nécessité narrative dans les romans de Jean Echenoz ou de Robert Coover, dans la tradition des récits subvertis du XVIII^e siècle, tels *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, *Gentleman*, ou *Jacques le Fataliste*, avec lequel ils partagent le caractère non-linéaire et l'éclatement narratif. L'originalité du roman contemporain réside dans le recours aux codes du cinéma de genre pour saper les conventions du roman. Par ailleurs, le recyclage de structures narratives pré-existantes, connues et performantes, détourne l'attention de l'action (déjà connue) vers la littérarité du texte et vers le travail du style, où va résider la création, comme le note Fabien Gris : « [...] le récit en tant que tel ne devient plus l'unique objet d'attention, mais se présente comme un véhicule particulièrement pertinent pour procéder à un travail littéraire spécifique, pour se concentrer sur le style, la voix, la réflexivité, l'ironie, etc.² ». La reprise des formes narratives du cinéma de genre ouvre donc la voie à la créativité et au nouveau romanesque. Si les romans de Tanguy Viel peuvent témoigner d'un épuisement de l'intrigue et des personnages romanesques, ainsi que de l'écrasement du roman sous le poids du médium cinématographique, dans *Cinéma* principalement, il semble néanmoins que la transposition des codes du cinéma

¹ Françoise Sammarcelli, art. cit., p. 443.

² Fabien Gris, *op. cit.*, p. 237.

permette de relancer la machine narrative. L'intrigue noire est débordée par l'invention romanesque, chez Jean Echenoz et chez Robert Coover notamment. Le recyclage des codes du noir s'accompagne d'un questionnement sur l'identité chez Tanguy Viel, questionnement que l'on pourrait qualifier de métaphysique dans *Night Train* de Martin Amis et dans *Noir* de Coover, comme nous l'avons montré. Tout en faisant porter l'attention du lecteur sur la problématisation de la représentation de la réalité, le jeu avec les codes cinématographiques est prétexte à une réflexion ontologique des plus sérieuses.

Après avoir examiné les modalités et les enjeux de la reprise intersémiotique des codes du film noir, il convient de se tourner vers le genre du western, dont la présence est plus sporadique que celle du film noir. Il s'agira d'envisager les formes et les représentations du western dans les romans de notre corpus, en nous interrogeant sur les effets de la transposition des codes génériques filmiques sur le roman lui-même.

**TROISIÈME PARTIE. QUAND LE ROMAN
CONTEMPORAIN COMPOSE AVEC LE
WESTERN**

Genre hollywoodien tourné vers l'action et qui a contribué à forger de véritables mythes cinématographiques, le western a fasciné et fascine nombre de romanciers. C'est en effet « le cinéma par excellence », comme le disait André Bazin, ou « le grand jeu », pour reprendre la formule de Raymond Bellour, qu'il définit en ces termes :

Immédiate et violemment sensible, la séduction qu'exerce le western tient à la richesse inouïe de sa matière, à l'infini de sa diversité dans le monde fermé de sa répétition, qui donnent à chacun le sentiment tout à fait fascinant d'une reprise et d'un étonnement perpétuels¹.

Cet « art ludique² », qui se caractérise par « la fascination extraordinaire de l'action personnelle³ », a captivé et continue de captiver les foules. Pour des romanciers contemporains qui pourraient souffrir de la concurrence du médium cinématographique, composer le western est également une manière d'attirer l'attention du grand public. Anthony Mann mettait en avant le caractère populaire du western :

Pour moi, c'est le plus grand des genres. [...] Je crois que c'est le genre le plus populaire et il donne plus de liberté que les autres pour mettre en scène des passions et des actions violentes. Je crois que c'est aussi le genre qui vieillit le moins vite, car il est essentiellement primitif. Il n'a aucune règle et avec lui tout est possible. De lui, surtout, naît la légende et c'est la légende qui donne le meilleur cinéma⁴.

Le propos du réalisateur souligne la dimension légendaire du genre – l'air d'harmonica joué par Charles Bronson dans *Once Upon a Time in the West* en fournit l'exemple par excellence. Le western est un genre avec lequel le public entretient un rapport affectif : c'est aussi, bien souvent, le cinéma de l'enfance (« un récit pour enchanter l'enfance⁵ », pour reprendre les termes de Jean-Louis Leutrat), des films que l'on a vus et que l'on revoit volontiers.

Ainsi les romanciers qui trouvent dans le western une source d'inspiration partagent-ils d'emblée avec le lecteur un terrain d'entente, une connivence cinéphilique. Lorsque Christine Montalbetti donne à son roman le titre paradoxal de *Western* – qui rappelle le titre paradoxal d'un autre roman de notre corpus, *Cinéma* de Tanguy Viel –, elle mise sur l'aspect séduisant (voire racoleur ?) du genre, en promettant au lecteur l'équivalent littéraire d'une séance de cinéma, alors que le texte offre un jeu réflexif des plus littéraires sur les conventions du roman

¹ Raymond Bellour, « Le grand jeu », in Raymond Bellour (dir.), *Le Western, op. cit.*, p. 7.

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ Anthony Mann, *Positif*, n° 94, avril 1968, cité par Jean-Louis Leutrat in *Le Western. Quand la légende devient réalité, op. cit.*, p. 124.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

contemporain. Le roman ainsi intitulé bénéficie de la notoriété et de l'aura du genre cinématographique. Montalbetti insiste d'ailleurs sur les relations d'enrichissement réciproque entre les arts dans un entretien avec Marie-Pascale Huglo :

M.-P. H. : La façon dont votre œuvre romanesque implique le cinéma est-elle pour vous une manière de prendre à contre-courant l'idée répandue que le cinéma empiète sur l'invention romanesque et amoindrit les moyens de la littérature ?

C.M. : Sans doute. Je n'ai jamais compris ce type d'opposition. Il y a de la place pour tous les arts. Et les relations des arts entre eux ne sont pas des relations de compétition, mais des relations d'enrichissement réciproque¹.

L'on peut toutefois se demander si la question de la concurrence entre les arts n'est pas évacuée de façon un peu rapide : certes, littérature et cinéma s'enrichissent mutuellement, toutefois, le constat d'une coexistence pacifique des arts peut sembler simplificateur. Le choix du genre du western n'est-il pas une manière de rendre le roman plus attrayant, et, ce faisant, de récupérer une partie du lectorat ?

Précisons à ce titre que nous envisagerons l'influence du western cinématographique, et non littéraire, sur le roman contemporain. Si la part de ce dernier est capitale dans la genèse du genre, faite d'allers et retours entre les deux médias, comme nous l'avons montré, c'est néanmoins la forme filmique du western qui est prégnante dans les romans à l'étude, où la référence au cinéma est omniprésente. Le grand public – et le lectorat donc – est davantage marqué par le western filmique par le western littéraire, comme l'a noté Christine Montalbetti :

Les westerns cinématographiques se fondent souvent sur un premier récit, roman ou nouvelle. Mais ce qui est véritablement resté du western, dans nos imaginaires, ce ne sont pas ces récits [...] mais la version de ces fables dans leur support cinématographique. C'est en ce sens que le western est, ou est devenu, dans la perception que nous en avons, un genre purement cinématographique².

C'est en tant que genre cinématographique que le western s'inscrit dans le roman contemporain. Écrire un western, ou transposer dans l'écriture romanesque l'esthétique filmique du genre permet en effet de renouveler la matière et la manière romanesques. Les romanciers contemporains reprennent le contenu diégétique fortement codifié du genre : sa galerie de personnages stéréotypés, ses lieux balisés, ses scènes d'anthologie. Ces codes du western servent l'efficacité narrative et fournissent une matrice pour l'intrigue. Les romanciers contemporains se donnent également pour projet de transposer dans l'écriture les techniques filmiques caractéristiques du western, tel l'usage du Technicolor, le ralenti ou le gros plan du western-spaghetti, ce qui suscite chez le lecteur le plaisir de la reconnaissance, accompagné de

¹ Marie-Pascale Huglo, « Entretien avec Christine Montalbetti », art. cit.

² Christine Montalbetti, « Du Western au roman : essai de transposition d'un genre, ou rencontre ? », art. cit., p. 84.

la conscience de revivre, par le truchement de l'œuvre littéraire, un moment de la légende du cinéma.

Le genre westernien irrigue les romans de notre corpus, à commencer par les romans américains de Paul Auster et de Robert Coover, parus entre la fin des années 1980 et les années 1990, période dans laquelle s'inscrit également la nouvelle d'Angela Carter, « John Ford's *'Tis Pity She's a Whore* ». Ce n'est qu'à partir des années 2000 que l'on rencontre la trace du western dans le roman français : la production romanesque des années 1980 et 1990 est en effet davantage marquée par le film noir, comme nous l'avons vu. Sans doute l'influence du genre cinématographique westernien apparaît-elle plus tôt dans le domaine américain du fait de la géographie (l'Amérique du Nord est le terreau du western) et d'une exposition plus immédiate à l'industrie cinématographique hollywoodienne. Dans tous les cas, ce genre tourné vers l'action intéresse des romanciers contemporains soucieux de revenir au récit par le détour d'autres formes narratives surcodées et dont l'efficacité n'est plus à prouver. À ce titre, il n'est pas innocent que des romanciers qui reprennent les structures narratives et les mythologies du film noir accueillent également celles du western, à l'instar de Robert Coover, avec ses romans *Noir* et *Ghost-Town*.

Certains textes font explicitement référence à un réalisateur ou à un hypofilm à partir duquel ils sont composés : dans son récit « John Ford's *'Tis Pity She's a Whore* », Angela Carter réécrit la pièce élisabéthaine de John Ford, *'Tis Pity She's a Whore*, en imaginant sa mise en scène par le réalisateur de western John Ford ; *Pas le bon pas le truand* de Patrick Chatelier est une novellisation partielle et « au second degré¹ » du western-spaghetti de Sergio Leone ; « Shootout at Gentry's Junction » de Robert Coover se veut un *remake* littéraire du film de Fred Zinnemann, *High Noon*, désigné comme modèle de l'œuvre par des allusions et des références explicites. D'autres, à la manière de Christine Montalbetti dans son roman *Western*, visent le genre westernien en général et plus particulièrement le western-spaghetti : il s'agit d'écrire un roman *à la manière* de Sergio Leone – et nous verrons en quoi consiste la transposition littéraire de cette *manière* cinématographique. De même, le genre joue le rôle de matrice narrative pour *Ghost Town* de Robert Coover, même si le texte ne fait pas explicitement référence à des films précis. *Moon Palace* de Paul Auster occupe enfin une place à part dans le corpus : si le genre westernien offre le décor de l'action, il s'agit surtout pour l'auteur de travailler à partir du matériau de l'Ouest afin d'en interroger les mythes. La référence au western engage également une réflexion sur l'image et sur la représentation du réel qu'il conviendra d'étudier.

¹ Jan Baetens, « La novellisation contemporaine en langue française », art. cit.

Nous envisagerons également les effets de cette transposition littéraire des codes romanesque : en d'autres termes, que devient le roman au contact du western ? La réécriture du western a des incidences sur les ingrédients du roman – son personnel, son décor, son intrigue : ils sont revisités par la reprise des mythologies et des stéréotypes filmiques. Le recyclage de scènes d'anthologie du western (telle l'attaque d'une banque ou le duel au pistolet) renouvelle l'action romanesque, tout en invitant le lecteur à porter un regard critique sur les codes du western, dénoncés comme des stéréotypes. Ce regard distancié rejailit, par ricochet, sur les conventions romanesques, si bien que le roman contemporain se voit également subverti au contact des mythologies westerniennes.

Dans un premier temps, nous étudierons les indices de filmicité présents dans les romans du corpus où la référence cinématographique est omniprésente, en accordant une attention particulière à la visualité d'ordre filmique transposée dans la description du monde chez Patrick Chatelier et chez Christine Montalbetti. Dans les romans de Paul Auster, la représentation de l'Ouest interroge plus largement la représentation romanesque. Par ailleurs, ces romans peuvent être considérés comme des transpositions de western « au second degré » : l'écriture romanesque y est constamment réflexive – ce qui est d'ailleurs un trait des écritures contemporaines. L'hommage rendu au western est un hommage subversif, parodique ou irrévérencieux, toujours critique : sous la plume de Robert Coover, les stéréotypes et les mythologies du western subissent un traitement iconoclaste.

Nous nous intéresserons ensuite aux conséquences du recyclage des codes du western sur la narration romanesque, qui donne lieu à des jeux stylistiques chez Robert Coover, Christine Montalbetti, Patrick Chatelier et Angela Carter, mais en dépassant le formalisme pour engager un questionnement qui peut être qualifié d'existential, chez Coover ou Montalbetti notamment, tant la destinée du cow-boy sans feu ni lieu parle de la condition de l'homme contemporain livré à lui-même dans un monde qui se caractérise par l'absence de sens, à l'heure où les grands récits ont perdu de leur légitimité. Pour Angela Carter enfin, composer avec le matériau du western vise à déciller le regard du lecteur contemporain, en lui montrant comment – et à quel point – ses représentations du monde sont tributaires d'un imaginaire cinématographique.

Chapitre VIII. Indices de filmicité : donner à voir le western

Nous commencerons par considérer les indices de filmicité présents dans les romans du corpus, avec, au premier chef, le caractère visuel de l'écriture. Les textes donnent en effet à voir le western : le lecteur est amené à se projeter mentalement les scènes romanesques, et une attention particulière est accordée à la vision, qui fait signe vers le cinéma.

Le caractère visuel de l'écriture semble aller de soi lorsqu'il s'agit de transposer littérairement le western, genre visuel pour lequel le décor naturel est fondamental, comme le remarquait le réalisateur King Vidor :

J'ai beaucoup aimé le western dans la mesure où il implique, d'emblée, la beauté des images. Quels décors plus beaux que ceux du Far-West peut souhaiter un photographe-cinéaste ? Or ces décors, aux U.S.A., nous les avons sous la main, devant les yeux. Il suffit de dire « moteur¹ ».

Si le western est un genre populaire, c'est certes du fait de son action riche en rebondissements, mais également du fait de ses paysages : qu'ils soient naturels (désert, canyons, montagnes) ou bâtis par l'homme (ranch, ville fantôme ou ville nouvelle), leur représentation est essentielle et participe de la mythification de ce genre iconique par excellence, comme l'explique Lauric Guillaud :

L'étonnante puissance du western, « l'iconicité » qu'il impose, vient de l'articulation et de la mise en scène de l'action dans l'espace. Cette iconicité a une histoire, consubstantielle à l'élaboration du « mythe visuel de l'Amérique », pour reprendre l'expression de P. Carnignani, et qui contribua à l'émergence du *Wild West* dans la culture populaire et ainsi, à la genèse du western, sous sa forme cinématographique².

Un texte qui se donne pour projet de transposer littérairement un western se doit donc d'avoir une certaine qualité visuelle, qui, le plus souvent, va de pair avec une réflexion sur le pouvoir de l'image (littéraire et filmique) et qui interroge la représentation du monde, comme nous le verrons par la suite. Le style des auteurs à l'étude présente une « qualité picturale ou "imageante"³ », pour reprendre les termes de Liliane Louvel à propos de la dimension picturale du texte écrit. Cette qualité est présente lorsque s'ouvre « l'œil du texte⁴ », dans des récits qui accueillent le visuel et l'image sous sa forme cinématographique, mais également picturale et photographique. Selon Louvel, la dimension visuelle de l'écriture se manifeste par la présence

¹ King Vidor cité par Jean-Louis Leutrat, *op. cit.*, p. 125.

² Lauric Guillaud, « Tentative de généalogie d'un genre : le western », art. cit., p. 47-48.

³ Liliane Louvel, *Le Tiers Pictural. Pour une critique intermédiaire*, *op. cit.*, p. 104.

⁴ *Ibid.*

d'une « "voyure" qui change la donne¹ ». Dans les romans du corpus, elle se reconnaît dans une certaine façon de décrire du monde, mais également dans une hypertrophie de la vision des personnages, doublée d'un jeu conscient sur la visualité, qui renouvelle l'esthétique du Nouveau Roman chez les romanciers français notamment – Christine Montalbetti et Patrick Chatelier. Pour reprendre la terminologie de Fabien Gris, il s'agira d'être attentif aux « indices référant à une visualité cinématographique, des marqueurs qui renvoient à des constructions culturelles filmiques plus que livresques² » :

[...] il ne peut donc y avoir de véritable indice de visualité cinématographique sans le marquage fort d'un point de vue (au sens visuel du terme) – que ce soit par le biais du vocabulaire (verbes de vision, etc.) ou bien par des traits descriptifs qui délimitent une portion de l'espace et qui visent un « objet » de la diégèse³.

Ainsi accorderons-nous une attention particulière à la focalisation, mise en avant par l'expression d'un point de vue et par la perspective. Fabien Gris remarque enfin que l'écriture visuelle va de pair avec une « conscience de la médiatisation permanente du réel⁴ ». Les romans de l'image filmique mettent en œuvre une réflexion sur la représentation du réel : transposer un film, qui est déjà une médiatisation, problématise la représentation du monde. La conscience de la médiatisation ne signifie pas pour autant le refus de la représentation du monde, comme cela avait pu être le cas lors des expérimentations les plus radicales du Nouveau Roman. Comme le montre Fabien Gris, il y a là « un souci esthétique et poétique que l'on ne doit pas déconsidérer trop vite : celui d'une écriture transitive, qui construit plus qu'elle ne détruit, qui esquisse ou évoque plus qu'elle ne dissimule⁵ ». Cette écriture transitive s'inscrit dans le retour au réel opéré par le roman au début des années 1980. Si le roman contemporain se tourne vers le monde, c'est de manière critique, en intégrant à la représentation romanesque d'autres systèmes de représentation, parmi lesquels les genres du cinéma.

Nous envisagerons dans un premier temps la dimension visuelle de l'écriture de Patrick Chatelier et Christine Montalbetti, qui, chacun à sa manière, souhaitent transposer le matériau générique du western-spaghetti. L'esthétique du western-spaghetti, avec l'usage intensif du gros plan, y est l'objet d'un travail stylistique. Nous nous intéresserons ensuite à la manière dont les représentations filmiques de l'Ouest interrogent la représentation du réel dans *Moon Palace* de Paul Auster.

¹ *Ibid.*

² Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, op. cit., p. 227.

³ *Ibid.*, p. 258.

⁴ *Ibid.*, p. 342.

⁵ *Ibid.*, p. 355.

A. Une hypertrophie de la vision qui fait signe vers le cinéma dans *Western* de Christine Montalbetti et *Pas le bon, pas le truand* de Patrick Chatelier

Les romans de Patrick Chatelier et de Christine Montalbetti paraissent à quelques années d'intervalle (*Western* en 2005 et *Pas le bon, pas le truand* en 2010) dans des maisons d'édition estampillées « littéraires » : P.O.L. pour *Western* et la collection « Verticales » de Gallimard pour *Pas le bon, pas le truand*¹. Ces textes entretiennent en effet un jeu érudit et exigeant avec le cinéma, qui s'inscrit plus largement dans une réflexion sur la représentation littéraire. Dans les deux cas, les romanciers se donnent pour programme de composer avec les codes d'un genre cinématographique, en transposant dans l'écriture son esthétique et ses procédés, en mettant en œuvre une recherche stylistique à caractère intersémiotique qui vise à traduire, sur un plan littéraire et romanesque, des signes filmiques.

Selon les mots de Christine Montalbetti, *Western* est un « western à l'italienne », dans la lignée du western-spaghetti à la Sergio Leone. En accord avec les conventions du western, le roman évoque une histoire stéréotypée de « réparation » : le héros, Christopher Whitefield, veut se venger d'un dénommé Jack King, qui a sauvagement massacré toute sa famille. Si les ingrédients topiques du western (ses lieux, tel le *ranch* écrasé de soleil ou le *saloon*, ses personnages, tel le cowboy solitaire, ses scènes d'anthologie, telle la bagarre ou le *gunfight*) sont présents, l'histoire de Whitefield et de King n'est pourtant pas le sujet du roman. Le titre de l'article de Christine Montalbetti sur son roman *Western* est à cet égard éloquent : « Du Western au roman : essai de transposition d'un genre, ou rencontre² ? ». L'auteur affirme avoir voulu faire « l'essai conscient de transposition d'un genre cinématographique³ », en engageant une réflexion esthétique sur la transposition littéraire du western spaghetti. Patrick Chatelier reconnaît également sa dette à l'égard du western-spaghetti : le titre *Pas le bon, pas le truand*

¹ Le roman a d'ailleurs été écrit à la suite d'une résidence d'écriture accordée à l'auteur par le Conseil régional d'Île-de-France.

² Christine Montalbetti, art. cit.

³ *Ibid.*, p. 84. La transposition n'est pas nécessairement consciente, comme elle le précise : « Ce qu'il faut dire, c'est que quand j'ai commencé *Western*, je ne me suis pas interrogée d'une manière qui aurait été un peu extérieure sur les procédés de narration du western (et en particulier du western à l'italienne) pour essayer de les transposer, un peu techniquement, dans l'écriture du roman. Il s'est bien plutôt agi de travailler plus avant sur des façons de raconter qui étaient déjà les miennes dans *L'Origine de l'homme*, et dont il se trouve qu'elles sont essentielles dans le cinéma par exemple de Sergio Leone ». (Marie-Pascale Huglo, art. cit.)

fait explicitement référence au film de Sergio Leone, *Le Bon, la Brute et le Truand*, parangon du genre, qui fournit au roman un « scénario maximal¹ », pour reprendre la terminologie d'Umberto Eco : un tueur, surnommé « la brute », massacre la famille Butler pour un trésor enterré.

Pour les deux auteurs, le projet d'écriture a donc partie liée avec le septième art. Nous avons déjà évoqué les propos de Christine Montalbetti à propos de la genèse de *Western*, né « d'une envie de travailler sur la lumière² ». Genre surcodé et maniériste, le western-spaghetti est un terrain de jeu de choix pour une écrivaine styliste telle que Montalbetti. Patrick Chatelier a également souligné le fait que le cinéma était à l'origine du roman : « Pourtant, en y réfléchissant au fil des années, passant ainsi d'une fiction de soi à une autre, il m'est apparu que le cinéma avait été un déclencheur³ ». Chatelier explique avoir écrit à partir d'une double contrainte : il s'agissait de

[...] travailler uniquement avec les souvenirs laissés par le film et scène unique comme matrice ; utiliser les traces mémorielles que je gardais de ce film. J'ai décidé de travailler seulement avec mes souvenirs du film, dans un premier temps. [...] C'est dans le jeu entre cette double contrainte, souvenirs et scène unique, que j'ai trouvé ma liberté⁴.

Qu'il s'agisse d'une œuvre en particulier ou d'un genre filmique, le cinéma est moteur de fiction. L'imbrication du cinéma et de la littérature est le point de départ d'un travail stylistique qui se manifeste dans l'importance accordée à la vision. Le western-spaghetti se caractérise en effet par « l'importance du regard et de la vision en général⁵ », comme le note Elisa Bricco dans son étude du roman de Patrick Chatelier. Il s'agit de l'un des « deux éléments prépondérants du western, notamment de celui tardif, à la façon de Sergio Leone », l'autre élément prépondérant étant « la lenteur du récit et de son développement⁶ ». Après avoir envisagé cette importance de la vision, nous évoquerons la transposition littéraire des gros plans et de la lenteur du western-spaghetti, traduits par une attention au détail et par un usage intensif de la digression.

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 102-104.

² Christine Montalbetti, « Du Western au roman : essai de transposition d'un genre, ou rencontre ? », art. cit. Ces propos ont été commentés dans notre première partie, chapitre II, p. 68. Non sans humour, Montalbetti explique aussi que le choix du western-spaghetti aurait été dicté par ses origines italiennes : « M'essayant au western, je ne pouvais faire qu'un western-spaghetti ». (*Ibid.*, p. 81-88.) Le rapport ludique que le roman entretient avec le genre du western-spaghetti apparaît notamment dans une mise en scène d'une italianité du texte, ponctué d'interjections en italien (« Mamma mia »), l'auteur les justifiant par ses origines. Montalbetti cède également au plaisir du jeu de mots pour décrire un personnage secondaire de *Western* à la faveur d'une comparaison : « Dirk, [...] avec sa manière d'être entremêlé sur sa chaise plutôt qu'assis, noué comme un spaghetti qui se serait emberlificoté dans sa cuisson ». (Christine Montalbetti, op. cit., p. 42.)

³ Marie-Pascale Huglo, « Entretien avec Patrick Chatelier », art. cit.

⁴ *Ibid.*

⁵ Elisa Bricco, « Lenteur et vision : l'empreinte du western dans le roman français contemporain », art. cit.

⁶ *Ibid.*

1. *Western* : visions cinématographiques

Dans *Western*, la description du monde ménage une place importante à la vision des personnages. Christine Montalbetti souligne le lien entre cette hypertrophie du regard et les textes du Nouveau Roman : « j'ai sans doute hérité de leur goût pour la description, de ce plaisir de la "pulsion scopique"¹ », explique-t-elle dans un entretien. L'accent mis sur la vision du monde se décline de diverses manières. D'une part, la description du regard des personnages transpose littérairement les plans rapprochés du western-spaghetti ; d'autre part, la perception du monde est traduite en termes cinématographiques qui soulignent la dimension intersémiotique de l'écriture. Nous envisagerons enfin le travail stylistique sur la lumière, qui reprend et parodie l'esthétique du western.

La parodie des plans rapprochés du western-spaghetti

Au début du roman, l'exposition des personnages de Transition City souligne d'emblée l'importance accordée au regard. Afin de rendre visite à Dirk et à Ted Lange, le cow-boy doit traverser la petite ville. Le lecteur, désigné par le pronom « vous », est invité à le suivre au cours de cette « promenade matutinale », qui « vous sera aussi occasion de rencontrer quelques-uns des habitants à présent levés² ». Le chapitre III de la première partie permet de présenter les personnages secondaires de l'intrigue que sont les habitants de Transition City. L'attention accordée à la vision est prépondérante dans les portraits succincts de ces personnages, si bien qu'un véritable parcours optique est proposé au lecteur. La narratrice³ en effet décrit le regard de chaque personnage que croise le cow-boy :

Bonjour donc, Thomas Burnett, qui rend ce bonjour d'un bref signe préoccupé dans l'air, car *son œil a aperçu* derrière vous le papier brun qui bondissait tout à l'heure de concert avec les chardons.

[...] Vient ensuite Jeff W. Dunson dont *les yeux, trop rapprochés sans doute pour s'intéresser à autre chose que l'un à l'autre, ne cherchent pas votre regard*, c'est le moins que l'on puisse dire.

¹ Marie-Pascale Huglo, « Entretien avec Patrick Chatelier », art. cit.

² Marie-Pascale Huglo, « Entretien avec Christine Montalbetti », art. cit.

³ Pour évoquer l'instance narrative de *Western*, il nous semble approprié d'employer le terme de « narratrice » et non celui de « narrateur », comme le fait Warren Motte dans son étude du roman : « Je dis "narratrice" et "elle", car cet individu est identifié comme femme plus loin dans le texte. Voir par exemple "Je suis sûre [...]" (W : 139) et "je suis prête [...]" (W : 139, 140) ». (Warren Motte, « Il était une fois dans l'Ouest », in Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le Roman français de l'extrême contemporain : Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2010, p. 130.

[...] Suivant, Nordman, Will Nordman, qui adresse à notre homme un salut laconique, *fixant la ligne de mire de l'éolienne, replongeant son regard*, après la parenthèse de cette rapide distraction de la rencontre, dans la grosse face sphérique de la roue¹.

Si les gros plans sur les yeux d'un personnage s'inscrivent dans la transposition de l'esthétique du western spaghetti, l'attention accordée au regard semble obsessionnelle au point de prendre également une dimension loufoque (avec le strabisme de Jeff W. Dunson exprimé au moyen d'une litote, par exemple).

Par ailleurs, dans le western-spaghetti, les plans rapprochés sur les yeux des acteurs se multiplient lors des scènes d'affrontement (ainsi, lors du célèbre *triello* du final de *Le Bon, la Brute et le Truand* qui oppose Clint Eastwood, Lee Van Cleef et Eli Wallach). Christine Montalbetti reproduit littérairement ce procédé pour exprimer, dans une longue période, la tension d'un échange de regards entre le cow-boy et Jim Hopkinson, un habitant de Transition City qui cherche la bagarre. Le lecteur assiste alors à un véritable duel oculaire : « vous jetez un œil désinvolte vers l'intérieur obscur et avec l'idée que vous n'y verrez pas mieux, votre regard croise celui, proche et aigu et aussitôt parfaitement fiché dans le vôtre, de Jim Hopkinson² ». L'homme a en effet

[...] un goût particulier à surprendre les regards qui traînesseraient vers chez lui, à les accrocher au sien, clac, clac, comme menottes, de sorte que vous voilà tétanisé, [...] rivé à lui, [...] comme si vous aviez à son égard une dette, d'avoir cru ainsi que vous pouviez vous emplir la rétine de ses propriétés mobilières ou physiques, et sur vos yeux lacérés par le coupant de son regard vous laissez retomber des paupières fautives. [...] Et comme vos yeux se relèvent vers le plan de la rue, les menottes se rompent et se libèrent³.

La comparaison avec les menottes, qui s'inscrit fort à propos dans l'isotopie du western, traduit la qualité particulière du regard du personnage, auquel il est impossible de se soustraire. Comme chez Chatelier, le regard se voit pourvu de propriétés sensorielles : il est « coupant », terme pris au pied de la lettre car l'écriture file la métaphore du regard tranchant : les yeux de celui qui croise le regard de Hopkinson sont « lacérés ». Par ailleurs, le lecteur, désigné par le pronom « vous », est entraîné dans l'échange de regards, comme s'il vivait lui-même la scène.

La description d'une scène de bagarre au *saloon*, qui oppose deux personnages secondaires, Richard Evans et Howard Nelson, « scénario motif⁴ » topique du western, pour reprendre la terminologie d'Umberto Eco, insiste également sur le regard des personnages, évoquant

[...] une sorte de rivalité où leurs regards à chaque commande s'accrochaient.

¹ Christine Montalbetti, *Western, op. cit.*, p. 33-34. Nous soulignons l'importance accordée au regard.

² *Ibid.*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 102-104.

Ils avaient un peu poursuivi ce duel ophtalmique. Leurs pupilles ferrailaient d'un bout à l'autre du zinc, s'envoyaient de microscopiques pigeons voyageurs porteurs de messages de défi, propulsés par leurs ouvertures noires et fonçant vers celles, aussi sphériques et dilatées de l'autre, où, s'engouffrant, ils lâchaient leur petit papier couvert d'une insulte maladroitement écrite à gros jambages¹.

Le cadrage resserré sur deux regards qui s'affrontent est l'objet d'un traitement parodique, avec l'image incongrue des pigeons voyageurs porteurs de messages d'insultes maladroitement griffonnées par les cow-boys, que l'on devine malhabiles à manier la plume, image qui crée une micro-digression, et qui démythifie l'action. Chaque personnage se demande ensuite « s'il irait plus loin que cette stichomythie oculaire » : au sein de la référence au western populaire de Leone intervient une référence éminemment littéraire à la « stichomythie » : de même que les personnages d'une tragédie se répondent vers pour vers, les personnages du roman s'affrontent regard pour regard. L'emploi d'un terme littéraire savant met en lumière le travail sur le style, et, partant, la double médiation, à la fois cinématographique et littéraire, à l'œuvre dans *Western*.

Nous évoquerons enfin la description du regard amoureux, qui est aussi l'objet de variations stylistiques sur ce que nous pourrions appeler le motif du regard. La narratrice décrit avec force détails l'échange de regards entre le cow-boy et son amour d'enfance, la belle Georgina Littlejohn, qu'il retrouve par hasard au *saloon* :

Georgina. L'effet velcro est instantané. La capacité adhésive du regard de Georgina dépasse toute mesure et leurs rétines s'agrippent aussitôt. [...] Ou plutôt, entre les deux pupilles de cette femme et celles de notre trentenaire, viennent de se tendre disons deux cordons, de la circonférence de ses pupilles, et à l'intérieur desquels circulent toutes sortes d'informations, d'une rapidité étourdissante².

L'écriture renouvelle le caractère convenu de l'image de l'aimantation des yeux des deux amants qui ne peuvent détacher leur regard l'un de l'autre par des métaphores inédites, voire incongrues, telle « l'effet velcro », pour dire l'adhésion des regards, image corrigée par une épanorthose : « ou plutôt, [...] disons deux cordons ». Le texte donne l'illusion de s'écrire sous les yeux du lecteur, si bien que c'est l'écriture, tout autant que le regard des personnages, qui occupe le devant de la scène. Un très gros plan sur les yeux de Georgina caricature la vision microscopique : « les yeux de Georgina sont si proches des siens à présent que, malgré la faible luminosité qui en agrandit les pupilles, il peut vérifier dans les iris la présence des demi-cercles vaguement ligneux et comme fissurant le duramen d'un tronc d'arbre en coupe qu'il y a toujours connus³ ». La description échoue à montrer le réel : la comparaison peu courante avec le

¹ Christine Montalbetti, *op. cit.*, p. 66-67.

² *Ibid.*, p. 191.

³ *Ibid.*, p. 197.

duramen d'un tronc d'arbre vient perturber la représentation. Le texte reproduit les difficultés de la vision de près. Plus loin, le regard de Georgina est éloquent, au sens propre :

[...] parce que dans les yeux de Georgina il y a aussi *tout un discours* qu'elle peine à retenir, où *babille* la part d'elle-même qui aurait préféré taire ce nom, où *s'épanche* sa crainte, où *disserte* son inquiétude quant à la tournure que prendra la suite des événements, où hoquette de son chagrin au sujet des risques que par sa révélation il s'apprête à encourir – et qu'il ne faut pas rester dans cette sorte de regard, n'est-ce pas, si l'on veut passer à l'action¹.

Le texte revient sur le lieu commun des yeux miroirs de l'âme, qui expriment les non-dits et les sentiments. La narratrice affiche ici le mode d'emploi du western-spaghetti, qui rejoint sa pratique littéraire : les plans rapprochés sur les regards des personnages ont une fonction expressive, le récit littéraire est le lieu où exploiter la puissance suggestive de l'image en la faisant parler (littéralement), en développant ses possibilités. Le « discours » où « babiller », « s'épancher » et « dissérer » désigne bien entendu le discours littéraire. Les plans rapprochés sur les yeux de Georgina ont également une fonction parodique, qui va de pair avec un hommage au genre visé, comme l'explique Montalbetti : « [Mon rapport au cinéma est] plutôt un rapport de complicité, et d'admiration ; mais le geste de la parodie en soi me paraît un geste important, parce qu'il introduit de l'humour. Il y a d'ailleurs souvent de l'admiration dans la parodie² ». Ainsi les gros plans sur le regard empêchent-ils l'action rituelle du western-spaghetti de se dérouler.

La perception filmique du monde

Le récit de la vision des personnages participe du projet de transposition d'une esthétique filmique : les personnages du *Western* de Christine Montalbetti ont une perception du monde de type cinématographique, traduite par l'emploi de termes techniques du cinéma. L'on pourrait citer, à titre d'exemple, le récit de la vision de Jonathan Weaver, lorsqu'il pénètre dans le *saloon*,

[...] qui, debout, trois quarts dos à notre trentenaire, a dû laisser errer dans cette pièce, où il entrait pour la première fois, une attention qui, de synthétique qu'elle était au premier abord, s'est plu à voguer ensuite de détail en détail, dans un parcours optique plutôt saccadé, s'attardant sur deux ou trois éléments, au hasard de la façon dont il se présentaient dans son champ de vision, dont ils émergeaient. [...] Enfin cela a été au rythme de telles associations [...] que le panoramique de Jonathan s'est égrené, stationnant, en une pénultième étape, sur le plan du miroir³.

¹ *Ibid.*, p. 198-199. [Nous soulignons.]

² Marie-Pascale Huglo, « Entretien avec Christine Montalbetti », art. cit.

³ Christine Montalbetti, *op. cit.*, p. 188-189.

L'on relève le glissement de l'isotopie de la vision (« parcours optique », « champ de vision ») à une isotopie cinématographique (« panoramique », « sur le plan du miroir »), qui invite le lecteur à faire porter son attention sur la dimension intersémiotique du texte. La narratrice a également recours à des métaphores cinématographiques pour évoquer le discours intérieur des personnages, à commencer par le cow-boy : « [parmi ces pensées] il en est une, plus fixe que les autres, plus robuste, plus ancienne, qui rive le regard de notre trentenaire au mur d'en face, non pour lui-même, mais parce qu'il est écran neutre et rêvé pour la projeter¹ ». La pièce dans laquelle se trouve le cow-boy se métamorphose en salle de cinéma lorsqu'il laisse libre cours à sa rêverie amoureuse : il se remémore sa rencontre avec Mary, dont il revoit, ou plus exactement, pour citer le texte, « revisionne » le ruban de satin de la capeline qui flotte contre sa robe de coton au gré de ses mouvements :

Regardez le bougé délicat de l'extrémité bifide du ruban de satin bleu Nattier qui retient la capeline et se soulève dans la marche de la jeune fille, battant le tissu de la robe à hauteur de sa poitrine. Le détail est exact, mais une première manipulation de ce souvenir consiste dans sa répétition indéfinie, dans son revisionnement, autant qu'on le souhaite, à vitesse variable, en faisant défiler les photogrammes lentement, dans des ralentis où le satin langoureusement, somptueusement, vient fouetter le coton épais de la robe, ou parfois plus vite, dans des effets comiques et précipités qui vengent le rêveur de son désir².

Ces « effets » annulent le pouvoir suggestif du cinéma ou le détournent pour en libérer l'écriture. Le texte donne à lire la projection mentale d'une séquence filmique : la marche de Mary. Le défilement des photogrammes au ralenti ou en accéléré rappelle le dispositif du folioscope, aux premiers temps du cinéma : ce livret de dessins ou de photographies qui, feuilleté rapidement, procure l'illusion du mouvement grâce au phénomène de la persistance rétinienne. Le cow-boy varie à sa guise la vitesse du défilement des images, et le caractère érotique de son regard se loge dans la vitesse du visionnement (« dans des ralentis », « langoureusement », « somptueusement », ou au contraire « parfois plus vite, dans des effets comiques et précipités »). Tout se passe comme si le cow-boy de *Western*, héros filmique par excellence, avait une vision cinématographique du réel conforme à son emploi cinématographique. Le personnage se représente le monde par le truchement de plans filmiques : à la fin du roman, lorsque l'action se met enfin en place et que le cow-boy part à la recherche de Jack King :

Puis l'esprit de notre trentenaire anticipe l'action imminente qu'il s'apprête à accomplir, du moins dans ses premières étapes. Il voit, en trois plans fulgurants, sa sortie illico du saloon, le bon qui fera enfourcher son cheval et la manière dont au galop il franchira la limite proche de la ville³.

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 107.

³ *Ibid.*, p. 198.

À la faveur d'une dissociation ontologique, le cow-boy semble alors participer à l'écriture du scénario dans lequel il tient son rôle. La narratrice a également recours au vocabulaire technique du cinéma pour évoquer le récit en train de se dérouler lorsque le cow-boy s'accorde une sieste et se retire donc un moment de l'action romanesque : « et sa raison elle-même bien épuisée, bien amollie, réclamant sa part de repos, allant s'asseoir un peu hors champ où elle somnole¹ ». Le champ correspond à l'action romanesque principale : les termes filmiques sont transposés à la narratologie – clin d'œil savant, peut-être, à l'ouvrage de François Jost, *Le Récit cinématographique*, qui transpose au domaine du cinéma le vocabulaire des études narratologiques.

Par l'emploi d'un vocabulaire technique qui assimile l'univers du roman à un film, Christine Montalbetti souhaite donner l'illusion de l'analogie entre les deux systèmes sémiotiques que sont le texte et le film. L'on ne reviendra pas sur le caractère illusoire de cette entreprise, puisque le texte et l'image sont hétérogènes – et ce caractère illusoire est d'ailleurs suggéré par un humour omniprésent dans le texte. Le retour au récit s'opère en intégrant des procédés du récit cinématographique (effets-plan ou séquences filmiques) qui viennent enrichir le récit romanesque. Le lecteur est invité à se représenter l'action sur deux plans qui se superposent sans jamais véritablement coïncider : le plan du récit littéraire et le plan du récit filmique.

Quand la lumière vole la vedette au cow-boy

La transposition de la visualité du western se manifeste dans le travail sur la lumière, qui procède d'un souci esthétique affiché par l'auteur². L'image d'un homme assis entre ombre et lumière est en effet l'objet d'une longue description dans la première partie du roman, intitulée « Sous l'auvent ». Les deux premiers chapitres retracent, avec une grande lenteur, le lever du jour sur le cow-boy endormi sous l'auvent de son ranch. Dans *Western*, l'histoire classique de réparation (le cow-boy veut se venger de Jack King qui a assassiné sa famille) n'est pas le sujet du roman : la lumière vole la vedette au cow-boy. Le récit du lever du jour remplace en effet le récit attendu des aventures du cow-boy : dans l'*incipit*, l'évocation d'un

¹ *Ibid.*, p. 105.

² Nous nous permettons ici de rappeler le propos de Christine Montalbetti cité dans notre première partie : « L'idée d'écrire un western est d'abord née d'une envie de travailler sur la lumière. D'une sorte d'image intérieure, surexposée, aux ombres tranchantes, où s'apercevait une place sableuse et réfléchissante, un auvent, un homme assis entre cette ombre et cette lumière. » (Christine Montalbetti, art. cit., p. 84.)

conflit cosmique (« ce conflit que le petit jour vaillant engage avec la nuit¹ ») se substitue au conflit entre le cow-boy et le *villain*. La description a une dimension réflexive : la naissance du jour désigne en effet l'avènement du récit, comme le précise la narratrice : « de sorte qu'on se laisse aller, moi, à attendre que la scène soit entièrement éclairée (de ce magma ombreux va naître la fable²) ». L'intrigue est désignée par le terme « fable », emprunté avec humour au vocabulaire érudit de la critique littéraire (« *fabula* ») : Christine Montalbetti avertit son lecteur (qu'elle suppose érudit, ou du moins au fait de la théorie littéraire) qu'il ne s'agira pas ici de la narration d'un western au premier degré, mais d'une recherche narrative et stylistique. La dimension métafictionnelle est présentée sur le mode ludique, car la narration multiplie les clins d'œil au lecteur. Décrire l'aurore équivaut à céder à un penchant pour la poétisation et pour la littéarité, au détriment de l'action :

[...] et si bien que dans cette aurore qui paraît engoncée dans la suspension de toute action, calme profondément, désertée, minérale, la seule scansion de la chaise, ce bercement imparfait dans l'ombre, suppose la convocation de toutes sortes d'unités énergiques que, faute pour l'heure d'événement plus marquant, on pourrait bien se laisser aller à décrire³.

L'expression « engoncée dans la suspension de toute action » désigne également le texte ; les termes « se laisser aller à décrire », sur lesquels se clôt la phrase – ou plutôt ce qu'il conviendrait d'appeler la période montalbettienne, du fait de sa longueur – renvoient au programme d'écriture romanesque de *Western*⁴. Afin de rendre compte de la tendance du roman contemporain à la digression, de la tension du récit vers le discours, mais aussi celle du romanesque vers le poétique, Olivier Bessard-Banquy propose la notion d'« infiction⁵ ». Le terme fait référence à « la prédominance du digressif sur l'à-propos⁶ » chez Éric Chevillard, où des fictions possibles et incongrues se superposent à la fiction romanesque, sans être nécessairement actualisées. L'« infiction », que l'on retrouve également chez Patrick Chatelier, nous semble être l'un des traits du roman contemporain.

¹ Christine Montalbetti, *op. cit.*, p. 20.

² *Ibid.* C'est la naissance de la lumière qui fait le lien entre les chapitres I et II : « Le deuxième chapitre s'ouvre sur une description du progrès de la lumière, qui bon an mal an fait son chemin dans l'éther résistant, traversant, d'allure lamineuse, les couches d'atmosphère qui la filtrent encore massivement au vu de son angle d'incidence. » (*Ibid.*, p. 19) Le texte semble piétiner, l'action ne progresse pas plus que le lever du jour, comme le soulignent les termes « bon an mal an fait son chemin », qui font écho avec l'expression « d'une naissance lente » – cette extrême lenteur rappelle bien entendu l'esthétique du western-spaghetti. C'est seulement à la fin du chapitre que « la teinte saphir peu à peu devient majoritaire » (*Ibid.*, p. 27.) Le choix du terme « saphir » pour évoquer le bleu du ciel témoigne d'une artialisation de la description du paysage envisagé comme un tableau.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique, op. cit.*, p. 116

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 117.

De manière significative, c'est lors des scènes d'action emblématiques du genre westernien telles les rixes ou les duels que l'attention accordée à la lumière supprime le récit de l'action. Conformément aux lois du genre, *Western* accueille une scène de bagarre au *saloon*. La rixe qui oppose Howard Nelson et Richard Evans est mise en scène « dans l'arrière-cour terreuse du saloon », les deux personnages sont « entourés par tous les autres », qui forment « un cirque » :

La lumière qui provient de la fenêtre arrière du saloon asperge leur chemise, éclabousse leur visage, luit sur une joue dont la sudation la réfléchit à merveille, se répercute bien sur le coton propre d'une épaule, d'une jambe qui essaye un ciseau jeté dans l'arène, sur l'émail d'une dent, toc, dans le blanc d'un œil, giclant mieux encore sur un bouton argenté, l'agrafe d'une salopette. [...] Parmi les spectateurs massés autour des deux lutteurs et qui écarquillaient les yeux pour tenter de décrypter les significations malgré tout figuratives de ce qui ne paraissait plus que fulgurances abstraites de lumière et d'ombre s'agitant furieusement en gerbes tachetées¹.

Le combat est décrit par le truchement des mouvements de la lumière qui éclaire les parties du corps qui donnent ou reçoivent les coups. L'attention portée à la lumière nuit à la visibilité et à la compréhension de la scène : il est en effet difficile de déceler le figuratif dans ce tableau abstrait d'éclats de lumière – l'on notera d'ailleurs la présence de l'isotopie de la peinture qui remplace un instant celle du cinéma : le roman à caractère intersémiotique s'écrit au carrefour des arts et multiplie les modèles. Pour décrire la lumière, le texte convoque également les techniques du cinéma : ainsi, dans le *General Store* où se rend le cow-boy,

La lumière qui baigne la scène est elle-même d'une nature conflictuelle, où, dans le noir profond de la pièce, viennent jouter d'un côté la lueur presque exsangue d'une bougie et de l'autre le flux plus renfloué des corpuscules de lumière naturelle (available light, en version originale) filtrés par le carreau sale².

La mention de la traduction anglaise de la « lumière naturelle » est un clin d'œil à la technique cinématographique qui appelle le commentaire : le choix de l'anglais fait signe vers la fabrique hollywoodienne du western.

La description vise également à transposer l'usage du Technicolor caractéristique du western hollywoodien à partir des années 1930. La scène du duel final qui oppose le cow-boy à Jack King est à cet égard révélatrice. L'affrontement est en effet attendu par le lecteur, comme par le cow-boy, or, l'action est retardée par la description du ciel embrasé par le coucher de soleil, fond sur lequel se déroule le duel :

Ce soir, il s'agit d'un de ces ciels fortement zébrés, où le rouge vermillon le dispute au tango léger, ou du vieux rose même parvient à s'insérer, jurant avec les tonalités à forte teneur en jaune du reste, le tout (rouge, orange, rose dissonant) rayant un fond d'un gris assez électrique, l'effet n'est pas du meilleur goût il faut bien le reconnaître³.

¹ Christine Montalbetti, *op. cit.*, p. 70.

² *Ibid.*, p. 110.

³ *Ibid.*, p. 202.

Non sans humour, le texte commente le style pompier caractéristique du western hollywoodien en Technicolor, où les couleurs sont accentuées. Ce paysage rappelle « la beauté plastique des images de Monument Valley [...] saisi[e] dans une palette de tons pastel, rose et orange cendré. Les plans abstraits de rochers polychromés (colorés) constituent un parallèle à l'expressionnisme abstrait et ses nappes de couleur¹ », pour reprendre le propos de Maureen Turim à propos de l'imagerie de Winton C. Hoch, expert en Technicolor. Mais ce Technicolor n'est « pas du meilleur goût », juge la narratrice de *Western*. Dès lors, le récit littéraire du *gunfight* pourrait être lu comme la revanche du bon goût, littéraire, sur le cinéma d'Hollywood, une victoire, en somme, de la littérature sur le cinéma. La description poursuit dans la surenchère :

[...] vous diagnostiquez une dermatose, vous vous effrayez de son extension, un psoriasis magistral, sur le fond de quoi passe notre cavalier minuscule, vous reprenez votre hypothèse, vous vous inquiétez de cette peau excoriée, qui décidément n'a point trop bel aspect, avec, tenez, ses œdèmes suintants, ses vésicules, ses squames, vous optez pour le ciel eczémateux, et vous n'avez pas tort.

C'est finalement sous un ciel barbouillé d'érythrosine que paraît la silhouette de Jack King².

Dans ce tableau du ciel rougeoyant qui retarde l'action, s'affiche le caractère discordant de la description : le coucher du soleil, associé au sublime dans la littérature et dans la peinture, évoque ici une maladie de peau, le texte multiplie en effet les termes du lexique médical et les notations dysphoriques. Le sujet noble dans la tradition littéraire et picturale est l'objet d'un traitement iconoclaste : la scène du coucher du soleil au Technicolor du western traditionnel est l'objet d'un regard ironique, ou, du moins, d'une prise de distance.

La scène du duel au revolver, qui a lieu deux pages avant la fin du roman, où l'on voit les deux cow-boys prêts à s'affronter, est enfin révélatrice du projet de Montalbetti :

Jambes écartées. La main droite planant au-dessus de la crosse du revolver comme faucon qui s'apprête à s'abattre pour remonter aussitôt sa proie dans les airs.

Champ : Jack King, le visage entièrement noirci par le contre-jour, mais c'est bien là Jack King.

Contrechamp : dans un dernier et lent sursaut, le ciel qui achève de rougeoyer laisse filtrer un faisceau de lumière ambrée, flavescente, qui vient éclairer de face le visage de notre trentenaire³.

Le vocabulaire scénarique est présent, mais il est l'objet d'un contre-emploi : au lieu d'organiser les actions des personnages dans l'espace, les termes « champ » et « contrechamp » orchestrent les effets de lumière : un clair-obscur qui convient à Jack King, le *villain*, dont le

¹ Maureen Turim, « L'encadrement de paysage », in Lauric Guillaud et Gilles Menegaldo (dir.), *Le Western et les mythes de l'Ouest*, op. cit., p. 402. Selon la critique, « L'accent sur la visualité invite les spectateurs des années 1950 à se comporter comme des touristes découvrant l'ouest par procuration ». (*Ibid.*, p. 401.)

² Christine Montalbetti, op. cit., p. 205.

³ *Ibid.*, p. 210.

visage reste dans l'ombre ; les derniers flamboiements du ciel au soleil couchant sont l'objet d'une poétisation qui n'aurait pas sa place dans un scénario¹, avec les allitérations en [-f], et avec le choix de termes qui permettent de saisir toutes les nuances du flamboiement de la lumière : « rougeoyer », « ambrée », « flavescente », ce dernier adjectif rare signalant la littéarité du texte. L'on remarquera également la métaphore du vol du faucon qui s'abat sur sa proie et la remonte dans les airs, qui signifie la vitesse et la précision du mouvement de la main qui va saisir le revolver. Les termes scénariques cohabitent avec un style maniériste qui souligne le jeu que l'écriture romanesque entretient avec ses modèles hollywoodiens. Dans *Western*, l'esthétisme prend le pas sur l'action romanesque, ce qui est une manière de représenter littérairement le maniérisme du western-spaghetti.

Il convient de s'attarder sur la notion de maniérisme, qui trouve ses origines dans les domaines de la peinture et de l'architecture². Le western-spaghetti est qualifié de maniériste du fait de sa propension à l'esthétisation visible dans l'attention portée aux détails, dans le souci du cadrage, les fréquents plans rapprochés sur les yeux des personnages, ainsi que dans l'imitation d'une œuvre d'art antérieure, le western classique hollywoodien, en lieu et place de l'imitation de la nature. Le maniérisme veut en effet imiter le monde au second degré, d'après d'autres représentations artistiques. L'on pourra alors se demander dans quelle mesure l'écriture de Christine Montalbetti, qui compose à partir du western léonien et qui cultive l'art de l'écriture pour l'écriture, est également une écriture maniériste. À ce titre, Fabien Gris qualifie *Western*

[...] de maniériste, voire de maniériste « au carré », étant donné qu'il reprend un sous-genre cinématographique qui pastichait déjà lui-même les codes du western classique hollywoodien. La matière westernienne est totalement assumée par l'écrivain ; le travail littéraire est alors un travail sur les paramètres spécifiques d'un genre et leur exhibition par l'écriture³.

¹ Comme le remarque Fabien Gris, le scénario est en effet « un texte qui possède généralement un fort coefficient de "littéarité", dans la mesure où les métaphores et autres formes d'images "poétiques" ou tropes divers sont presque totalement absents (car non strictement figurables) et dans la mesure où l'on a affaire à une sorte de "procès-verbal descriptif" d'une image filmique à venir ». (in Fabien Gris, *op. cit.*, p. 186.)

² Le maniérisme est un « courant artistique particulièrement en honneur dans l'Italie du XVI^e siècle, entre la Renaissance et le baroque, qui exprime la recherche d'une manière personnelle dans la facture et une recreation du monde, d'après des images intérieures et des règles d'art plus ou moins raffinées (*bella maniera*) en opposition avec la règle d'imitation de la nature, et qui se manifeste notamment par l'allongement des formes [...] ». (Article « Maniérisme », Centre National de Ressources Textuelles et lexicales, [En ligne] URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/bhvf/maniérisme>.)

³ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 235. Fabien Gris propose d'ailleurs d'étendre la notion de maniérisme à la littérature et aux autres arts, « si nous le considérons comme un travail esthétique qui prend pour référent une œuvre préexistante plutôt que le réel, et qui exhibe avec virtuosité son propre statut de simulacre, son artificialité ». (*Ibid.*) Il rappelle la définition du maniérisme donnée par Jean-Louis Leurat : « il y a maniérisme lorsque l'on commence à raffiner sur une forme antérieure » : « l'opération maniériste consiste à prélever non sur le réel, mais sur le cinéma même ». (Jean-Louis Leurat, *Le Cinéma en perspective*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1992, p. 73., cité par Fabien Gris, *ibid.*, p. 236).

Si l'on retrouve dans *Western* la reprise d'un matériau préexistant et la recherche du raffinement esthétique, c'est pour des raisons différentes : la pratique littéraire maniériste de Christine Montalbetti n'a pas la même valeur que celle du western-spaghetti, qui propose une version parodique du western classique hollywoodien¹. Chez Montalbetti, outre une forme d'hommage à un genre auquel la romancière est fortement attachée, il s'agit d'attirer l'attention sur l'écriture, précisément sur l'art de la fiction romanesque et sur les défis que rencontre le romancier contemporain : comment écrire un roman alors que tout est dit et que l'on vient trop tard ? en « [raffinant] sur une forme antérieure », pour reprendre l'expression de Jean-Louis Leutrat, en reprenant les formes du passé pour les renouveler.

Le roman de Montalbetti peut être rapproché de *Pas le bon, pas le truand* de Patrick Chatelier, qui travaille également à partir des codes du western-spaghetti, en cherchant également à transposer une visualité de type cinématographique.

2. Vision et visionnage dans *Pas le bon, pas le truand*

Le roman de Patrick Chatelier accorde une grande importance à la vision, si bien qu'Elisa Bricco l'a qualifié de « roman oculaire » et de « récit de la vision² ». Dès l'*incipit*, lorsque le narrateur décrit le décor de l'action, le texte affirme le primat de la médiation cinématographique comme représentation du monde :

Qu'il est beau, le monde et son écran d'images, myriades à chaque seconde, à chaque inspiration, images qui effleurent et se détachent et incisent et se répondent, toujours pareilles, toujours nouvelles, captivantes. Elles se projettent en paysage, elles forment sous le bleu du ciel une terre à histoires panoramique, un visage à embrasser sur la bouche, se dit l'idiot³.

Le paysage naturel est un « écran d'images » où les images projetées font monde. La précision « à chaque seconde » évoque le nombre d'images par seconde caractéristique de la technique filmique ; le « visage à embrasser sur la bouche », le cliché du baiser de cinéma, anachronique et atopique, puisque l'idiot ne peut pas connaître le cinéma. Ainsi la représentation du monde fait-elle d'emblée référence au septième art. La description des lieux romanesques est cinématographique, à l'instar de la rivière qui se fait écran de projection : « Sur la rivière Arlanza derrière la colline se reflètent des images : roseaux, moucheron, aigles, mais aussi les

¹ Jean-Louis Leutrat, *op. cit.*, p. 97-98.

² Elisa Bricco, *art. cit.*

³ Patrick Chatelier, *Pas le bon, pas le truand, op. cit.*, p. 13

femmes et hommes de ce pays à la surface de l'eau avec ses clins d'œil¹ ». Dès lors, le monde appelle à être vu, car toute projection suppose un spectateur. Dans le roman, il s'agit ici du personnage de l'idiot qui est le principal personnage focal, comme l'explique Patrick Chatelier :

D'emblée, il m'a semblé nécessaire d'introduire dans le récit un nouveau personnage qui représenterait l'adolescent que j'avais été, le spectateur aspiré par les images, à la fois visionnaire et témoin incapable d'intervenir dans l'action : celui-ci est devenu l'idiot du village, celui qui voit des choses qui n'existent pas pour les autres, notamment le danger à venir (puisqu'il connaît le film) et l'histoire du cinéma encore à naître (puisqu'il semble réellement vivre à l'époque du western). Il rejoue ce qui n'a pas encore été joué².

L'idiot se caractérise par son hyperscopie : il est celui qui voit. « Voir fait vivre, songe-t-il. Voir vivre fait songer³ », explique-t-il. Selon lui, l'homme se définit d'ailleurs comme un animal voyant : « Voilà ce qu'est un homme : celui qui a une vision⁴ ». Le texte raconte alors la vision de l'idiot des événements.

Portrait de l'idiot en spectateur de cinéma

Quelques précisions s'imposent au sujet du dispositif narratif⁵ imaginé par Chatelier : le repas et le massacre de la famille Butler, qui forment l'essentiel de la narration⁶, sont vus et racontés par l'idiot qui assiste à la scène caché dans un cagibi, dans la maison des Butler, récit qui est enchâssé dans le récit principal, qui rassemble toutes les voix narratives du roman. La scène de vision(nage) du repas est imbriquée dans une autre scène : au début du roman, l'idiot est entraîné par ses camarades de jeu dans une cabane sombre, hantée par le fantôme du trappeur Piripero⁷, qui redouble le motif du cagibi des Butler. Dans cette cabane sans fenêtre, l'idiot va perdre la notion du temps, s'endormir et rêver, ou s'imaginer et se projeter intérieurement la suite de l'histoire : le repas et le massacre de la famille Butler. La vision se confond avec le visionnage et l'idiot est pour ainsi dire un spectateur au carré : il regarde la scène qui se déroule sous ses yeux, qui est elle-même la projection fantasmatique d'une scène de film. L'intrigue romanesque intègre le dispositif de la projection cinématographique : le récit littéraire se confond avec le film imaginaire que se projette l'idiot dans la cabane obscure, qui évoque, bien

¹ *Ibid.*, p. 14. Le motif de la surface de l'eau comme écran de projection est devenu courant dans le roman à caractère cinématographique – l'on songe notamment à la surface du *Lac* de Jean Echenoz. Voir à ce propos l'article de Danièle Méaux, « Le miroir des écrans », art. cit.

² Marie-Pascale Huglo, « Entretien avec Patrick Chatelier », art. cit.

³ Patrick Chatelier, *op. cit.*, p. 71.

⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁵ Nous employons ici le terme « dispositif » dans son acception courante, comme un ensemble d'éléments narratifs (ou visuels, comme nous le verrons au cours de l'étude du roman) agencés en vue d'un but précis.

⁶ Il s'agit de la partie centrale du roman, qui est aussi la plus longue (elle s'étend sur une centaine de pages).

⁷ *Ibid.*, p. 39-41.

entendu, une salle de cinéma¹. Le texte multiplie d'ailleurs les allusions à une séance de cinéma : Jill et Frank, les mauvais camarades de l'idiot, « lui donnent un bout de papier », équivalent du ticket de cinéma : « ce papier donne le droit d'entrer » ; l'on apprend plus tard que « l'obscurité est nécessaire² ». La progression de l'idiot qui avance dans le noir jusqu'au cagibi des Butler où il trouve refuge évoque aussi le cheminement du spectateur pour accéder aux salles obscures :

La porte de derrière claque sur lui et il se retrouve dans un couloir obscur. [...] Il lui faut marcher dans le noir [...]. Tout au bout du couloir une lueur sert de guide. [...] La porte atteinte, l'embrasure étire sa ligne verticale, le grand jour se devine encadré par une fenêtre proche. [...] L'idiot ouvre doucement, se fait tout petit à mesure que la lumière se déverse et un blanc aveugle balaie le noir qui voyait tout. [...] Et peu à peu [...] ça lui répond sur sa rétine, l'espace de la maison avec la mère, le père et le fils, la grande table aux trois couverts mis, le bahut, la cheminée³.

Le dispositif narratif évoque un film dans le film, une représentation mentale (inspirée d'une représentation filmique, le film de Leone) qui résulte elle-même d'une projection filmique fantasmatique. Le récit de ce que l'idiot a vu dans la cabane se confond avec l'expérience cinématographique :

Il a vu des choses incroyables dans cette cabane. [...] Il a encore en tête toutes sortes d'images avec leurs formes vibrantes, collines, plaines et villes, pays qu'il ne connaissait pas, habités par toutes sortes de gens que jamais il ne connaîtra. Des morceaux d'histoires d'amour, scènes de guerre, des voyages et des rencontres sous la neige ou la canicule⁴.

Des scènes des classiques du cinéma sont alors évoquées, suggérant que l'idiot aurait bel et bien vu les films en question :

Quand une locomotive a fait mine de foncer sur lui, il s'est retenu de hurler. Quand un petit personnage avec une canne est tombé plusieurs fois à terre, il a trouvé ça drôle. Quand un landau s'est mis à dégringoler l'escalier, il a couru malgré lui pour sauver l'enfant. Mais il n'a attrapé que le vide. Car le trappeur s'était dissipé avec ses univers dans un dernier tour de magie fantomatique comme la porte se rouvrait⁵.

Au détriment de toute vraisemblance, le texte fait allusion au cinéma d'Hitchcock, aux scènes de *slapstick* de Charlie Chaplin et au *Cuirassé Potemkine*. Lorsqu'il sort de la cabane, l'idiot est ébloui par les images qu'il a vues, comme le lecteur par les scènes romanesques et leurs images : « Quel idiot de se croire un héros, se dit-il en zigzaguant ébloui avec giclées de poussière alors que persistent les milliers d'images autour de son crâne en Technicolor, la famille, l'étranger, le repas⁶ ». La mention du Technicolor est un clin d'œil à l'esthétique du

¹ La cabane aveugle fait également songer à la caverne de Platon.

² Patrick Chatelier, *op. cit.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 65-66.

⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵ *Ibid.*, p. 41-42.

⁶ *Ibid.*, p. 177.

western. Un réseau de références et d'allusions, analysées par Fabien Gris¹, rappelle enfin le jeu auquel se livre le roman avec le cinéma : la maison des Butler est qualifiée de « maison en trompe-l'œil² », et désignée comme décor cinématographique : « Le décor est installé, la maison des Butler est prête, le jour s'est levé sur elle dans une coloration de dernier jour³ » ; les époux Butler passent leur nuit de noces au « Paramount Hotel⁴ » : le texte affiche l'empreinte de la médiatisation cinématographique sur le roman, tout en soulignant son caractère fictionnel.

Les visions de l'idiot

Il convient à présent de s'intéresser à la figure du narrateur et principal personnage focal, l'idiot. Comme le rappelle Fabien Gris, « le marquage fort d'un point de vue (au sens visuel du terme⁵) » constitue un indice de filmicité. Or, le narrateur qu'est l'idiot est sujet à caution, et le récit romanesque est présenté comme l'une de ses inventions, dans la solitude de la cabane : « Et je suis seul, se dit l'idiot. Et il s'invente⁶. » Le pacte de lecture est impossible à prendre au sérieux, si bien que le lecteur doit suspendre sa crédulité, à plus d'un titre. La narration de l'idiot n'est pas fiable parce que sa vision n'est pas fiable : différent des autres depuis son plus jeune âge, l'idiot ne voit pas la même chose qu'eux. Sa querelle avec Jesse, un autre enfant du village, trouve d'ailleurs son origine dans un problème de vision :

[...] un jour l'idiot [...] s'est penché en désignant des formes à la surface de l'eau, Jesse a vainement essayé de distinguer les mêmes. Quand il a vu la surface bouger et former de nouvelles images, Jesse a dit que c'était lui-même qu'il voyait sans se reconnaître. Mais il a insisté, a vu tant de choses qu'il décrivait à mesure, images jusqu'à des milliers qui se succédaient, il décrivait leurs tableaux, leurs horizons, des paysages et des scènes extraordinaires. Jesse a dit qu'il était bigleux ou bien malade ou bien fou, et que de toute façon la surface d'une seule rivière ne pouvait pas contenir autant d'images⁷.

L'idiot souffre d'hyperscopie ; de surcroît son imagination est débridée. La différence de visions donne lieu à un affrontement entre les deux enfants, décrit lui aussi de manière visuelle : l'on note la récurrence de l'isotopie de la vision, avec les termes « vision », « image », « flou » : « Ils criaient leurs visions dans la bagarre et sous le choc. Ils lançaient leurs images pour s'affronter, celles de l'idiot plus floues mais nombreuses, celles de Jesse plus rares mais

¹ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 320-323 et p. 430-432.

² Patrick Chatelier, *op. cit.*, p. 51

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁵ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 158.

⁶ Patrick Chatelier, *op. cit.*, p. 14.

⁷ *Ibid.*, p. 45.

précises¹ ». Par ailleurs, la puissance imaginative de l'idiot conduit le lecteur à douter de la véracité de son récit. L'idiot en effet ne parvient pas à distinguer le rêve de la réalité :

L'idiot se frotte les yeux dans son lit [...]. Il a du mal à décider quand il dort et quand il ne dort plus. Pour certains la vie est un rêve où défilent toutes les images, les histoires, les fantaisies [...]. Ils forment et reforment, ils agrémentent, corrigent, prolongent en évoluant dedans, ils parcourent les sentiers de leur monde enchanté².

Comme le remarque Elisa Bricco, « l'idiot vit dans une dimension onirique perpétuelle, où la réalité et les images vues ne font qu'un tout unique³ ». Lorsqu'il sort de la cabane, son imagination le poursuit : « Quand l'un des pieds décide de s'arrêter, le second part à la découverte. Avec une telle paire il ne faudrait pas devoir échapper à une locomotive qui te fonce dessus, ni chercher à attraper un landau qui dégringole l'escalier, mais on comprendrait l'utilité d'une canne⁴ ». La reprise dans le récit des scènes célèbres précédemment évoquées souligne le fait que l'idiot vit un cinéma intérieur perpétuel. Ainsi la vision de l'idiot est-elle parasitée par de nombreuses images au statut différent qui proviennent de son imagination débridée ou des classiques du cinéma.

Or, la scène centrale du repas et du massacre des Butler nous est livrée par l'intermédiaire de la vision de l'idiot. Le dispositif narratif de l'idiot enfermé dans sa cabane, et en même temps caché dans le cagibi produit un effet de cinéma, selon Elisa Bricco :

Dans *Pas le bon, pas le truand* l'écrivain mime le récit filmique en nous présentant le protagoniste, l'idiot, en tant que sujet qui assiste aux scènes racontées et participe à celles-ci aussi, donc en focalisation interne, mais le récit n'est pas homodiégétique, et l'on perçoit donc la présence d'une entité extérieure qui raconte et en même temps compose le récit. C'est ce que François Jost appelle focalisation spectatorielle. En calquant la notion mise au point par Gérard Genette, le critique affirme qu'au cinéma la perception de l'histoire de la part des spectateurs est omnisciente puisqu'ils perçoivent les images, les sons et tout ce que le montage, le cadrage et la prise de vue mettent en place pour créer la narration. Par le biais de ce texte, nous sommes donc comme les spectateurs de la scène que nous suivons grâce aux mots de celui qui raconte ; l'idiot fait partie de ce que nous voyons et nous percevons ses pensées aussi. Cette configuration narrative est visiblement empruntée au cinéma⁵.

La focalisation spectatorielle permet au lecteur de suivre tout à la fois les faits et gestes, les pensées et la vision de l'idiot, comme au cinéma :

Sa vision du monde et le regard très personnel qu'il pose sur la réalité nous accompagnent ainsi le long de la lecture, en produisant des effets de véritable projection d'images et de scènes. Par conséquent, en tant que spectateurs, nous visualisons avec lui les scènes qu'il v(o)it [sic], comme si l'on était au cinéma, nous retrouvant souvent dans une position de « vision par derrière »⁶.

¹ Patrick Chatelier, *op. cit.*, p. 46.

² *Ibid.*, p. 30

³ Elisa Bricco, art. cit.

⁴ Patrick Chatelier, *op. cit.*, p. 43.

⁵ Elisa Bricco, art. cit.

⁶ *Ibid.*

Le dispositif narratif complexe imaginé par Patrick Chatelier et les traits du personnage de l'idiote, créateur d'images à plus d'un titre, confèrent au roman une dimension filmique.

Le film du repas

L'image filmique se caractérise par son cadrage, restitué par le choix d'un certain point de vue dans le roman, comme l'a montré Fabien Gris :

[...] dans toutes les études consacrées à la narrativité au cinéma, la question du point de vue est absolument centrale. Le récit filmique est un récit fondamentalement orienté, au sens géographique et spatial du terme. En effet, l'image que l'on perçoit au cinéma a été captée par une caméra qui a un angle de saisie limité et qui est elle-même localisée dans l'espace. En cela, la caméra fonctionne comme un œil – et plus précisément comme un regard, c'est-à-dire un effort de vision porté sur quelque chose. L'image filmique est donc toujours une vue singulière, qui délimite une portion dans l'espace et entretient une distance particulière avec cette portion¹.

Dans *Pas le bon, pas le truand*, le traitement de la scène du repas est à cet égard révélateur : l'écriture mime le surgissement de l'image cinématographique, dans l'obscurité de la salle, après le générique, lorsqu'apparaissent les protagonistes du drame : « Ils ont surgi du blanc, ils ont surgi du noir, et maintenant à table. Ils ont pioché dans les possibles pour se faire un visage, et leurs ventres grondent² ». Face aux images, l'idiote semble doué d'un pouvoir démiurgique : il peut arrêter la scène d'un seul regard, comme s'il appuyait sur le bouton pause d'une télécommande – l'expérience filmique se rapproche alors de celle du visionnage d'une vidéo :

L'idiote regarde la scène arrêtée – ou peut-être sans le savoir arrête-t-il la scène du regard. Les trois Butler devant la table attendent un signal, les mouches continuant de voler. Il hésite à toussoter pour les surprendre. [...] Il a trouvé un petit coin confortable, panoramique, à la fois dans la pièce et à l'abri, à la fois au milieu et hors, qui expose et protège³.

Tout se passe comme si c'était l'idiote qui créait le film, tout en le visionnant. Le point de vue « panoramique » lui permet d'avoir une vision globale de la scène :

Sous tous ses angles, l'idiote a vu apparaître la scène du crime, depuis le cadre au plafond dessiné par la mouche, depuis celui d'une toile d'araignée dans un coin, depuis la fenêtre dont la lumière embrase les minuscules poussières. [...] De tous ces points de vue l'idiote regardait. Georges de face qui tressaute, retient un cri, y croit encore puis non. Georges de profil dont la grimace retourne la joue. Georges de dos qui dans sa maladresse ressemble à un enfant⁴.

L'écriture reproduit un dispositif filmique : plusieurs caméras filment la scène du crime sous tous ses angles, comme c'est fréquemment le cas dans le western ou dans le genre policier d'ailleurs. Par une série de brèves notations descriptives et par l'emploi du présent de narration,

¹ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 157.

² Patrick Chatelier, *op. cit.*, p. 66.

³ *Ibid.*, p. 70.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

le texte rappelle fugacement le style scénarique (« Georges de face qui tressaute... »). Non sans quelques entorses au principe de vraisemblance, l'œil de l'idiot se démultiplie en autant de caméras qui enregistrent l'action : le texte se donne comme l'équivalent littéraire d'une scène de film.

L'insistance sur le motif de l'œil rappelle également l'analogie, chère aux Nouveaux Romanciers, entre l'œil et la caméra. La caméra est considérée comme un œil mécanique, « double de l'œil humain », comme l'a montré Isabelle Ost, qui a étudié la fascination de Samuel Beckett pour la caméra : « Un œil prosthétique, “œil-fauve” – ou en anglais “savage eye”, l'expression est de Beckett –, au regard tour à tour curieux, intrusif, voyeur ou persécuteur¹ ». Chez Chatelier, l'œil de l'idiot enregistre le réel et les images enregistrées défilent dans le récit. La scène de la mort de Georges Butler est à cet égard significative : lorsqu'il tombe à terre, assassiné par la brute, son regard erre au plafond où volent quelques mouches ; en se rassemblant, elles configurent un œil depuis lequel le personnage assiste à sa fin :

En vol, les mouches ont l'habitude de tracer des cercles ou des carrés, bifurquant plusieurs fois pour revenir à leur point de départ et cela dessine un œil qui regarderait d'en dessus : Georges depuis cet œil se voit mourir. Il voit son crâne à peine retenu par l'attache de la nuque, ses cheveux en broussaille, ses bras écartés en signe d'il ne sait quoi, une de ses bretelles glisser².

Il s'agit, pour reprendre les termes d'Elisa Bricco, d'un « nouveau dispositif visionnel » : « Ce vol des mouches représente une autre focalisation sur la scène : cela pourrait représenter le point de vue d'un être supérieur qui regarde la scène d'en haut ou bien l'œil indifférent de la mort, ou encore celui de l'esprit de George qui est désormais sorti à l'extérieur de son corps³ ». L'œil dessiné par les mouches pourrait également figurer une caméra placée au plafond, qui enregistre les derniers instants de George. Elisa Bricco a d'ailleurs souligné la signification symbolique de cet œil formé par les mouches : « [Il] évoque peut-être aussi le voyeurisme du spectateur, de l'idiot dans notre cas, mais aussi, sans doute, celui d'un narrateur-écrivain-cinéaste, souvent mis en place par le cinéma d'Hitchcock et de Michael Powell⁴ ».

¹ Isabelle Ost, « Le langage de l'image : Beckett et Deleuze face aux “arts de la reproductibilité technique” », in Pierre Piret (dir.), *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007, p. 272, cité par Fabien Gris, *op. cit.*, p. 92.

² Patrick Chatelier, *op. cit.*, p. 115.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ Elisa Bricco, art. cit.

Gros plans sur les regards

Le texte accorde enfin une grande attention aux regards des personnages, signalant par cette récurrence la transposition d'un trait esthétique du western-spaghetti, qui se caractérise en effet par la récurrence de cadrages très serrés sur un visage, et plus particulièrement sur les yeux des comédiens. Comme le note Jean-Louis Leutrat, « Tout passe par leurs yeux (plus que par leur jeu) qui, pour le critique Serge Daney, sont là davantage pour être vus que pour voir¹ ». Le roman de Patrick Chatelier ne déroge pas aux lois du genre : il retrace le parcours du regard de Jesse qui, au début du repas, passe anxieusement de son père à sa mère avant d'oser regarder l'étranger :

Jesse se détourne de son père un peu honteux [...]. Son regard s'échappe et glisse vers Carlotta [...]. Le regard de Jesse rebondit sur elle, poursuit son élan vers le bout de table en hésitant soudain sur ce qu'il s'apprête à voir, ripant maladroit sur les grains de lumière mais oui, mais non, mais si : l'étranger est toujours là, à la place de l'invité, à la place de l'ami, à la place du porteur de nouvelles².

Le déplacement silencieux du regard permet d'exprimer l'attente, la tension croissante entre les personnages et la peur éprouvée par l'enfant. Le lecteur imagine également une succession de plans brefs, liés par le « raccord de regards » transposé dans l'écriture. L'animation, saugrenue dans ce contexte, du regard qui « rebondit », « poursuit son élan », « ripant » ici ou là, tend toutefois au loufoque et démythifie la scène de western. Lorsque les yeux de Jesse croisent ceux du tueur, les regards sont l'objet d'une longue description :

Jesse croise le regard de l'étranger. En un éclair il lui donne ses pensées. Il lui confie son désespoir de fils, son secret de fils indigne, son rêve d'enfant perdu. [...] Mais l'étranger ne s'y arrête pas, il passe indifférent sur tout ce qui constitue Jesse. Son regard l'efface d'un léger mouvement à l'intérieur des orbites, dédain superbe dans le creux des pattes-d'oie d'où son air malin rayonne, caustique, pour se poser sur Carlotta avec une nuance d'intérêt qui fusille et surprend³.

La description permet une économie de moyens narratifs, tant les regards sont lourds de sens : celui de Jesse porte en lui tout un récit d'enfance, celui de la brute rappelle, par la mention des « pattes d'oie » et de son « air malin », les yeux plissés et cruels de Lee Van Cleef dans le film de Sergio Leone. Quelques pages plus haut, Chatelier esquisse un portrait de la brute qui évoque le visage légendaire de Lee Van Cleef : « un soupçon de visage, frémissement taillé à la serpe, fentes de reptile, lames de couteaux croisées⁴ ». Lorsqu'il s'arrête sur Carlotta, son regard « fusille » : Chatelier ne recule pas devant le jeu de mots proleptique, mais le verbe est

¹ Jean-Louis Leutrat, *op. cit.*, p. 100.

² Patrick Chatelier, *op. cit.*, p. 86.

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ *Ibid.*, p. 72.

également à entendre dans sa dimension métaphorique, rappelant le regard perçant de Van Cleef dans le film¹. L'on évoquera enfin les longues descriptions de la rétine des personnages, lorsque l'idiote affronte témérairement la brute à la fin du roman :

Maintenant il n'y a plus que les regards. Deux paires d'yeux comme univers qui fusionnent et englobent tout. Quatre iris, pupilles et maculas qui se répondent, avancent et se rétractent sur une seule piste lumineuse [...]. Deux regards vis-à-vis qui balaient sur place, qui palpitent, qui incisent. Deux à dévorer, foudroyer, fusiller du regard².

La description des regards occupe une demi-page. Les personnages se livrent à un duel oculaire qui fait référence aux longues scènes de duel des westerns-spaghettis (et notamment à l'affrontement final entre Clint Eastwood, Lee Van Cleef et Eli Wallach dans le film de Leone). L'écriture rend sensible la tension dramatique entre les deux personnages, et transpose l'un des procédés les plus notoires du western leonien. Elisa Bricco a d'ailleurs étudié « l'utilisation du plan rapproché qui permet la description minutieuse des scènes, par la mise en premier plan des détails³ » dans le texte de Chatelier. Nous évoquerions plutôt pour notre part la transposition du plan rapproché, par les effets proprement littéraires que nous venons de mentionner, transposition qui sont souvent proches de la parodie du fait de la vision de très près, qui va jusqu'à évoquer les « iris, pupilles et maculas ».

Le roman de Patrick Chatelier dépasse le projet de novelliser un western filmique. Le foisonnement d'images qui résulte des visions de l'idiote souligne la part de liberté et d'invention littéraire d'un récit qui invite le lecteur à regarder hors du western.

3. De la salle de cinéma à l'atelier de l'écrivain dans *Pas le bon, pas le truand* de Patrick Chatelier

Patrick Chatelier a d'ailleurs souligné lors d'un entretien la filiation entre les images du cinéma et la littérature. Cette dernière se définit, selon lui, comme

[...] la construction par le langage d'images mentales susceptibles, à partir du plus prosaïque concret, d'agir sur ce concret, de manière subtile mais suffisante pour que sa nature soit modifiée. Le cinéma est l'héritier de ce monde visionnaire. Il a démocratisé l'accès à l'extase [...]. Il fait partie des techniques de manipulation de masse et, en même temps, il garde ouverte la possibilité d'un ailleurs, d'un espace collectif de potentialités, de liberté toujours à inventer⁴.

¹ Lors de sa première apparition dans le roman, la brute est d'ailleurs caractérisée par ses yeux : « Qu'il est élégant, le cavalier solitaire descendant de la colline, sa posture, son galop tranquille – cercles du chapeau, faisceaux des pattes-d'oie, lignes de sueur aspirées sous les mâchoires. » (*Ibid.*, p. 13)

² *Ibid.*, p. 166.

³ Elisa Bricco, art. cit.

⁴ Marie-Pascale Huglo, art. cit.

Le texte de Chatelier interroge le lien entre littérature et cinéma à travers la figure de l'idiote, spectateur de cinéma et double du lecteur, mais également créateur d'images, et, à ce titre, double de l'écrivain, dans un jeu intertextuel qu'il convient de mettre en lumière. Si l'univers diégétique s'inscrit dans un genre filmique fortement codifié et fait explicitement à un hypofilm, force est de constater que les hypotextes et plus largement les modèles de *Pas le bon, pas le truand* sont variés : le texte sollicite en effet une mémoire littéraire et iconographique ; les variations intersémiotiques s'inscrivent plus largement dans un jeu formel d'exploration stylistique et esthétique qui convoquent le cinéma, la littérature et la peinture : le roman dépasse le cadre du western pour s'écrire au carrefour et des arts. Nous envisagerons à ce titre les enjeux du foisonnement d'images éclectiques dans l'œuvre, pour évoquer notamment le motif de la mort, omniprésent dans le western.

Afin de rendre sensible l'imminence de la mort qui va frapper les protagonistes, Patrick Chatelier met en œuvre une iconographie variée, quoique stéréotypée ; dès la deuxième section¹ du roman, le texte est envahi par une voix lyrique, une manière de chœur antique revisité qui scande un refrain lancinant, « elle viendra », où le pronom personnel « elle » désigne la mort : « Elle viendra de toutes les directions, sur toutes les lignes de l'espace. Elle viendra en dessus, facile, légère à survenir. Elle viendra en dessous, mystérieuse et profonde. Elle viendra de côté, à travers flancs et gorges² ». Le texte se déploie alors en une *variatio* littéraire autour du thème de la mort, évoquée sous plusieurs formes qui reprennent ses représentations traditionnelles : « Elle viendra avec sa panoplie. Elle amènera sa hache, sa double lame, sa faux. Elle caressera sa hache, ses grenades, elle montrera sa collection de tomahawks³ ». L'emploi des termes « panoplie » et « collection » suggère néanmoins la mise à distance de ces représentations stéréotypées de la mort. Le texte cède au plaisir de la variation : les armes s'accumulent, certaines s'inscrivent dans l'univers du western, mais d'autres sont anachroniques et atopiques (« Elle actionnera sa charge d'explosif avant de se réfugier sous bouclier thermique ou dans son blockhaus⁴ »). Si le récit de Chatelier s'intitule *Pas le bon pas le truand*, c'est parce qu'il accueille la négation et lui donne corps ou du moins lui confère une présence, lorsque

¹ Patrick Chatelier, *op. cit.*, p. 15-22. Du fait de l'absence de numérotation, le terme « section » nous semble plus approprié que celui de « chapitre ».

² *Ibid.*, p. 18-19.

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ *Ibid.* Patrick Chatelier a ensuite recours à la prosopopée et donne la parole à la mort : « J'avais trop erré dans tous les recoins du pays, à Antietam, à Gettysburg, jusqu'à Corinth, le long du Bull Run, et aussi à Monterrey, Wounded Knee Creek ou sur la Piste des Larmes, je m'étais oubliée dans les saloons, entre des doigts féminins, chaque nuit à la table de jeu, la gâchette facile ». (*Ibid.*, p. 21) L'on note l'hétérogénéité des lieux parcourus par la mort, des grandes batailles de la Guerre de Sécession (Antietam, Gettysburg, Corinth, Bull Run) à la guerre américano-mexicaine (Monterrey), pour évoquer enfin les épisodes marquants de la mythologie westernienne (Wounded Knee Creek ou la Piste des Larmes).

l'expression de la mort sature l'espace du texte. La mort est également figurée par le personnage de la brute, auquel Chatelier a souhaité conférer une dimension mythique, comme il l'explique dans un entretien : « Celle-ci suit une ligne parallèle en étant présentée (je garde le féminin pour renforcer cette idée) comme une entité quasi abstraite, mythique, à cheval sur les temps et les grands récits, avant de mourir plusieurs fois comme un Terminator¹ ». La longue évocation proleptique de la mort reflète également son omniprésence dans l'univers westernien, ainsi que dans le film de Leone, avec sa célèbre scène finale qui a pour décor le gigantesque cimetière de Sad Hill, conçu par le réalisateur comme un amphithéâtre romain, et qui confère au *triello* une dimension spectaculaire et macabre. L'on rencontre enfin dans le roman de Chatelier les représentations iconographiques traditionnelles de la mort :

Certains esprits subjugués par l'alcool de grain disent l'avoir vue habillée d'une armure de soleil sur le dos d'un cheval ailé, à la tête d'un bataillon de soldats et de singes avec leurs uniformes rebelles en loques. D'autres l'ont croisée en soutane noire, fouet vers le ciel, lancée à une vitesse folle sur une charrette remplie d'ossements qui bondissaient par-dessus bord. Mais elle n'était qu'un cavalier solitaire hébété de fatigue².

Du Cavalier de l'Apocalypse à la Faucheuse, en passant par le squelette du *Triomphe de la Mort* de Pieter Brueghel, qui conduit une charrette remplie de crânes, les représentations picturales et allégoriques de la mort affluent, pour renvoyer *in fine* à la figure filmique de la Brute, « cavalier solitaire » surgi du désert. Les références intersémiotiques qui excèdent le septième art désignent l'œuvre romanesque comme une construction esthétique, et soulignent sa littéarité.

Le surgissement des images dans le roman est également le fait de l'imagination débordante de l'idiot qui, en proie à l'ennui, invente « des images à donner le vertige³ ». L'idiot est celui qui voit, et fait figure de double auctorial. À la fois spectateur et créateur d'images, son statut est particulier, comme le souligne Chatelier :

L'idiot marque une perpétuelle ambivalence, des allers-retours plus ou moins sensibles pour le lecteur entre sa situation de spectateur et d'acteur, entre les siècles, entre ce qu'il imagine et ce qu'il voit (quand il ne voit pas ce qui précisément est imaginé⁴).

La lecture se confond alors avec une plongée dans l'imaginaire de l'idiot, qui invente des compositions artistiques loufoques à partir des situations qu'il vit. Sur les bords de la rivière Arlanza, l'idiot imagine qu'il capture des poissons et les place ensuite sous une plaque de verre :

[...] ils sécheraient sur leur tableau qu'on accrocherait au mur face à la cheminée en écrivant le titre *Nature de poissons morte (secs)* ou *Véritable monde sous la surface* ou *Goutte, flaque*,

¹ Marie-Pascale Huglo, art. cit.

² Patrick Chatelier, *op. cit.*, p. 49.

³ *Ibid.*, p. 101.

⁴ Marie-Pascale Huglo, art. cit.

rivière, mer : etc. et les visiteurs de la maison découvrant le tableau diraient Ah c'était donc ça¹...

Les trois titres possibles du tableau, en italique, mettent en œuvre, respectivement, un imaginaire enfantin, une métaphore convenue et une gradation autour de l'élément aquatique. Le jeu sur les possibles dépasse le plan de la narration pour gagner le plan de l'écriture romanesque. La triple occurrence dans le roman de ces étranges tableaux imaginaires mérite que l'on s'y attarde. Le dernier tableau est en effet réalisé à partir du corps de la brute, elle aussi séchée dans un cadre : « [...] la brute sécherait sur son tableau qu'on accrocherait au-dessus de la cheminée en écrivant le titre *Nature violente décédée (coup de chance)* ou *Je suis venue* ou *Devine comment je m'appelle*² ». L'incursion du texte dans le loufoque émane d'un jeu formel gratuit sur le plan narratif, qui entraîne un effet comique : « *Nature violente décédée* » reprend « *Nature de poissons morte (secs)* », la précision « *coup de chance* » souligne l'in vraisemblance de la victoire de l'idiot ; *Je suis venue* est un renvoi intratextuel qui reprend le refrain lancinant de la venue de la mort, puis de la brute ; « *Devine comment je m'appelle* » rappelle que l'idiot est un enfant qui aime jouer aux devinettes.

La monstration des images va de pair avec celle du geste de l'écrivain, mis en abyme dans un autre geste propre au western, et qui pourrait constituer l'un de ses « critères sémantiques » de définition de genre, d'après la terminologie de Rick Altman : dégainer une arme. Lorsque Patrick Chatelier laisse place au flux de pensée de Georges Butler qui tente de dégainer son arme avant d'être abattu par la brute, son geste avorté donne lieu à un long récit généalogique qui s'étend sur dix pages³, de ce geste appris par les pères et transmis aux fils, indispensable pour survivre dans l'univers westernien : « George laisse tomber le bras pour dégainer dans le même geste, tout en souplesse et fluidité comme son père lui a appris avant de mourir et ce fut sa dernière leçon : ne pas se précipiter, débiter sur un relâchement extrême, un abandon⁴ ». Le geste imaginé et répété évoque le triple geste du *triello* final du western de Sergio Leone, avec l'alternance de plans rapprochés sur le visage de Clint Eastwood, Lee Van Cleef et Eli Wallach, et sur leurs pistolets à la ceinture. Chez Chatelier, ce geste suspendu prend une valeur fondatrice : « tout est possible à ce moment précis par ce geste fondateur, tout est possible y compris l'in vraisemblable⁵ ». Le « geste fondateur » de l'univers westernien a enfin une dimension réflexive : il met en abyme le geste de l'écrivain, qui donne également vie aux

¹ Patrick Chatelier, *op. cit.*, p. 24.

² *Ibid.*, p. 174.

³ Patrick Chatelier, *op. cit.*, p. 106-116.

⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁵ *Ibid.*, p. 103.

possibles narratifs, comme le souligne Sébastien Rongier : « et le texte continue ainsi sur des pages à creuser une analogie visuelle (un geste) par une comparaison littéraire (comme son père) pour faire naître sous les yeux du lecteur le travail de l'écriture¹ ». Le récit de Patrick Chatelier est travaillé par une tension entre l'élan enthousiaste de l'écriture et le foisonnement d'« images à donner le vertige² » d'une part, et la réflexivité qui donne à voir le geste créateur.

Patrick Chatelier met en garde le lecteur contre les images de toute sorte qui envahissent le texte : tel est le sens de la leçon que l'idiot a retenue en lisant les livres du révérend MacPherson :

[...] tu gardes l'apparence du jardin d'Eden et non sa plénitude, autrement dit des images, stupides images qui ne te servent à rien lors des déferlements et tragédies, dissimulant toutes sortes de fléaux. À l'instant ultime celui de mourir, victime de ton aveuglement tu t'apercevas, homme, que tu as tout perdu³.

L'idiot se fait le porte-parole d'une réflexion aux accents platoniciens : pour l'homme aveuglé, l'image, représentation du monde au second degré, qui, pour reprendre les termes de Chatelier, remplace la présence immédiate des choses, représente un danger, comme il le confie à Marie-Pascale Huglo :

Mais le second degré est, sans doute pour notre malheur, notre première condition d'existence dans le monde occidental d'aujourd'hui. Nous sommes de moins en moins naïfs, et pourtant impuissants. Nous saisissons tout, pour mieux tomber dans de nouveaux aveuglements. L'omniprésence des images y est certainement pour quelque chose. C'est cette part de condition humaine que j'essaie d'explorer dans l'écriture⁴.

Tout en créant des images à profusion, Chatelier met en garde contre leur pouvoir. L'auteur s'est expliqué sur la relation de son écriture à l'image :

Ce serait alors la consommation d'images qui aurait conditionné en partie mon rapport à l'écriture : au niveau du rythme, de la question du temps présente dans certaines œuvres cinématographiques et pour moi primordiale dans un roman, avec le désir d'aller au-delà des images, de rendre manifestes leurs virtualités par une immersion dans le monde des sensations⁵.

L'écriture cherche à restituer une présence : le récit de Patrick Chatelier a d'ailleurs été qualifié de « western sensoriel⁶ » par l'éditeur dans sa présentation de l'ouvrage sur la quatrième de couverture, et qui semble à même de désigner le projet de Chatelier : « mettre sur le même plan, en dialogue, des choses ou des catégories qui ne sont pas du même mode, ici le genre western avec tous les codes, les clichés qui y sont rattachés, et le corps avec ses perceptions les plus

¹ Sébastien Rongier, « À propos de Pas le bon, pas le truand », *Remue.net*, juillet 2010, [En ligne] URL : <http://remue.net/spip.php?article3736>.

² Patrick Chatelier, *op. cit.*, p. 101.

³ *Ibid.*, p. 153

⁴ Marie-Pascale Huglo, art. cit.

⁵ *Ibid.*

⁶ Patrick Chatelier, *op. cit.*, expression de l'éditeur figurant sur la quatrième de couverture.

élémentaires¹ ». Le dialogue entre les codes du western et les perceptions du corps passe par l'élaboration des images. Ce surgissement d'images fait écho à la notion de « tiers pictural » de Liliane Louvel, qui advient lorsque le texte fait image, et qui exige « le corps [du lecteur] en retour² », impliqué par les images du texte. Louvel invite en effet à une « approche sensible qui permet de rendre compte de ce qui se passe au cours de la réception du texte/image, lorsque l'image-en-texte arrive sur l'œil interne, l'écran de vision, du lecteur/voyeur³ », en posant « les bases d'une approche phénoménologique de la réception du pictural en texte, du texte/image⁴ ». Louvel cite à ce propos Jean-Luc Nancy : « Faire image, c'est donner du relief, du saillant, du trait, de la présence. L'image avant tout donne présence⁵ ». L'on peut alors s'interroger sur le rôle joué par le personnage de l'idiot, et sur l'intérêt qu'a le roman à figurer une situation de réception de film. L'idiot, qui est aussi un lecteur (comme le rappellent les fréquentes mentions des leçons qu'il tire des livres du révérend MacPherson), offre un miroir au lecteur, qu'il désigne aussi comme spectateur de la séance de cinéma offerte par le roman. Ainsi Patrick Chatelier met-il l'accent sur le double statut du lecteur de romans à caractère intersémiotique, pointé par Fanny Gillet : « Nous sommes désormais lecteur/spectateur. Cette position n'a rien d'évident et cette barre oblique, comme celle du texte/image, montre comment l'hétérogénéité de la forme conduit à une première difficulté du regard⁶ ». Le statut du lecteur/spectateur est ambigu : selon Louvel, il n'est ni l'un ni l'autre, mais les deux à la fois⁷. Le lecteur se voit transformé par l'expérience de lecture du roman à caractère cinématographique : il est décillé par un texte qui lui offre une « véritable éducation narrative au regard⁸ », selon Sébastien Rongier, mais aussi naïf et enchanté à la fois, à l'instar de l'idiot face au tourbillon des images, qu'elles soient filmiques ou littéraires.

Patrick Chatelier et Christine Montalbetti sont deux auteurs cinéphiles, qui entretiennent des affinités avec le genre du western-spaghetti, et ont en partage un souci du style. Composer avec les codes du cinéma donne lieu à deux romans des plus littéraires, aux limites du

¹ Marie-Pascale Huglo, art. cit.

² Liliane Louvel, *op. cit.*, p. 225.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 125, cité par Liliane Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, *op. cit.*, p. 60.

⁶ Fanny Gillet, *Saisie/dessaisissement : enjeux de l'unité texte/image chez Keats, Tennyson, Rossetti et dans l'art préraphaélite*, thèse de doctorat, Université de Toulouse II-Le-Mirail, 2008, p. 19-20, citée par Liliane Louvel, *op. cit.*, p. 21.

⁷ Selon Louvel, « Le tiers pictural chahute les places du spectateur, du lecteur, et change leur statut dans "la voyure" en les délogeant de leur confort. Il change aussi le statut du texte et en fait un texte/image. » (In *ibid.*, p. 275.)

⁸ Sébastien Rongier, art. cit.

formalisme parfois chez Montalbetti, romancière fortement marquée par le Nouveau Roman, et de la littérature expérimentale chez Chatelier. Écrire avec le western-spaghetti ne signifie donc pas céder à la facilité en utilisant un matériau préexistant ou des structures narratives connues. Nous avons notamment souligné la recherche stylistique portant sur la visualité : il s'agit pour l'auteur de transposer littérairement la perception cinématographique du monde, la lumière ou les regards des personnages. Par ailleurs, les stéréotypes du western-spaghetti ne sont pas simplement repris, mais transformés et parodiés, car le travail sur les codes génériques du western va de pair avec un regard ludique porté sur le genre. La réflexion sur l'image cinématographique engagée par ces deux auteurs se retrouve dans les romans westerniens de Paul Auster, qui interrogent la possibilité de représenter littérairement et filmiquement l'Ouest américain.

B. La disparition de l'Ouest dans *Moon Palace* de Paul Auster

L'action de *Moon Palace* de Paul Auster est située en partie dans l'Ouest. Le roman retrace les aventures du jeune Marco Fogg. Livré à lui-même à la mort de son oncle, il décide de se mettre au service de Thomas Effing, un vieillard aveugle et acariâtre. Marco a pour tâches de lui faire la lecture et de rédiger ses mémoires. Le récit de vie d'Effing se déploie alors, véritable roman dans le roman : fasciné depuis sa jeunesse par les peintres de l'Ouest (tel Blakelock, auteur du célèbre *Moonlight* (1885), qui est l'objet d'une longue *ekphrasis*¹), Effing a voulu se rendre sur place pour peindre lui-même ces territoires. Il raconte à Marco son expédition périlleuse au cours de laquelle il affronte de redoutables bandits et assiste, impuissant, à la mort de son coéquipier. Le récit d'Effing est parsemé d'allusions et de références aux classiques du western. L'Ouest est également présent dans le récit de Solomon Barber, *Kepler's blood*, roman de jeunesse qui retrace la vie d'un artiste nommé Kepler, qui se rend également à l'Ouest, y est recueilli par une tribu indienne, adopte leur mode de vie et devient l'un des leurs. L'Ouest apparaît comme le lieu de tous les dangers, mais également comme le lieu de libération des facultés créatrices, comme un lieu irréel enfin, qui n'existe que dans l'imagination des personnages.

¹ Paul Auster, *Moon Palace*, *op. cit.*, p. 133-135.

Il s'agira d'envisager la manière dont les représentations contemporaines de l'Ouest apparaissent comme façonnées par les stéréotypes et les mythologies du genre filmique du western. Plus largement, l'Ouest est à la source d'une réflexion sur la représentation : Auster en effet interroge la possibilité même de représenter l'Ouest – que ce soit par le biais d'une représentation picturale, avec les peintures d'Effing, d'une représentation filmique, avec la reprise des clichés du cinéma hollywoodien, et d'une représentation littéraire, par le texte lui-même.

1. *Moon Palace* : aux limites de la représentation, l'Ouest

Moon Palace présente tout d'abord une dimension cinématographique : les indices de visualité y sont nombreux. La vision est un motif important : Thomas Effing est en effet aveugle, et charge Marco Fogg de lui décrire le monde le plus précisément possible afin qu'il puisse se le représenter : « Garbage cans, shop windows, doorways: he wanted me to give him a precise account of these things. [...] "I want to see what we're looking at, goddammit, I want you to make things stand out for me!" » Pavel Shum, le précédent garde-malade d'Effing, était « a master of the poetic phrase, a peerless inventor of apt and stunning images, a stylist whose words could miraculously reveal the palpable truth of objects² ». Le travail minutieux de description du monde auquel se livre Fogg rappelle le travail de l'écrivain (« Effing should have hired Flaubert to push him round the streets³ », précise malicieusement le narrateur), qui s'efforce de rendre une réalité frappante, perceptible, la plus visuelle possible, afin que le lecteur puisse se la représenter. L'on remarquera l'habileté du procédé qui, dans un univers qui met en avant la représentation filmique du monde, substitue à la monstration cinématographique la description littéraire et la justifie. La première question que pose Effing à Marco traite d'ailleurs de son aptitude à voir : « Are you a man of vision? [...] When you see a thing before your eyes, are you able to identify it⁴? ».

Par ailleurs, sous certains aspects, la représentation du monde dans *Moon Palace* est de nature filmique. Paul Auster est d'ailleurs un écrivain cinéphile, qui a participé lui-même à

¹ *Ibid.*, p. 117. « Poubelles, vitrines, entrées d'immeubles : il voulait que je lui fasse un compte rendu précis de tout cela. [...] "Je veux voir ce que nous regardons, nom de Dieu, je veux que vous fassiez ces choses surgir devant moi !" » [Nous traduisons.]

² *Ibid.* « [...] un maître de la phrase poétique, un inventeur hors pair d'images appropriées et frappantes, un styliste dont les mots auraient le pouvoir mystérieux de révéler la vérité palpable des objets. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.* « Effing aurait dû embaucher Flaubert pour le pousser dans les rues. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 98. « Êtes-vous un homme de vision ? [...] Quand vous avez un objet devant les yeux, êtes-vous capable de l'identifier ? » [Nous traduisons.]

l'adaptation cinématographique de certains de ses romans, tel *The Inner Life of Martin Frost* (*La Vie intérieure de Martin Frost*), réalisé en 2006. La représentation du monde porte la trace du cinéma : Marco Fogg se représente le réel sous forme de scènes de comédie, lorsqu'il imagine par exemple les hypothétiques rencontres de Solomon Barber et d'oncle Victor à l'Exposition Universelle de 1939 à Chicago comme des petites scènes de films, en des descriptions où les indices de visualité se multiplient :

I like to imagine them standing together in front of some exhibit – the Car of the Future, for example, or the Kitchen of Tomorrow – and then bumping into each other by accident and tipping their hats in simultaneous apology, two young men in the prime of life, one fat and the other thin, a phantom comedy team performing their little act for me in the projection room of my skull.

[...] The possibilities for such scenes are limitless, but I generally try to keep them as modest as I can – brief and silent interactions: a smile, a tip of the hat, a mumble apology. They are most suggestive to me that way, as if by not daring too much, by concentrating on small, ephemeral details, I can trick myself into believing that these things truly happened¹.

La première scène évoque le genre de la comédie (« a phantom comedy ») : le duo du gros et du maigre rappelle Laurel et Hardy ; la métaphore du « projection room of my skull » désigne le narrateur comme un spectateur imaginaire, et invite le lecteur à se représenter mentalement la scène, à la manière d'une projection de cinéma. La suite de la narration fait songer à l'esthétique du film muet, suggérée par les métonymies (« a smile, a tip of the hat »). D'une manière paradoxale, la représentation du réel sous forme de scènes de comédie permet au narrateur de « trick [him]self into believing that these things truly happened » : l'imaginaire cinématographique se fait gage de véracité. Toutefois, l'introduction d'une scène imaginaire jette le trouble sur la véracité du récit. Voir n'est pas toujours synonyme de vérité, car la vision peut être défaillante ou trompeuse². Les caches noirs posés sur les yeux d'Effing conduisent Marco à douter de la bonne foi du vieillard : « My first thought was that you were blind, but that doesn't really follow from the evidence. If a person can't see, why would he bother to make sure that he can't see³ ? » La vision va de pair avec le motif de l'illusion, voir ou ne pas voir relève de la duplicité et du jeu d'acteur.

¹ *Ibid.*, p. 255. « Je me plais à les imaginer côté à côté, debout devant un stand – la Voiture du Futur, par exemple, ou la Cuisine de Demain – et puis se bousculant par mégarde et soulevant leur chapeau en un geste d'excuse simultané, deux jeunes gens dans la fleur de l'âge, l'un gros et l'autre maigre, duo de comédie fantôme qui jouait cette petite scène pour moi, dans la salle de projection de mon crâne. [...] De telles scènes offrent des possibilités sans limites, mais j'essaie en général de les faire aussi modestes que possible – des échanges brefs et silencieux : un sourire, un chapeau soulevé, un murmure d'excuse. Elles me paraissent ainsi plus suggestives, comme si en ne m'aventurant pas trop, en me concentrant sur de petits détails éphémères, je pouvais me persuader que ces événements avaient véritablement eu lieu. » [Nous traduisons.]

² La thématique de la vision défaillante ou trompeuse irrigue d'ailleurs l'œuvre d'Auster dans son ensemble.

³ *Ibid.*, p. 99. « Ma première pensée fut que vous étiez aveugle, mais ce n'est pas nécessairement évident. Si quelqu'un ne peut pas voir, pourquoi prendrait-il la peine de s'assurer qu'il ne peut pas voir ? » [Nous traduisons.]

L'insistance sur le motif de la vision et sur la perception filmique du réel soulignent le caractère cinématographique d'un récit qui engage une réflexion sur l'image cinématographique, en interrogeant notamment ses stéréotypes, qui sont l'objet d'un traitement parodique, et ses mythologies, recyclées dans le récit.

a. La parodie des stéréotypes westerniens

En premier lieu, il existe dans *Moon Palace* un tropisme de l'Ouest : l'oncle Victor s'y rend pour ses tournées avec les « Moon Men », Effing, pour en peindre les paysages, et Marco Fogg, pour retrouver la caverne où sont été abandonnées les peintures d'Effing. Dans les discours et les récits des personnages, l'Ouest apparaît comme un réservoir de stéréotypes, comme en témoigne le discours d'adieu de Victor à son neveu, qui sacrifie aux clichés du genre :

The endings, the farewells, the famous last words. Pulling up stakes, I think they call it in the Westerns. [...] Colorado, Arizona, Nevada, California. We'll be setting a westerly course, plunging into the wilderness. It should be interesting, I think, no matter what comes of it. A bunch of city slickers in the land of cowboys and Indians¹.

Les cartes postales du désert qu'envoie Victor sont une collection de clichés, au sens propre et figuré : « They were generally garish, full-color tourist items : depictions of Rocky Mountains sunsets, publicity shots of roadside motels, cactus plants and rodeos, dude ranchs, ghost towns, desert panoramas² ». La représentation des lieux de l'Ouest est tributaire des stéréotypes filmiques : le paysage est vu et revu (« Mountains sunsets », « ranchs », « ghost towns »), l'énumération et l'emploi du pluriel suggèrent le caractère interchangeable des éléments du décor, car l'Ouest n'est plus un lieu d'aventures mais de tourisme. La mention des couleurs (« garish, full-color ») fait allusion au mauvais goût du western en Technicolor, reproduit dans les cartes postales ; le terme « panorama » fait enfin référence au septième art : l'Ouest de l'oncle Victor est cinématographique. Dès lors, rien d'étonnant à ce que le narrateur, avant de se rendre à son tour dans l'Ouest sur les traces d'Effing, s'imagine en cow-boy : « [...] suddenly imagining myself in a bucksin outfit, scanning the horizon from the top of a palomino horse³ ».

¹ *Ibid.*, p. 12. « Les conclusions, les adieux, les célèbres dernières paroles. L'arrachage des bornes, je crois qu'ils disent ça dans les westerns. [...] Colorado, Arizona, Nevada, Californie. Nous allons mettre le cap à l'Ouest, plongeant dans la *Wilderness*. Cela devrait être intéressant, me semble-t-il, qu'importe ce qu'il en sortira. Une bande de citadins au pays des cow-boys et des Indiens. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 14. « C'était en général des cartes pour touristes aux couleurs criardes : peintures de couchers de soleil sur les Rocheuses, photos publicitaires pour des motels routiers, cactus et rodéos, ranchs pour touristes, villes fantômes, panoramas du désert. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 270. « [...] m'imaginant soudain vêtu d'un habit de peau de daim, parcourant l'horizon du regard, juché sur un cheval palomino » [Nous traduisons.]

Ainsi les représentations de l'Ouest sont-elles constituées de clichés filmiques vus et revus, comme le remarque Effing au début de son expédition, alors qu'il a lui-même parcouru les terres arpentées par les expéditions des pionniers décimés par la sécheresse puis le froid : « Everyone knows that, it's American folklore, but a true fact nevertheless, a true and unimpeachable fact. Wagon wheels, skullbones, empty bullet shells – I saw all those things out there, even as late as 1916¹ » L'Ouest fait partie du folklore, il est déjà connu d'avance (« Everyone knows that »), mais il est malgré tout nécessaire d'aller *voir* l'Ouest de ses propres yeux (« I saw all those things out there »).

Les stéréotypes de l'Ouest dans le récit d'Effing

Le récit d'aventure d'Effing, véritable roman dans le roman, fait également la part belle aux stéréotypes. Effing raconte à Marco Fogg son expédition : dans sa jeunesse, alors qu'il répondait encore au nom de Julian Barber, Effing se rend à l'Ouest pour voir de ses propres yeux les paysages mythiques et pour les peindre. Il est secondé par son ami Edward Byrne, qui veut réaliser des relevés topographiques. Sans surprise, les deux blancs-becs font face à de nombreuses épreuves ; leur guide, Jack Scoresby, leur tend enfin un piège qui entraîne la mort de Byrne. Barber trouve ensuite refuge dans la cabane d'un ermite, où il peint de très nombreuses toiles et échappe à une fratrie de bandits sanguinaires. Comme le note Catherine Pessa-Miquel,

L'aventure d'Effing en Utah et en Californie est un pastiche de western, avec ses clichés et ses lieux communs : le guide fourbe qui les trahit, la mort tragique du jeune pied-tendre, les bandits qui sont des frères, organisés en gang. Le motif d'un gang de frères prend bien sûr sa source dans l'histoire, en particulier avec les frères James que des régiments de sheriffs, de marshals et de détectives privés de l'agence Pinkerton recherchèrent frénétiquement. Les frères James font partie de la légende, et ils renvoient aussi à la peinture de l'ouest, puisque leur image a été immortalisée par N.C. Wyeth dans son tableau *The James Brothers in Missouri* portrait d'outlaws qui, avec leurs yeux étroits et leur air de sombre cruauté incarnent véritablement le mal².

L'épisode des frères Gresham rappelle à la fois la peinture de l'Ouest et les westerns, puisque de nombreux films évoquent les pillages de la bande des frères James, tels *Jesse James* de Henry King (*Le Brigand bien-aimé*, 1939), *I Shot Jesse James* de Samuel Fuller (*J'ai tué Jesse*

¹ *Ibid.*, p. 150. « Tout le monde connaît cela, c'est le folklore américain, mais c'est néanmoins un fait vrai, un fait vrai et indiscutable. Roues de chariot, crânes, cartouches vides – j'ai vu toutes ces choses là-bas, même en 1916. » [Nous traduisons.]

² Catherine Pessa-Miquel, *Toiles trouées et déserts lunaires. Moon Palace de Paul Auster*, op. cit., p. 65. Catherine Pessa-Miquel évoque également le tableau du peintre N. C. Wyeth (1882-1945), *The James Brothers in Missouri*, non daté, exposé à l'institut Thomas Gilcrease à Tulsa, Oklahoma.

James, 1949), ou *The Great Missouri Raid* de Gordon Douglas (*Les Rebelles du Missouri*, 1951). Le motif de l'expédition dans le désert évoque quant à lui *Gold of the Seven Saints* (*Le Trésor des sept collines*, 1961) de Gordon Douglas, qui retrace les mésaventures de Jim Reibolt et Shaun Garrett, deux amis qui ont trouvé un trésor : traqués dans des paysages désolés, les jeunes gens en viennent à s'acheter en or leur tour de garde sans pouvoir dormir. Le « scénario motif » de « la mort affreuse dans le désert¹ » évoque *Riding Shotgun* (*Le Cavalier traqué*, 1954) d'André de Toth, où Larry Delong est fait prisonnier et laissé attaché en plein soleil. Ces scénarios topiques sont parodiés par Auster, comme le note Catherine Pessó-Miquel :

[...] Effing est un piètre héros qui attend les gangsters en tremblant de peur. S'il réussit à les abattre, c'est par ruse, en profitant de l'obscurité, et du fait qu'ils le prennent pour un fantôme ; après ce règlement de comptes peu orthodoxe, il s'empresse de vomir : détail réaliste « déplacé » dans le western classique².

La description témoigne aussi du souci de transposer une esthétique cinématographique : elle procède en effet par images qui, à la manière de plans filmiques, permettent de figurer les attitudes des deux jeunes gens dans le désert :

Scoresby would go off hunting while we did our work – young Teddy scrambling among the rocks and taking his measurements, I parked on some ledge or other with my paints and charcoals³.

L'emploi du participe présent (« scrambling », « taking ») présentifie l'action et esquisse un plan filmique ; en figeant le héros dans son action, le prétérit « parked » suggère quant à lui le caractère pictural de la scène. L'épisode de la trahison du guide, figure archétypale du traître (« a dirty little man with a snickering laugh, all whiskers and buffalo grease⁴ »), mérite également un commentaire en raison de son caractère cinématographique. D'une manière significative, la trahison a lieu alors que les personnages se trouvent « five or six days from the town of Bluff⁵ » : la toponymie suggère la duplicité et place et le récit sous le signe du jeu et de l'illusion en désignant son caractère fictionnel. Scoresby a entraîné les deux jeunes gens au sommet d'une crête si étroite qu'il leur est impossible d'avancer davantage et de faire demi-tour :

Scoresby was in front, Byrne was second, and I was in the rear. We inched up several steep cliffs, then started riding along a ridge at the top. It was very narrow, all strewn with rocks and

¹ Pour reprendre les termes de Xavier Daverat dans son article « Une géopolitique du désert westernien », in Lauric Guillaud et Gilles Menegaldo (dir.), *Le Western et les mythes de l'Ouest*, op. cit., p. 450.

² Catherine Pessó-Miquel, op. cit., p. 65-66.

³ Paul Auster, op. cit., p. 151. « Scoreby partait chasser aux alentours pendant que nous étions à l'ouvrage – le jeune Teddy escaladant les rochers avec difficulté et prenant ses mesures, moi perché sur l'une ou l'autre corniche avec ma peinture et mes fusains. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 149. « un sale petit bonhomme avec un rire hennissant, tout en moustache et graisse de buffle » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.*, p. 153. « à cinq à six jours de la ville de Bluff » [Nous traduisons.]

pebbles, and the light was bouncing off the rocks as if to blind us. [...] All of a sudden, Byrne's horse lost its footing. He wasn't more than ten feet in front of me, and I remember the fronting clattering of stones, the whinnying of the horse as it scrambled to gain a purchase with its hooves¹.

Le texte insiste sur le caractère visuel de la scène, avec la mention de la lumière qui aveugle les personnages, mais qui est donnée à voir au lecteur. Le participe présent employé avec la forme progressive du verbe (« was bouncing off ») présentifie la scène et suggère l'aveuglement des personnages. La description de la chute du cheval de Byrne est phénoménologique : Effing se souvient surtout des sons (« the fronting clattering of stones, the whinnying of the horse »), qui forment la bande-son de l'action. Ainsi cette scène conjugue-t-elle au critère syntaxique de définition du genre westernien (l'affrontement entre le bon et le méchant, selon Rick Altman²) les critères sémantiques que sont les lieux du western, la lumière aveuglante du désert et la bande-son de l'action.

Le récit de Solomon Barber, une mise en abyme parodique du roman

L'on retrouve un matériau westernien du même type dans la deuxième partie du roman, autour du personnage de Solomon Barber. À la mort d'Effing, Marco écrit à Barber pour l'informer des dernières volontés de son père. Or, par une coïncidence des plus austériennes, Solomon Barber n'est autre que le père de Fogg. Marco est le fruit de l'histoire sans lendemain du professeur avec son étudiante, la jeune Emily Fogg. La faute commise condamne Barber à l'exil, il erre d'un obscur collègue à un autre, à travers tout le Midwest : « Indiana and Texas, Nebraska and Oklahoma, South Dakota and Kansas, Idaho and Minnesota³ ». Barber est une figure dégradée et contemporaine du mythique cow-boy. L'on notera à ce titre qu'il porte des chapeaux de toutes sortes, y compris de cow-boy, si bien qu'il est surnommé « the Man Who Wore Hats⁴ ». Comme le remarque Jesús Ángel González,

Solomon is not only a fictional character who writes both pulp fiction and history books about the West, he himself acts as a contemporary counterpart of the heroes from traditional Westerns:

¹ *Ibid.* « Scoresby était devant, Byrne en second, et j'étais à l'arrière. Nous gravâmes plusieurs falaises escarpées, puis nous longeâmes le sommet d'une crête. Le passage était très étroit, parsemé de rocs et de cailloux, et la lumière rebondissait sur les rocs comme pour nous éblouir. [...] Tout à coup, le cheval de Byrne a perdu pied. Il n'était pas à plus de dix pieds devant moi, et je me rappelle le fracas des pierres, le hennissement du cheval qui se débattait pour trouver une prise sous ses sabots. » [Nous traduisons.]

² Rick Altman, *La Comédie musicale hollywoodienne*, *op. cit.*

³ Paul Auster, *op. cit.*, p. 237. « Indiana et Texas, Nebraska et Oklahoma, Dakota du Sud et Kansas, Idaho et Minnesota. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 236. « L'Homme aux chapeaux » [Nous traduisons.]

he becomes a hat-wearing stranger, travelling from city to city helping solve problems, and then « vanishes into the sunset¹ ».

Solomon Barber a en effet des talents d'écrivain : historien des États-Unis, auteur de *pulp fictions* et de récits littéraires, il peut être considéré comme un double de l'auteur. Il s'intéresse d'ailleurs aux mythes de l'Ouest : « [he] wrote the first three chapters of a book on Indian captivity narratives² ». Intitulé *Kepler's Blood*, son récit enchâssé dans le roman est lui-même « part western and part science-fiction », « written in the sensational style of thirties pulp novels³ ». Ainsi met-il en abyme le roman que le lecteur est en train de lire, comme le souligne Catherine Pessa-Miquel :

Auster, avec malice, lui fait ajouter que « un peu western, un peu science-fiction, le récit cahotait d'une invraisemblance à l'autre, brassait son chemin avec l'élan implacable d'un rêve ». Or ce jugement s'applique parfaitement à *Moon Palace*, auquel plusieurs critiques reprochent son manque de plausibilité, sans sembler se rendre compte que cela fait partie du jeu auquel Auster s'est livré⁴.

Kepler's Blood est un récit de jeunesse qui évoque l'histoire de Kepler, un artiste qui se rend à l'Ouest. Le narrateur a inséré un résumé du récit dans le roman :

A thirty-five-year-old artist named John Kepler says good-bye to his wife and young son and leaves his Long island home for a six-month trek through Utah and Arizona, fully expecting, in the words of the seventeen-year-old author, « to discover a land of marvels, a world of wild beauty and ferocious color, a domain of such monumental proportions that even the smallest stone would bear the mark of the infinite. » All goes well for the first several months, and then Kepler meets up with an accident similar to the one that had supposedly befallen Julian Barber: he tumbles off a cliff, breaks numerous bones, and lapses into unconsciousness. On the third day, however, [...] Kepler is rescued by a group of Indians⁵.

Le récit de Solomon Barber, qui reprend certains éléments du récit d'Effing, met en abyme l'intrigue romanesque sous un angle parodique, comme le souligne Catherine Pessa-Miquel :

¹ Jesús Ángel González, « Western Images in Paul Auster's Work: from *Moon Palace* to Later Fiction », *Beyond the Myth: New Perspectives on Western Texts*, Amaia Ibarra, David Rio, Martin Simonson (dir.), Portal Education, Vitoria-Gasteiz, 2011, p. 245. « Solomon n'est pas seulement un personnage de fiction qui écrit à la fois des *pulp fictions* et des livres d'histoire sur l'Ouest, il agit lui-même comme s'il était l'équivalent contemporain des héros de western traditionnel : il devient un étranger qui porte des chapeaux, voyageant d'une ville à l'autre où il aide à résoudre les problèmes, puis "s'évanouit dans le soleil couchant." » [Nous traduisons.]

² Paul Auster, *op. cit.*, p. 234. « [il] a rédigé les trois premiers chapitres d'un livre sur les récits de captivité des Indiens » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 247. « un peu western, un peu science-fiction », « écrit dans le style sensationnel des *pulp novels* des années 1930 » [Nous traduisons.]

⁴ Catherine Pessa-Miquel, *op. cit.*, p. 141.

⁵ Paul Auster, *op. cit.*, p. 247. « Un artiste de trente-cinq ans nommé John Kepler fait ses adieux à sa femme et à son jeune fils et quitte sa maison de Long Island pour une expédition de six mois à travers l'Utah et l'Arizona, s'attendant vraiment, pour citer les mots de l'auteur âgé de dix-sept ans, "à découvrir un pays de merveilles, un monde de beauté sauvage et aux couleurs féroces, un territoire aux proportions tellement monumentales que même la plus petite pierre porterait la marque de l'infini." Tout se passe bien durant les premiers mois, puis Kepler doit faire face à un accident semblable à celui qui était supposément arrivé à Julian Barber : il dégringole d'une falaise, se brise de nombreux os, et sombre dans l'inconscience. Le troisième jour, cependant, [...] Kepler est secouru par un groupe d'Indiens. » [Nous traduisons.]

On peut affirmer qu’Auster s’est amusé, avec *Le Sang de Kepler*, à parodier son propre roman, à déformer exagérément ses thèmes, à caricaturer ses propres personnages et ses intrigues. Si l’histoire d’Effing et des frères Gresham est déjà, d’une certaine façon, la parodie d’un « pulp novel », *Le Sang de Kepler* est à son tour la caricature de cette parodie, car il accumule littéralement les voyages vers l’ouest, ainsi que les motifs de quête du fils par le père ou du père par le fils, dont *Moon Palace* fait un usage plus modéré¹.

La parodie se loge également dans la pique lancée au style naïf de Barber lorsqu’il décrit l’immensité des territoires de l’Ouest, « a domain of such monumental proportions that even the smallest stone would bear the mark of the infinite », en un pastiche du style d’Auster, où la description du monde prend volontiers des accents philosophiques.

Le matériau westernien repris par le roman est désigné comme une représentation, à plus d’un titre : le texte souligne la dimension stéréotypée des personnages et du décor, l’écriture insiste sur la picturalité des scènes et sur leur caractère cinématographique en multipliant les indices de filmicité. Le statut de représentation du texte s’affiche enfin dans les jeux d’emboîtement et de mise en abyme qui soulignent l’artificialité des images de l’Ouest, au carrefour des arts et des médiatisations. Hormis les stéréotypes, le roman de Paul Auster interroge également les mythologies de l’Ouest, avec le « scénario situationnel » du voyage vers l’Ouest, qui est un voyage initiatique.

b. Vers l’Ouest, un voyage initiatique

Dans *Moon Palace*, le voyage vers l’Ouest correspond à une quête de la révélation artistique pour Thomas Effing, doublée d’une quête identitaire pour lui comme pour Marco Fogg, qui voyage sur les traces de son grand-père. Pour reprendre le propos de Catherine Pessô-Miquel, « Le pouvoir d’attraction de cet ouest mythique est lié à deux thèmes primordiaux, celui de la filiation d’une part, et celui de l’art, lié à la quête de la “vérité”, d’autre part² ».

Dans les mythologies américaines, le lieu de la révélation est plus précisément la *Wilderness*, qui désigne la nature sauvage, qu’elle soit à l’Est (Apalaches ou Rocheuses, qui sont les territoires des romans de Fenimore Cooper) ou à l’Ouest. La *Wilderness* est un lieu initiatique, comme l’a montré Lauric Guillaud : « Dans l’imaginaire collectif, l’ouest et plus précisément la wilderness a une dimension biblique, c’est un lieu de rédemption en même temps que de souffrance, “un lieu d’épreuve”, selon les termes de Thomas Shepard³ ». De fait, le

¹ Catherine Pessô-Miquel, *op. cit.*, p. 141-142.

² *Ibid.*, p. 53.

³ Lauric Guillaud, « Tentative de généalogie d’un genre : le western », art. cit., p. 27.

séjour dans l'Ouest d'Effing est synonyme de renaissance. Avant d'arriver à la caverne de l'ermite, juste après l'épisode de la trahison de Scoreby, Effing s'était cru mort. Or, il trouve dans la caverne des vivres, de l'eau, et surtout une raison de vivre puisqu'il peut peindre. Il s'agit pour lui d'un véritable renouveau, comme le souligne le texte : « he had found a new identity for himself, a new and utterly unexpected life¹ ». Rappelons à ce titre qu'Effing change de nom après son voyage dans l'Ouest : le patronyme « Effing » est un pied-de-nez au destin², le prénom Thomas est emprunté à Thomas Moran, grand peintre de l'Ouest et père spirituel d'Effing³. Cet emprunt inscrit d'ailleurs le personnage fictif dans la légende westernienne, car, dans l'univers de la fiction, Effing rencontre Thomas Moran, qui lui conseille d'aller voir l'Ouest de ses propres yeux afin de progresser dans son art : « Moran kept talking to me about the West. If you don't go out there, he said, you'll never understand what space is. Your work will stop growing if you don't make the trip. You've got to experience that sky, it will change your life⁴ ». La rencontre de Thomas Moran souligne la porosité entre l'univers de la fiction et la réalité, qui désigne en retour l'univers romanesque comme faux.

La représentation de l'Ouest comme lieu de tous les dangers s'inscrit dans les mythologies du western. Le roman reprend la mythologie du désert comme lieu de la souffrance pour un accomplissement, car c'est là qu'Effing puise l'énergie créatrice pour peindre les paysages. Le motif de l'Ouest comme lieu de révélation est récurrent dans le roman : l'oncle Victor présente en ces termes son voyage à son neveu : « But I relish the thought of the open spaces, of playing my music under the desert sky. Who knows if some truth will not be *revealed* to me out there⁵? » Comme l'a remarqué Catherine Pessa-Miquel,

[...] ce moment correspond à celui où il abandonne la musique artificielle et légère au profit de chansons moins superficielles. Son groupe change de nom, délaissant « Moonlight Moods » – nom qui évoque une musique de complaisance, une compilation de vieux succès – pour adopter le nom de « Moon Men ». [...] Plus significative encore, dans l'architecture du roman, est

¹ Paul Auster, *op. cit.*, p. 163. « il s'était trouvé une nouvelle identité, une nouvelle vie, totalement inattendue » [Nous traduisons.]

² Auster, friand de jeux de mots signifiants, explique longuement au lecteur d'où vient le nom « Effing » est l'abréviation de « fucking Thomas », abrégé en « f-ing » par égard pour les convenances. (*Ibid.*, p. 180)

³ Catherine Pessa-Miquel note à ce propos que « Thomas Moran avait fait partie, pendant la décennie 1860-1870, des expéditions d'explorateurs et d'artistes chargés de rapporter au monde civilisé leurs impressions sur les territoires « vierges » de l'Utah ou du Colorado ; il avait suivi l'expédition que le géologue F. V. Hayden avait menée pour cartographier la rivière Yellowstone, et John Wesley Powell l'avait invité, pendant l'été 1873, à venir faire des études et des aquarelles du Grand Canyon du Colorado. Moran avait peint des toiles colossales du Grand Canyon de Yellowstone, des régions désertiques de l'Utah ». (in Catherine Pessa-Miquel, *op. cit.*, p. 26).

⁴ Paul Auster, *op. cit.*, p. 146. Nous soulignons. « Moran me parlait sans cesse de l'Ouest. Si tu ne vas pas là-bas, disait-il, tu ne comprendras jamais ce qu'est l'espace. Ton travail cessera de s'épanouir si tu ne fais pas le voyage. Tu dois faire l'expérience de ce ciel, elle changera ta vie. » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.*, p. 12. « Mais je me réjouis à l'idée de ces grands espaces, à faire de la musique sous le ciel du désert. Qui sait si une vérité ne me sera pas révélée là-bas ? » [Nous traduisons.]

l'association de cette quête de l'identité et de l'authenticité avec l'ouest, réalisée quand le groupe des Moon Men part en tournée¹.

Dans le roman d'Auster, le voyage vers l'Ouest correspond à une quête de soi, l'identité profonde des personnages s'y révèle dans l'expression artistique. *Moon Palace* constitue un « hybride assez étrange », comme le note Catherine Pessa-Miquel, « où se côtoient pêle-mêle la tradition américaine de l'auto-dépendance, une version légèrement subversive des westerns classiques, et un récit métadiégétique à mi-chemin entre l'utopie philosophique à la Cyrano de Bergerac et *Little Big Man*² ». Le roman hybride reflète en cela l'hybridité constitutive du western, genre syncrétique par excellence, comme nous l'avions montré³.

De célèbres romans de Paul Auster, tel que *The New York Trilogy*, relèvent de la catégorie du « récit policier métaphysique⁴ », mise en évidence par Patricia Merivale et Elizabeth Sweeney, et précédemment évoquée au sujet de *Noir* de Robert Coover. Au regard de l'importance de la quête identitaire et de la réflexion sur l'art dans l'œuvre, peut-être faudrait-il également postuler l'existence d'un « western métaphysique », qui parodie les codes du western traditionnel et se caractérise par sa réflexivité, qui engage une réflexion métaphysique sur l'Ouest et ses images qui dépasse l'intrigue romanesque. Ce « western métaphysique » se déploie dans l'œuvre de Paul Auster, mais aussi chez Robert Coover et chez Christine Montalbetti, comme nous le verrons ultérieurement. Chez Auster, l'Ouest apparaît comme le lieu de l'imaginaire, mais également comme un lieu qui n'existe pas ; la vacuité de ses espaces infinis métaphorise l'inanité de l'existence.

2. De l'Ouest représenté au lieu imaginaire

Si *Moon Palace* reprend les stéréotypes et les mythologies de l'Ouest, c'est pour souligner leur statut de représentations fictionnelles et médiatisées, fruits de nombreux films, mais également de textes (les westerns littéraires et les *dime novels*⁵) et de tableaux. Avant d'être envisagé comme un véritable lieu, l'Ouest existe d'abord dans l'imaginaire des personnages, comme dans celui du lecteur. Nous reprenons ici la notion « d'imaginaire » telle

¹ Catherine Pessa-Miquel, *op. cit.*, p. 53-54.

² *Ibid.*, p. 68.

³ Voir *supra*, partie I, chapitre IV, p. 166-169.

⁴ Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, *op. cit.*, p. 2.

⁵ Les *dime novels* sont des romans bon marché (« roman à trois sous »), à gros tirage, organisés en cycles de sujets variables, qui ont notamment contribué à transformer en légendes Buffalo Bill ou les frères Dalton. Voir *supra*, partie I, chapitre IV, p. 167.

que la définit Denis Mellier dans un article à propos de l'environnement westernien, en la différenciant de la notion « d'imagination », qui est « une faculté qui détermine une action, une production, clairement intentionnelle ou non, des représentations¹ ». Comme le note Mellier, « [L'iminaire] désigne un système de relations complexe aboutissant à un horizon partagé, exprimé ou s'incarnant dans des œuvres, des objets, des événements ou des concepts² ». Dès lors, le territoire westernien n'a pas d'existence en soi, mais n'existait qu'à être représenté par la médiation d'une œuvre d'art. La représentation déréalise l'Ouest, qui n'a d'existence qu'en tant que décor de fiction.

Si les paysages de l'Ouest sont connus de tous, c'est tout d'abord par le biais de ses représentations filmiques, comme le souligne Effing :

Everyone knows what those places look like now, you've seen them a hundred times yourself. Glen Canyon, Monument Valley, the Valley of Gods. That's where they shoot all those cowboy-and-Indian movies, the goddamned Marlboro man gallops through there on television every night³.

Le western est en effet un genre populaire : les paysages du Far-West servent de décor à des spots publicitaires qui en offrent une image galvaudée, comme le souligne l'expression « the goddamned Marlboro man », version dégradée et mercantile du personnage mythique du cowboy solitaire. Effing évoque quant à lui le paysage de Monument Valley, « désert d'élection », « le plus typique⁴ », pour reprendre les termes de Xavier Daverat. Il fournit en effet le cadre des films de John Ford, de *Stage Coach* (La Chevauchée fantastique, 1939) à *Cheyenne Autumn* (Les Cheyennes, 1964), si bien qu'il est considéré comme le décor-type du western. Effing souligne toutefois l'échec de ces représentations filmiques :

But pictures don't tell you anything about it, Fogg. It's all too massive to be painted or drawn; even photographs can't get the feel of it. Everything is so distorted, it's like trying to reproduce the distances in outer space: the more you see, the less your pencil can do. To see it is to make it vanish⁵.

¹ Denis Mellier, « À l'ouest du nouveau ? Imaginaire environnemental et neo-western », *Raison publique*, n° 17, février 2012, [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-raison-publique1-2012-2-page-65.htm>.

² *Ibid.*

³ Paul Auster, *op. cit.*, p. 152-153. « Tout le monde sait à quoi ressemblent ces endroits maintenant, vous les avez vus vous-mêmes des centaines de fois. Glen Canyon, Monument Valley, la Vallée des Dieux. C'est là où ils tournent tous ces films de cow-boys et d'Indiens, ce fichu bonhomme Malboro qui traverse le paysage au galop à la télévision chaque soir. » [Nous traduisons.]

⁴ Xavier Daverat, art. cit., p. 432.

⁵ Paul Auster, *Moon Palace*, *op. cit.*, p. 153. « Mais les images ne vous renseigneront pas là-dessus, Fogg. C'est bien trop massif pour être peint ou dessiné ; même les photographes ne peuvent rendre l'impression qui se dégage. Tout est tellement déformé, c'est comme essayer de reproduire les distances dans l'espace : plus on voit, moins votre crayon y arrive. Les voir, c'est les faire disparaître. » [Nous traduisons.]

L'immensité du territoire de l'Ouest – « It's too big, the dimensions are too monstrous¹ » – fait partie intégrante du mythe du western, comme le souligne Lauric Guillaud :

[...] le mythe visuel de l'Amérique requiert « une dilatation de l'œil » (a dilated eyesight), une vision panoramique qui englobe non seulement une perspective mais une prospective à la mesure de l'espace apparemment infini. [...] D'une certaine façon, la vision panoramique anticipe le cinémascope, format approprié aux wide open spaces du western².

Rappelons à ce titre que le western est par excellence un genre visuel. De manière paradoxale, tout en soulignant la dimension visuelle du paysage, le texte fait porter le doute sur l'existence de ce territoire à la fois invisible et imprésentable. Tout se passe comme si l'Ouest n'existait qu'en tant que mythe, produit de ces récits et de ces films qui ont forgé nos représentations et notre imaginaire³ : « There's no world, no land, no nothing. It comes down to that, Fogg, in the end it's all a figment. The only place you exist is in your head⁴ », explique Effing. En d'autres termes, l'Ouest est un espace intérieur. Ce décor grandiose défie les lois de la représentation, comme l'a remarqué Denis Mellier dans son étude de la représentation contemporaine de l'espace du western, où il consacre un développement à Moon Palace :

Espace qui sert le récit – cadre grandiose, prairies océaniques, désert fordien, à pic et masses des Appalaches et des Rocheuses, *blizzard* et *armadillos* balayés par le vent de sable – le monde naturel du Western – c'est là un trait continûment relevé par la critique – excède les limites du simple décor, fût-il spectaculaire⁵.

¹ *Ibid.*, p. 152. « C'est trop grand, les dimensions sont trop monstrueuses. » [Nous traduisons.]

² Lauric Guillaud, art. cit., p. 44.

³ Dans *Mr Vertigo*, paru en 1994, l'Ouest tel que le décrit Master Yehudi apparaît déjà comme un espace désolé : « We're not in Missouri anymore, my little friend. We're in Kansas. And a flatter, more desolate place you've never seen in your life... There's nothing to tell you where you are... once you've been around for a while, you'll understand there's nowhere to go but up — that the sky is the only friend you've got ». (Paul Auster, *Mr Vertigo*, New York, Faber & Faber, 1995, p. 10. « Nous ne sommes plus dans le Missouri, mon jeune ami. Nous sommes dans le Kansas. Et c'est un endroit plus plat, plus désolé que tout ce que vous avez vu durant votre vie... Il n'y a rien pour vous dire où vous êtes... Après être resté dans le coin pendant quelques temps, vous comprendrez qu'il n'y a pas d'endroit où aller, sinon en haut – que le ciel est le seul ami que vous ayez. » [Nous traduisons.]) C'est à l'Ouest que Walt le prodige va s'accomplir en tant qu'artiste : il passe maître dans l'art de la lévitation et franchit l'ultime frontière, entre terre et ciel. L'Ouest est aussi le royaume de l'imaginaire, comme le suggère la référence au Magicien d'Oz : « If someone had told me I'd just entered the Land of Oz, I don't think I would have known the difference » (*Ibid.*, p. 11. « Si quelqu'un m'avait dit que je venais de pénétrer dans le Pays d'Oz, je ne pense pas que j'aurais fait la différence » [Nous traduisons.]). Dans *The Book of Illusions*, paru en 2002, l'Ouest apparaît comme un espace irréel qui s'inscrit dans la thématique baroque omniprésente dans le roman. D'une manière paradoxale, le film que tourne Hector Mann sur les territoires iconiques du Nouveau Mexique n'est pas un western, mais un drame psychologique intitulé *The Inner Life of Martin Frost*. Comme le souligne David Zimmer, le personnage principal, à propos du décor stéréotypé du Nouveau Mexique de Tierra del Sueño et du Blue Stone Ranch, « [...] all those things had been real. Now, in the black-and-white images of Charlie Grund's camera, they had been turned into the elements of a fictional world, I was supposed to read them as shadows ». (Paul Auster, *The Book of Illusions*, New York, Henry Holt, 2002, p. 243. « [...] toutes ces choses avaient été réelles. À présent, dans les images en noir et blanc de la caméra de Charlie Grund, elles avaient été transformées en éléments d'un monde fictif, et j'étais supposée les considérer comme des ombres. » [Nous traduisons.]) Le décor westernien est frappé d'irréalité ; enfin, les films tournés par Mann seront brûlés à sa mort – comme les toiles d'Effing disparaissent. Ainsi l'Ouest se voit-il dénué de toute existence dans l'oeuvre d'Auster.

⁴ Paul Auster, *Moon Palace*, op. cit., p. 152. « Il n'y a plus de monde, plus de pays, plus rien. À la fin, Fogg, vous en venez à penser que ce n'est qu'une création de l'imaginaire. Le seul endroit où vous existez est l'intérieur de votre tête. » [Nous traduisons.]

⁵ Denis Mellier, art. cit.

Selon Mellier, « le paysage du film, le plan-paysage de l'Ouest, relève du dispositif, au sens où Philippe Ortel le définit : « devient “dispositif” toute structure s'articulant à la conjoncture d'un réel immaîtrisable, autrement dit toute limite s'articulant à un illimité¹ ». L'Ouest est un espace « immaîtrisable », à tous les sens du terme : sa nature sauvage est indomptable, et il est impossible à représenter : « L'Ouest ne tient pas dans le cadre ; il défie le cadre comme il défie l'écriture² ». Dans le roman d'Auster, les représentations de l'Ouest aboutissent à la négation de l'espace, en mettant l'accent sur son caractère irréel. À ce titre, le lecteur est en droit de s'étonner de la présence du thème de l'Ouest dans un roman intitulé *Moon Palace*. Or, Auster multiplie les analogies entre l'Ouest et un paysage lunaire : dans ce roman dont l'action se déroule « the summer that men first walked on the moon³ », comme le précise la toute première ligne du roman (dans le premier chapitre, Marco Fogg assiste au reportage télévisé confortablement installé au Quinn's Bar and Grill⁴), les paysages désertiques de Monument Valley évoquent irrésistiblement la lune : « Why does the American West look so much like the landscape of the moon? » ; « nowhere in the world [...] does the earth look more like the moon than it does here⁵ ». Ralph Albert Blakelock, le peintre de l'Ouest évoqué dans le roman, est d'ailleurs connu pour ses tableaux représentant des clairs de lune. Ainsi les territoires de l'Ouest sont-ils à la fois déterritorialisés et déréalisés.

La description de l'Ouest rappelle enfin les représentations filmiques de ses étendues désertiques, et notamment le film de Monte Hellman, *The Shooting (La Mort tragique de Leland Drum, 1968)*, dont le décor aride, « le paysage écrasé par le soleil [qui] renvoie à la minéralité » évoque justement la lune, comme le soulignent Lucien Logette et Bernard Nave, rappelant que Hellman avait choisi les lieux de tournage à dessein : « Il y avait la couleur du sol, ces nuances de gris tellement étonnantes, presque symboliques, qui donnent l'impression d'être à la surface de la Lune⁶ ». Dans *Moon Palace*, les métaphores se multiplient pour dire la désolation, aux accents beckettien, de cet espace désolé : l'Ouest évoque la lune, mais également le cimetière et la page blanche – « A giant cemetery was what it was, a blank page

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Paul Auster, *op. cit.*, p. 1. « l'été où l'homme a pour la première fois marché sur la lune » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 30-31.

⁵ *Ibid.*, p. 32 et p. 150. « Pourquoi l'Ouest américain ressemble-t-il autant au paysage de la lune ? » ; « en nul autre endroit du monde [...] la terre ne ressemble plus à la lune qu'ici. » [Nous traduisons.] Catherine Pessa-Miquel étudie les significations associées au motif de la lune dans *Moon Palace* : voir à ce propos *Toiles trouées et déserts lunaires. Moon Palace de Paul Auster, op. cit.*, p. 72-84.

⁶ Propos recueillis par Lucien Logette et Bernard Nave, « Entretien avec Monte Hellman », *Jeune Cinéma*, n° 287, janvier-février 2004, p. 44.

of death¹ ». C'est d'ailleurs en ces termes qu'Effing décrit les paysages du Great Salt Desert, qu'il a vus et qu'il ne parvient pas à peindre :

The flattest, most desolate spot on the planet, a boneyard of oblivion. [...] Nothing but whiteness, cracked earth stretching into the distance on all sides. [...] Whiteness, and the more whiteness. How can you draw something if you don't know it's there² ?

La blancheur qui envahit tout désigne métaphoriquement la page blanche, tout en renvoyant au motif de l'espace vierge à conquérir, emblématique de la mythologie du genre westernien. À ce propos, Lauric Guillaud remarque que dans le western, le désir de prise de possession du territoire va de pair avec celui de la page blanche :

Il est frappant de constater à quel point se confondent la *wilderness* que convoitent les pionniers et la page blanche que s'efforcent de remplir les premiers littérateurs américains. Ces deux espaces fascinent et terrifient tout à la fois, car, marqués par le passé, ils semblent s'opposer à la marche en avant, au mouvement et à l'avenir³.

Guillaud étudie cette analogie dans le western gothique, au début du XIX^e siècle : dans *Dorval or, The Speculator* de Sally Wood (1801), l'auteur met en parallèle le viol de l'héroïne et le viol symbolique de la terre par des promoteurs sans scrupule. Dans *The Scarlet Letter* de Hawthorne (*La Lettre écarlate*, 1850), « une double hybridité, celle de l'espace et celle de la littérature, est symptomatique d'un malaise : la virginité de la Terre promise et de la page blanche cède la place à la noirceur dépressive⁴ ». L'on retrouve un écho de cette dualité du territoire et de la page blanche dans l'œuvre d'Auster, qui les représente comme deux espaces qui fascinent et terrifient tout à la fois, et qui ont en partage une dimension mythique. Le texte renouvelle la signification de la blancheur en en faisant la métaphore de l'indicible et de l'imprésentable, comme le souligne Denis Mellier :

Ainsi de cette fable de Paul Auster dans *Moon Palace* : un peintre faisant l'expérience des déserts, ceux-là mêmes que l'on voit dans les westerns de Ford, tente de peindre l'espace selon la loi picturale du paysage, et échoue, ne saisissant que l'étendue et la dissolution du trait en blancheur, confondant l'immensité de sable avec le principe et la surface originels de la création : ...la page blanche. D'où l'importance, dans le Western, comme on le verra à travers d'autres exemples, du blanc, de la neige, des déserts de sable et de sel, surfaces plastiques qui redoublent, dans l'uniformité monochrome, la question de l'étendue du continent tout entier. C'est de cette perte que surgira, suite à l'exposition à l'environnement létal [sic] ou fatal, pour conserver le terme de Slotkin, une recharge possible de l'expression artistique pour le peintre du roman d'Auster⁵.

¹ Paul Auster, *op. cit.*, p. 150. « Un cimetière géant, c'est ce que c'était, une page blanche de mort. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 151. « L'endroit le plus plat, le plus désolé de la planète, un ossuaire d'oubli. [...] Rien que de la blancheur, de la terre craquelée s'étendant à perte de vue de tous côtés. [...] De la blancheur, et encore de la blancheur. Comment peut-on dessiner quelque chose si l'on ne sait pas que ça existe ? » [Nous traduisons.]

³ Lauric Guillaud, art. cit., p. 34.

⁴ *Ibid.*

⁵ Denis Mellier, art. cit.

Le blanc appelle en effet la création artistique : c'est dans l'espace immense de l'Ouest qu'Effing accomplira sa vocation de peintre.

Dans *Moon Palace*, Paul Auster souligne l'échec des représentations de l'Ouest, tout en représentant lui-même l'Ouest en parodiant les stéréotypes du cinéma, dans des descriptions qui soulignent la vacuité de ce territoire impossible à percevoir et à traduire en mots ou en images. Par le biais de la référence intersémiotique et générique, le caractère fictif et fictionnel de l'Ouest est mis en avant : l'Ouest est un espace déréalisé, une terre d'illusions. Lieu de l'imprésentable, au carrefour des représentations picturales, cinématographiques et imaginaires, il interroge plus généralement la possibilité de représenter le réel. Comme le remarque Jesús Ángel González, « The emphasis now seems to be placed on the connection between the American West and transient images (in this case the moving images of films) and the difficulties of artistic representation¹ ». L'Ouest est en effet le lieu de l'expérience des limites : l'homme y éprouve les limites de sa perception, car l'œil peine à saisir l'immensité des territoires westerniens : face à ces espaces infinis, l'homme fait l'expérience pascalienne de sa finitude. Ces limites sont également celles de la représentation : Auster n'a de cesse de souligner ou de parodier le caractère stéréotypé des images de l'Ouest, tout en intégrant dans la fiction la dimension mythique de l'Ouest. Les territoires du western fascinent et font rêver le grand public : ses visiteurs, mais également les lecteurs et les spectateurs de cinéma. L'Ouest est pour les personnages un lieu mythique de rédemption et de révélation. Mais l'omniprésence de la thématique baroque de l'illusion conduit à nuancer cette représentation. Les tableaux qu'Effing a peints seront engloutis dans un lac, avant que personne n'ait pu les contempler. Au vu du devenir des œuvres produites à l'Ouest, le lecteur est en droit de s'interroger sur cet espace d'accomplissement : n'est-il pas lui aussi une illusion ? *In fine*, l'intersémiotité générique à l'œuvre dans le roman donne à lire une expérience limite de la représentation.

Dans les romans à caractère intersémiotique étudiés, les auteurs explorent et exploitent les potentialités du langage littéraire afin de transposer les codes et l'esthétique du cinéma de genre, telle la visualité propre au western ou les codes du western-spaghetti. Le choix du genre du western est sans conteste une manière d'attirer le lecteur ; c'est aussi l'occasion pour les romanciers de rendre hommage à un genre avec lequel ils entretiennent un rapport affectif. La

¹ Jesús Ángel González, *art. cit.*, p. 7. « L'accent semble à présent mis sur le lien entre l'Ouest américain et les images éphémères (dans le cas des images en mouvement des films) et les difficultés de la représentation artistique. » [Nous traduisons.]

réécriture a néanmoins une portée critique : les codes du western-spaghetti sont parodiés dans les romans de Patrick Chatelier et de Christine Montalbetti, la reprise générique engage une réflexion sur les limites de la représentation médiatisée du monde dans l'œuvre de Paul Auster. Ainsi les codes du western, ses mythes et ses stéréotypes, sont-ils l'objet d'une reprise distanciée. La notion de maniérisme, que nous avons mise en évidence à propos de l'écriture de Christine Montalbetti, est également à même de désigner cette reprise féconde des références du passé. Fabien Gris identifie en effet l'existence, dans la littérature française contemporaine, d'« une sorte de maniérisme intersémiotique¹ », quand les récits contemporains puisent dans le cinéma, tout en soulignant son caractère stéréotypé : « Nous assistons à une forme de maniérisme au sens positif et dynamique du terme, à l'image du travail de la citation des auteurs du XVI^e siècle, qui dépasse la simple recherche ornementale pour aller vers la reviviscence des références par l'esprit d'association et le montage² ». Si la pratique de la citation – ou, plus largement, de la référence et de l'allusion – n'est pas nouvelle, elle prend ici une autre forme, et surtout d'autres enjeux, comme nous l'avons montré. Cet art du second degré est érigé en poétique par l'écrivain américain Robert Coover, qui revisite les codes génériques du western en les subvertissant.

¹ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 235.

² *Ibid.*, p. 525-526.

Chapitre IX. Les mythes et les stéréotypes du western à l'épreuve d'un récit iconoclaste : « Shootout at Gentry's Junction » et *Ghost Town* de Robert Coover

Les auteurs de notre corpus travaillent à partir d'un matériau westernien à la fois mythique et stéréotypé : ils misent sur l'efficacité narrative des codes du western, tout en soulignant leur caractère déjà-vu – telle est la double posture du romancier contemporain, tiraillé entre le recyclage des genres du cinéma auxquels il rend hommage et la conscience d'utiliser un matériau galvaudé. Nous envisagerons ici le traitement des codes du western dans le roman contemporain, en prêtant attention aux différences d'un domaine littéraire à l'autre. Le western apparaît en effet sous sa dimension mythique dans le roman américain. Ce genre filmique est fortement lié à l'histoire des États-Unis, car il se fait l'écho de la mythologie de la frontière et de la destinée manifeste, comme nous l'avons montré dans notre étude liminaire du genre : il est pourvu d'une forte charge symbolique. Ce constat permet, nous semble-t-il, d'établir une distinction entre la narration iconoclaste de Robert Coover, qui s'attaque aux mythes du western pour en proposer une version carnavalisée, et les domaines français et anglais, moins marqués, d'un point de vue historique, par les mythologies du western, et qui portent donc davantage leur attention vers les formes romanesques.

Nous nous intéresserons à la subversion des mythes et des stéréotypes du western dans les romans de Robert Coover. Ces deux notions ont fait l'objet d'une mise au point théorique dans la partie précédente, consacrée à l'influence du film noir sur le roman contemporain¹. En nous appuyant sur les travaux de Ruth Amossy, nous avons défini le stéréotype comme une représentation collective qui circule dans une société donnée et médiatise notre rapport au monde réel. Le mythe, que nous entendons dans son acception laïcisée, est une représentation qui « parvient à dégager la signification profonde d'un phénomène en l'enfermant dans une image frappante et simple² », comme l'écrit Ruth Amossy. Or, l'œuvre de Coover tout entière est irriguée par une réflexion sur les grands mythes fondateurs de l'Amérique du Nord, comme le souligne le sous-titre de l'ouvrage de Jean-François Chassay, *Robert Coover : l'écriture*

¹ Voir *supra*, partie II, chapitre VI, p. 252-260.

² Ruth Amossy, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, op. cit., p. 103.

contre les mythes¹. Coover propose en effet « une lecture critique de la société américaine² », dominée par les mythes que sont la société du spectacle, la politique et le cinéma d'Hollywood – le western donc, comme l'explique Chassay :

Chez Coover, la notion de divertissement est omniprésente : sports, jeux divers, vidéo ou cinéma, même la politique, tout s'affirme comme une partie de plaisir. Mais cet aspect ludique, volontiers iconoclaste, n'est pas exempt d'une forte dimension critique. On pourrait dire que l'écrivain met en scène l'aspect aléatoire de la culture américaine en montrant toute sa virtualité. Représenter ce qui a déjà été dans cette culture offre aussi la possibilité de souligner ce qui aurait pu être. Ou encore, interroger les mythes de l'Amérique — et la culture populaire américaine se transforme souvent de mode en mythe —, c'est d'abord interroger ce qui les sous-tend, les fait vivre, ce que l'histoire a décidé d'en conserver³.

L'on peut évoquer à titre d'exemple *The Public Burning (Le Bûcher de Times Square, 1977)*, qui témoigne de la fascination ambiguë de Coover pour le rêve américain : le roman se déroule sur fond de guerre froide et revisite l'exécution d'Ethel et Julius Rosenberg, électrocutés sur la place publique, à Times Square, lieu du spectacle par excellence⁴.

Dans *A Night At the Movies*, ce sont les classiques hollywoodiens qui sont relus et corrigés, comme le note Jean-François Chassay : « C'est toute la mythologie cinématographique hollywoodienne qu'on retrouve, sans aucune nostalgie⁵ ». « Les formes de l'entertainment hollywoodien⁶ » y sont l'objet d'une remise en cause. Le recueil de nouvelles se donne comme l'équivalent textuel d'une séance de cinéma à l'ancienne. Il s'agit pour Coover de passer les genres en revue : le genre du western est représenté par « Shootout at Gentry's Junction », *remake* ou plus précisément, pour reprendre la terminologie de Jan Baetens, « novellisation partielle » et « au second degré⁷ » du western hollywoodien classique *High Noon* réalisé par Fred Zinneman. Le texte relate les exactions commises par Don Pedro, le *bandido* mexicain, dans la ville de Gentry's Junction. Il est recherché par le shérif Harmon Hank, qui sait que Don Pedro doit arriver à Gentry's Junction par la diligence de 12 heures 10. Afin de le combattre, Hank cherche de l'aide auprès des habitants, qui, un à un, lui font défaut : le récit met en scène la faillite des institutions sociales traditionnelles face au mal. Pendant que le shérif cherche des renforts, Don Pedro sème la panique dans Gentry's Junction. L'œuvre se clôt sur la victoire de Don Pedro qui tue le shérif d'une seule balle. Le texte de Coover prend ainsi à rebours le film de Zinneman. Coover a repris le tempo de *High Noon*, rythmé par les

¹ Jean-François Chassay, *Robert Coover : l'écriture contre les mythes*, op. cit.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 88.

⁴ L'on pourra consulter à cet égard le chapitre II de l'ouvrage de Jean-François Chassay précédemment cité, « De l'histoire aux mythes », *ibid.*, p. 95.

⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁷ Jan Baetens, « La novellisation contemporaine en langue française », art. cit.

plans récurrents sur le cadran de l'horloge dans le bureau du shérif, ainsi que son scénario : dans le film, le bandit Frank Miller, fraîchement sorti de prison, est en route pour Hadleyville, où il doit arriver par le train de midi, afin de se venger du shérif, Will Kane, joué par Gary Cooper. Ce dernier, qui vient d'épouser la jeune Amy Fowler (Grace Kelly), est sur le point de rendre son étoile de shérif et de quitter la ville ; il décide de rester pour défendre Gentry's Junction. Il échoue à trouver des renforts et triomphe seul du bandit et de ses complices. Le scénario du film sert de trame au récit de Coover, mais le dénouement en est inversé car le mal triomphe. Brian Evenson qualifie d'ailleurs le texte de « western that warps at the edges¹ » : Robert Coover ne s'appuie sur les conventions du western que pour les détourner.

Paru dix ans plus tard, *Ghost Town* amplifie ce traitement iconoclaste des mythes westerniens à l'échelle du roman. Selon l'auteur, *Ghost Town* est « a short comic novel called *Ghost Town*, in which I took on, not for the first time, the American Western myth² ». Le roman évoque les aventures d'un cow-boy solitaire, appelé « the kid » – il ne sera pas nommé, et ce surnom peut être interprété comme un clin d'œil à l'acolyte de Butch Cassidy dans *Butch Cassidy and the Sundance Kid* de George Roy Hill (*Butch Cassidy et le Kid*, 1969). Le roman retrace les aventures d'un cowboy épuisé qui erre dans le désert, en quête d'une ville fantôme qui se dérobe mystérieusement sous ses pas. L'on rencontre dans le roman de Coover les « critères sémantiques³ » qui assurent la reconnaissance du genre westernien, selon les analyses de Rick Altman sur lesquelles nous fondons notre étude : les personnages, qui renvoient à des rôles déjà connus du lecteur (le shérif, le banquier, la prostituée au grand cœur), les lieux (le *saloon*, la banque, la prison, le désert), et l'action romanesque, qui consiste en une collection de scènes topiques du western (*hold-up*, *gunfight*, attaque d'un train). Mais si le texte reprend les personnages et les scénarios du western classique, c'est pour les subvertir. La figure du cow-boy est en effet mise à mal : le personnage de Coover est perdu dans l'espace du western, ballotté au gré d'événements sur lesquels il n'a aucune prise. Ses rencontres fortuites avec des personnages carnavalesques donnent lieu à de truculents micro-récits. Les scénarios du western se succèdent sans lien entre eux et forment un ensemble dépourvu de cohérence narrative. Au cours de ses aventures, le cow-boy est contraint d'endosser une série de rôles stéréotypés ; il se trouve projeté dans un univers amoral et dépourvu de sens.

¹ Brian Evenson, *Understanding Robert Coover*, op. cit., p. 187. « un western dont le tranchant est émoussé » [Nous traduisons.]

² Sean P. Carroll, « An interview with Robert Coover », art. cit. « Un court roman comique appelé *Ghost Town*, dans lequel je me suis emparé, pas pour la première fois, du mythe du western américain. » [Nous traduisons.]

³ Rick Altman, *La Comédie musicale hollywoodienne*, op. cit., cité par Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, op. cit., p. 56-57.

Le recyclage parodique des codes du western va de pair avec la transgression des conventions du roman : la dimension métafictionnelle de l'œuvre, soulignée par la présence constante, en sous-main, de références cinématographiques, met à mal l'illusion romanesque. Le traitement iconoclaste auquel le western est soumis subvertit par ricochet les ingrédients romanesques : nous envisagerons dans un premier temps la subversion des personnages, mis à mal par le jeu avec les stéréotypes westerniens, puis celle de l'action, qui consiste en une suite arbitraire de scènes d'anthologie de western carnalisées, dans un univers déréalisé d'où le sens s'est retiré.

A. La subversion des figures génériques du western

Dans « Shootout at Gentry's Junction » et *Ghost Town*, les figures génériques du western sont l'objet d'une subversion : le caractère stéréotypé des personnages est outré, leur absence de profondeur psychologique est patente, si bien que le statut du personnage romanesque est mis à mal. L'identification des personnages secondaires est quant à elle rendue impossible par un jeu de brouillage : dans le roman, l'instabilité de la référence subvertit la cohérence narrative.

1. L'inversion des rôles dans « Shootout at Gentry's Junction »

Dans « Shootout at Gentry's Junction », Coover propose une version irrévérencieuse de l'hypofilm *High Noon*, et, plus largement, du genre westernien, en mettant à mal l'une de ses figures mythiques : le shérif, qui constitue un « critère sémantique » de définition du western selon Rick Altman. L'affrontement entre le shérif de Gentry's Junction et le *bandido* mexicain subvertit quant à lui un « critère syntaxique » de définition d'un genre qui se caractérise par des conflits manichéens.

Le shérif détrôné

Le shérif de « Shootout at Gentry's Junction » est un rôle à la Henry Fonda ou à la Gary Cooper :

He was a big man with bullish shoulders, a tall man who stooped through doorways, peered down with severe blue eyes over lean cheekbones at the folks of Gentry's Junction. Henry

Harmon. Hank. [...] There was no sun in his eyes, here in his office, but still he squinted as he stared toward the old screen door, toward Main Street of Gentry's Junction¹.

Sa silhouette se découpe sur la rue inondée de soleil, son regard bleu scrute la rue vide, en une image qui rappelle le regard perçant de Will Kane dans *High Noon*. Fumant la pipe et arpentant les rues de Gentry's Junction de ses bottes pointues, il possède les accessoires stéréotypés du shérif. Harmon incarne l'honnêteté, l'ordre et la loi. Son projet est de débarrasser la ville du bandit mexicain, comme il l'explique au père révérend de Gentry : « We ail know what the story is hère. That Mex is cause of this town's trouble. I mean t'get rid of the cause. It's simple as that² ». Comme le remarque Jean-François Chassay, ces paroles qui soulignent le caractère déjà-vu de l'intrigue ont un statut métanarratif, car « tous les *Pale Rider* produits par Hollywood reposent *grosso modo* sur le même principe³ ».

Mais le personnage est le jouet de forces qu'il ne maîtrise pas. Le récit de Coover subvertit en effet l'une des conventions de genre les plus importantes : la victoire du bien sur le mal. Dans le western traditionnel, le héros américain fait face au mal (incarné ici par l'étranger) et en triomphe. Chez Coover au contraire, le duel qui oppose le shérif au *bandido* se solde par la victoire de ce dernier. Le Mexicain se pose d'emblée comme dominant dans le rapport de forces, car il a la maîtrise du temps. L'heure à laquelle il doit arriver à Gentry's Junction, 12 heures 10, est répétée, en une reprise parodique du film *High Noon* : l'heure d'arrivée de Frank Miller (12 heures ou « midi pile », qui donne son titre à l'œuvre) a été légèrement modifiée. Le bandit s'empare un à un de tous les attributs symboliques du pouvoir du shérif sans que celui-ci ne s'en rende compte. Lorsqu'il affronte le shérif, par un mystérieux tour de passe-passe, il a la montre de Hank dans ses mains : « The Mex had something in his hands. Something that shone in the sun. Knife? Gun? A watch! The Mex was grinning and holding up a gold goddamn pocket watch! Henry recognized it. It was his own⁴ ». Plus loin, Harmon voit son propre insigne épinglé sur la bedaine du shérif : « *The silver star of the Sheriff [was] pinned on his bouncing barriga like a jewel⁵* ». Un mystérieux échange d'identité semble

¹ Robert Coover, « Shootout at Gentry's Junction », *op. cit.*, p. 53-54. « C'était un homme imposant aux épaules massives, un homme de grande taille qui devait se baisser pour passer sous les portes, qui scrutait de ses yeux bleus sévères au-dessus de ses pommettes saillantes les gens de Gentry's Junction. Henry Harmon. Hank. [...] Il n'y avait pas de soleil dans ses yeux, ici dans son bureau, mais il les plissait toujours alors qu'il dirigeait son regard vers la vieille porte grillagée, scrutant la grand-rue de Gentry's Junction. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 63-64. « On connaît tous l'histoire ici. Ce Mex est la cause de tous les problèmes de la ville. J'veux m'débarrasser de cette cause. C'est aussi simple que ça. » [Nous traduisons.]

³ Jean-François Chassay, *op. cit.*, p. 53.

⁴ Robert Coover, *op. cit.*, p. 72. « Ce Mex avait quelque chose dans les mains. Quelque chose qui étincelait au soleil. Couteau ? Revolver ? Une montre ! Le Mex souriait, lui présentant une putain de montre à gousset en or ! Henry la reconnut. C'était la sienne. » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.* « *L'étoile d'argent du shérif [était] épinglée sur sa barriga rebondie, comme un bijou.* » [Nous traduisons.]

avoir eu lieu. *In fine*, le shérif est tué avec son propre revolver – l'on ignore comment le Mexicain se l'est procuré : « Hand flicked: holster was empty ! Henry Harmon the Sheriff of Gentry's Junction spun and met the silver bullet from his own gun square in his handsome suntanned face¹ ». Comme le remarque Brian Evenson, « He is shot with a silver bullet, suggesting that, like the werewolf, the myth of the Sheriff is a sort of monster, that special measures must be taken to kill it off² ». Ainsi l'image mythique du shérif est-elle l'objet d'un traitement iconoclaste³. L'évocation de la mort du shérif, figure emblématique de l'autorité, est à cet égard révélatrice : « Felt like he was reaching down into death. The goddamn Mex had let one that smelled like a tomb⁴ ». La sensation de la vie qui quitte le corps est associée à l'odeur pestilentielle des flatulences de Don Pedro. La référence au bas corporel, qui constamment accompagne le *bandido*, carnavalise la mort du shérif et signifie la victoire des forces obscures, incarnées par Don Pedro, sur le bien et la raison.

La victoire du bandido ou le western carnavalisé

Le bandit mexicain du récit de Coover fait référence au personnage du *villain*, Henry Miller, joué par Ian Mac Donald dans *High Noon*, mais Don Pedro ne ressemble à Ian Mac Donald en aucune manière :

He is short to the extremity, nor is he lean. Squat. Squat she is the word [sic], and dark with brown eyes like liquid. No severe. No honest. Hee hee hee! The Mexican laughs and laughs. Honest! He carries his pants and his belt of the gun low, under his marvelous world of the bouncing belly, and when he laughs he reveals teeth of the purest gold⁵.

De petite taille, les yeux noirs, bedonnant, arborant une dent en or, le Mexicain s'oppose trait pour trait au shérif nord-américain typique qu'est Hank Harmon. Il rappelle en filigrane la figure du « Truand », Tuco, incarné par Eli Wallach dans *Le Bon, la Brute et le Truand*. Dès sa

¹ *Ibid.* « Sa main se déplaça rapidement : l'étui du revolver était vide ! Henry Harmon le shérif de Gentry's Junction se retourna et reçut la balle d'argent tirée de son propre revolver au beau milieu de son beau visage hâlé. » [Nous traduisons.]

² Brian Evenson, *op. cit.*, p. 189. « Il est abattu par une balle d'argent, ce qui suggère que, comme le loup-garou, le mythe du shérif est une sorte de monstre, que des mesures spéciales doivent être prises pour l'éliminer. » [Nous traduisons.]

³ Un parallèle peut être établi entre le shérif vaincu dans « Shootout at Gentry's Junction » et le cow-boy qui n'a aucune maîtrise sur les événements dans *Ghost Town*.

⁴ Robert Coover, *op. cit.*, p. 72. « Il eut l'impression qu'il plongeait vers sa propre mort. Ce satané Mex en avait lâché un qui sentait la tombe. » [Nous traduisons.]

⁵ Le récit consacré au *bandido* mexicain se démarque par sa typographie, en italique, que nous reproduisons. *Ibid.*, p. 54. « *Il est court aux extrémités, il n'est pas maigre non plus. Courtaud. Courtaud c'est la vocable juste, et brun avec des yeux marrons comme le liquide. Pas sévère. Pas honnête. Ha ha ha ! Le Mexicain rit et rit encore. Honnête ! Il porte ses pantalons et la ceinture de son revolver bas, sous la sphère merveilleuse de son ventre rebondi, et quand il rit, il révèle des dents faites de l'or le plus pur.* » [Nous traduisons.]

première apparition, le caractère carnavalesque du personnage est signalé par son rire omniprésent : « *Laughing and laughing! Hee hee hee!*¹ ! » Comme le remarque Brian Evenson, « Don Pedro is a trickster, a clown-like figure. [...] He is hardly the serious arch villain of the traditional Western² ». Ce personnage hors-norme échappe aux stéréotypes de genre : affublé d'un accent espagnol grotesque, il se caractérise par sa grossièreté, son caractère sans-gêne et la puanteur stupéfiante de ses flatulences d'où il tire son nom, Don Pedro (transposition carnavalesque du prénom espagnol Pedro³). Il chevauche un petit *pinto*, à la manière d'un roi de carnaval juché sur un âne. Sa grivoiserie est également outrée : « *More than nothing, the Mexican he tells of two things: of calentitas and putitas*⁴ ». Don Pedro est en effet un personnage scandaleux : il se livre à un excès de débauche qui défie les lois de la vraisemblance et qui déréalise l'action. Outre son souci de triompher du shérif, Don Pedro se caractérise par des pulsions sexuelles irréprouvables. Lorsqu'il parcourt la ville avec un temps d'avance sur le shérif, c'est pour satisfaire ses penchants lubriques : il conquiert la femme du banquier, pervertit les enfants de chœur, viole la fiancée du shérif et l'institutrice de Gentry's Junction sous les yeux des écoliers, sans se départir de sa bonne humeur :

Here he is in the schoolhouse demonstrating for the little childrens the exemplary marvels of his private member. Ay, the childrens! How they all love Pedro!

Arre! Arre! they cry out in childish excitation as the Mexican he with the grand punzón is destroying a I-don't-know-what that the schoolmarm has been keeping in that place for years and years: POP! There she goes! Olé!

La scène de la défloration de l'institutrice est l'objet d'une spectacularisation grotesque : les exclamations enthousiastes et sans scrupules du public enfantin scandent l'action ; les métaphores convenues sont renouvelées par la fantaisie de l'écriture (« *the grand punzon* », où l'emploi de l'article défini suggère le caractère mythique du membre viril du Mexicain : « *a I-don't-know-what that the schoolmarm has been keeping in that place for years and years* », où l'incidable (« *I-don't-know-what* ») souligne le caractère sacré de la virginité de l'institutrice). La théâtralisation est également assurée par des onomatopées loufoques telles le terme « *POP* »

¹ *Ibid.*, p. 59. « *Riant et riant ! Hi hi hi !* » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 188-189. « Don Pedro est un illusionniste, une figure de clown. [...] Il ne ressemble guère au grand méchant du western traditionnel. » [Nous traduisons.]

³ Comme l'explique le narrateur, « *Don Pedro the Mexican bandit he is famoso for many talents, but none has attracted more notices than that for which his dear mama bruja named him.* » (*Ibid.*, p. 67. « *Don Pedro le bandit mexicain il est famoso pour beaucoup de ses talents, mais aucun d'entre eux n'a plus attiré l'attention que celui qui lui a valu son nom donné par sa chère mama bruja.* » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 54. « *Plus que tout, le Mexicain il parle de deux choses : de calentitas et de putitas.* » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.*, p. 61-62. « *Le voici dans l'école faisant devant les petits enfants la démonstration des merveilles exemplaires de son membre privé. Ay, les enfants ! Comme ils aiment Pedro ! Arre ! Arre ! crient-ils avec une excitation enfantine lorsque le Mexicain avec son grand poinçon il détruit un je-ne-sais-quoi que l'institutrice avait gardé là durant des années et des années : POP ! la voilà partie ! Olé !* » [Nous traduisons.]

en majuscules, ou l'interjection « *Olé !* », qui salue d'ordinaire les exploits du *torero*, détournée ici pour acclamer des prouesses d'un autre genre. Comme le note Serge Chauvin, « Les protagonistes des “films” de Coover possèdent une dimension violemment organique, et leurs pulsions physiques élémentaires viennent troubler la belle ordonnance du code, dans une offensive généralisée contre le bon goût régnant (celui du Code Hays¹). » Le combat entre le shérif et le Mexicain a d'ailleurs pour enjeu la fiancée de Harmon, Belle, inspirée de la figure de la jeune *quaker* dans *High Noon*, jouée par Grace Kelly. Après avoir profané la photographie de Belle qui trône dans le bureau du shérif par un de ses dessins grivois (« *with a fat stump of a pencil he traces upon the photograph his own splendid self, Don Pedro the Mexican bandit, in a posture not to be misunderstood²* »), Don Pedro abuse de cette dernière, à la barbe du shérif venu rendre visite à sa fiancée, et qui découvre, toujours avec un temps de retard, les agissements du *bandido*³. Le caractère licencieux de Don Pedro subvertit le matériau westernien : Coover suggère au lecteur de considérer l'histoire qu'il est en train de lire dans la distance d'un regard critique. Le bel ordonnancement du western classique est en effet l'objet d'un travail de sappe, car le vernis des figures de l'autorité se craquelle sous les coups de boutoir de Don Pedro.

Nous évoquerons à présent le traitement réservé aux figures féminines, qui participe de la subversion du genre westernien. Dans « *Shootout at Gentry's Junction* », la fiancée du shérif ne fait que de brèves apparitions, aussi nous intéresserons-nous aux figures féminines de l'entraîneuse de *saloon* et de l'institutrice dans *Ghost Town*.

2. Le brouillage des figures féminines dans *Ghost-Town*

Certes, comme le remarque Jean-Louis Bory, la femme n'est pas au centre du western, genre essentiellement porté par des figures masculines : « Le héros de western est solitaire par essence. Pas de liaison : pas *d'attache*, pour lui qui est mouvement superlatif, déplacement libre⁴ ». Pourtant, la femme fait partie des mythologies westerniennes – deux chapitres de l'ouvrage de Raymond Bellour lui sont d'ailleurs consacrés⁵. Selon Jean-Louis Bory, elle aurait néanmoins « le même usage que les éperons : elle sert à l'accélération du mouvement⁶ ». En

¹ Serge Chauvin, *L'Écran de la conscience*, op. cit., p. 64.

² Robert Coover, op. cit., p. 56-57. « *Le Mexicain avec le bout d'un crayon gras il dessine sur la photographie sa propre personne esplendida, Don Pedro le bandit Mexicain, dans un posture sans équivoque.* » [Nous traduisons.] L'outrage au corps de la fiancée du shérif rappelle le dessin grossier du corps de la veuve sur la scène du crime dans *Noir* de Coover.

³ *Ibid.*, p. 66.

⁴ Jean-Louis Bory, « Femme », in Raymond Bellour (dir.), *Le Western*, op. cit., p. 146.

⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁶ *Ibid.*

d'autres termes, la femme est l'un des rouages essentiels à l'action dans de nombreux westerns, comme le note Anthony Mann : « En fait, on ajoute toujours une femme dans la ballade, parce que sans femme, un western ne marcherait pas¹ ». Le réalisateur suggère l'impossibilité pour toute intrigue de s'édifier sans personnage féminin, nécessaire également pour attirer et maintenir l'attention du public. Robert Coover respecte ce principe, mais de façon subversive. Le cow-boy de *Ghost Town* est tiraillé entre deux femmes : Belle, l'entraîneuse de *saloon*, rousse sensuelle et dangereuse à la longue chevelure incandescente, et la chaste institutrice coiffée d'un strict chignon, toujours vêtue de noir, qui punit sévèrement ceux qui commettent des fautes de langue. Non sans ironie, le prénom Belle reprend celui de la fiancée du shérif dans « Shootout at Gentry's Junction », comme pour souligner le caractère interchangeable des figures féminines, réduites au statut de pion, tout en faisant signe vers le cinéma, en rappelant Belle Watling dans *Gone with the wind*. La femme de mauvaise vie contraste avec la figure de l'institutrice : à la brune sévère s'oppose la rousse sensuelle, « [...] the barroom chanteuse with the orange curls and the ruby in her cheeks, propped up in the bed in a silky black nightgown with slots in it for putting her powdered ruby-tipped breasts on view² ». Le personnage se conforme au stéréotype de l'entraîneuse de *saloon* selon Raymond Bellour, qui évoque le « charme de ces ravissantes créatures vêtues de robes multicolores, qui dans les *saloons* aux vitres lourdement ornées, frôlent les tables de leurs hanches, en quête incessamment de l'homme qui leur paiera un verre et peut-être une nuit³ ». Bellour donne comme exemple le célèbre rôle de Marilyn Monroe dans *River of no Return* d'Otto Preminger (*Rivière sans retour*, 1954). Comme le remarque Brian Evenson, Belle et l'institutrice sont deux personnages typifiés dans le western : « Belle and the schoolmarm, two women who function as types – Woman as lustful and sexual on the one hand, Woman as pure and pristine on the other⁴ ».

L'institutrice incarne quant à elle le type de la femme pure que l'on rencontre fréquemment dans le western, et que Raymond Bellour esquisse en ces mots : « Elle est jeune et inspire au héros un sentiment d'amour, la fiancée modèle qui deviendra femme modèle avant que d'être mère. Mais le sentiment, fût-il passionné, reste toujours honnête, respectueux des traditions⁵ ». Peut-être Robert Coover a-t-il voulu faire un clin d'œil aux westerns où apparaît

¹ Anthony Mann cité par Jean-Louis Bory, *op. cit.*, p. 146.

² Robert Coover, *Ghost Town*, *op. cit.*, p. 23. « [...] la chanteuse du bar aux boucles orange et au rubis dans la joue, assise sur le lit en chemise de nuit de soie noire pourvue de fentes destinées à exhiber ses seins poudrés aux extrémités rubis. » [Nous traduisons.]

³ Raymond Bellour, « Femme (théogonie) », in Raymond Bellour (dir.), *op. cit.*, p. 150.

⁴ Brian Evenson, *op. cit.*, p. 242. « Belle et l'institutrice, deux femmes qui fonctionnent comme des types – la Femme comme incarnation de la lascivité et des pulsions sexuelles d'un côté, la Femme comme incarnation de la pureté et de la virginité de l'autre. » [Nous traduisons.]

⁵ Robert Coover, *op. cit.*, p. 149.

un personnage d'institutrice, tels *Cheyenne Autumn* de John Ford (*Les Cheyennes*, 1964), *Butch Cassidy and the Sundance Kid* de George Roy Hill (*Butch Cassidy et le Kid*, 1969), ou encore l'un des tout premiers westerns, *The Cow-boy and the Schoolmarm* de Fred J. Balshofer (1910), qui évoque une histoire d'amour improbable entre un cow-boy et une institutrice. L'institutrice de *Ghost Town* frappe le cow-boy par sa beauté, lorsqu'elle lui apparaît pour la première fois :

[...] when before those eyes appears, behind a dust-grimed window of a house well beyond the town center, a beautiful woman, very pale, dark hair done up in a tight bun, dressed all in black and staring out at him, as though in judgment, or else in longing. He pauses, [...] transfixed by the inviolable purity of her framed visage¹.

Coover reprend le *topos* de la scène de première vue, qui laisse le héros masculin pétrifié et sans voix. Le portrait sacrifie aux représentations traditionnelles de l'institutrice : sa pâleur, ses vêtements noirs et son chignon sévère rappellent l'apparence des Quakers (une allusion, peut-être, à Amy Fowler de *High Noon*), et connotent la chasteté. De fait, la jeune femme est connue dans toute la ville comme modèle de pureté, « somebody pure as the lily at the lake, somebody as spotless and innercent as an angel in heaven² ! », pour citer l'un de ses nombreux admirateurs.

Mais Robert Coover invite à aller voir derrière les apparences des stéréotypes. L'institutrice est une figure insaisissable et ambiguë, plus complexe que la chaste maîtresse d'école esquissée à grands traits. Lorsqu'elle apparaît pour la première fois aux yeux du cow-boy, l'institutrice est insaisissable : la pureté de son visage est comparée à « something dreamt and come to life; but as, in a daze, he steps toward her, she fades back out of sight³ ». La vision du cow-boy est brouillée, l'institutrice lui apparaît derrière des vitres sales, elle se présente d'emblée comme une femme qui lui est refusée – un mirage, à l'instar de la ville fantôme. La beauté de l'institutrice s'avère également impossible à décrire et relève de l'indicible. Une conversation entre les hommes de la ville, passablement éméchés alors qu'ils célèbrent l'enterrement de vie de garçon du cow-boy, qui va épouser Belle, souligne le caractère insaisissable du personnage. Les hommes en effet ne parviennent pas à s'accorder sur la couleur des yeux et des cheveux de l'institutrice, ce qui donne lieu à des fragments de discours amoureux revisités :

¹ *Ibid.*, p. 13. « [...] quand devant ces mêmes yeux apparaît, derrière la fenêtre sale et poussiéreuse d'une maison éloignée du centre de la ville, une belle femme, très pâle, cheveux bruns coiffés en un chignon serré, vêtue entièrement de noir et qui le fixe, comme pour le juger, ou alors avec désir. Il s'arrête, [...] transpercé par la pureté inviolable de son visage encadré. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 81. « quelqu'un d'pur comme le lys du lôc, quelqu'un d'vierge et d'innocent comme un ange du pôrôdis ! » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 13. « une chose rêvée et venue à la vie, mais comme, hébété, il s'avance vers elle, elle recule et disparaît » [Nous traduisons.]

Blue and liquid as a violet's in the dewy morn, y'know whut I mean? And oh shit, her hair. It's like sunbeams twisted inta wavin golden curls, the gold I aint never struck out here. I'd like t'fuck that hair.

Whuddayu talkin about, yu ole galoot? She aint a blonde. And her eyes aint blue, they're more like a kinder gray, the color a rain, pale'n clear like yu kin see clean through em. I'd like t'fuck them eyes.

[...] Hole on, fellers, yu're both wrong, says another; they're green¹.

L'on ne sait si l'institutrice est blonde ou brune, ses yeux sont tour à tour bleus, gris ou verts. Par ailleurs, le portrait est l'objet d'une dégradation : l'expression « I'd like t'fuck them eyes » désacralise le *topos* des yeux comme miroir de l'âme. Elle est reprise par des variantes (« I'd like t'fuck [that hair, them eyes] ») qui scandent le portrait à la manière d'un refrain d'une chanson paillardes, et désamorcent le caractère poétique des comparaisons en une parodie bouffonne de l'art du blason caractéristique de l'amour courtois. Ainsi l'idéal que représente l'institutrice est-il dégradé. Cette dernière n'est d'ailleurs pas si chaste qu'elle ne le semble de prime abord, car elle inflige aux hommes des traitements sadiques lorsqu'ils commettent des fautes de langue : « she [...] warshed my mouth out with lye soap. [...] She whupped my arse with a yardstick fer near a hour wunst'n all I done wuz t'fuckin split a danged infinnytif² ». Le lecteur découvrira à la faveur d'un coup de théâtre que Belle et l'institutrice ne sont qu'un seul et même personnage : Belle joue en effet le rôle de l'institutrice et trompe le cow-boy depuis son arrivée dans la ville fantôme, si bien que la frontière entre l'innocence et la corruption se voient abolies. Par la représentation instable des figures féminines, Coover suggère au lecteur de se méfier des stéréotypes du western. Le personnage du cow-boy subit également un certain nombre de distorsions qu'il convient à présent d'évoquer.

3. *Ghost Town* : l'épuisement du cow-boy ou l'usure des rôles

Dans *Ghost Town*, Robert Coover brosse un portrait paradoxal du cow-boy. En voie d'épuisement, impuissant face aux événements, jouet de forces qu'il ne maîtrise pas, il s'avère incapable d'agir sur son destin. Le traitement iconoclaste de la figure du cow-boy subvertit en retour le statut du personnage romanesque : tout se passe comme si le cow-boy n'était qu'un

¹ *Ibid.*, p. 79-80. « Bleus et liquides comme une violette dans la rosée du matin, tu vois c'que j'veux dire? Et oh p'tain, ses ch'veux. C'est comme des rayons d'soleil enroulés en boucles dorées, de l'or que j'en ai j'ômais trouvé ici. J'voudrais m'les faire, ces ch'veux. / De quoi qu'tu pôrles, 'spèce de vieux balourd ? Elle est pô blonde. Et ses yeux y sont pô bleus, ils sont plutôt d'un genre de gris, la couleur d'lô pluie, pôles et clairs comme si qu'tu pouvais voir ô trôvers. J'voudrais m'les faire, ces yeux. / [...] Attendez, les gôs, zôvez faux tous les deux, dit un autre ; ils sont verts. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 80. « elle [...] m'a lôvé la bouche avec du sôvon. [...] Elle m'a fouetté les fesses ôvec une règle en bois pendant presque une heure alors qu'tout ce que j'jôvais fait c'était d'me planter avec un p'tain d'infinnytif. » [Nous traduisons.]

acteur endossant des rôles pour obéir aux caprices d'un metteur en scène tyrannique, au détriment de toute logique narrative.

Un personnage au bord de l'exténuation

Le roman de Coover présente tout d'abord des portraits contradictoires du cow-boy. Conformément à la légende hollywoodienne du western classique, il apparaît comme un héros solitaire chevauchant un étalon noir, :

On a coal-black horse now rides a lone figure all outfitted in black with silver spurs and six-shooters and a gold ring in one ear. It is he. A man on a mission. [...] From under the broad brim of his slouch hat he warily watches, feeling watched, the windows and rooftops, the corners of things. Expecting trouble¹.

Avec l'emploi de trois monosyllabes, l'écriture théâtralise, voire spectacularise son entrée en scène : « It is he. A man on a mission. », qui évoque les scènes de ce type présentes dans de nombreux westerns. La tenue vestimentaire du cow-boy est également stéréotypée, usée par ses errances dans le désert : « [...] a round felt hat with a wide brim, dun-colored like the land around, old and crumpled. A neckerchief, probably once red [...]. A soft tattered vest, gray shirt, trail-worn cowhide chaps over dark jeans tucked into dust-caked boots with pointed toes² ». Dans ce portrait stéréotypé s'inscrit également le lien fort que le « kid » entretient avec son cheval, emblématique du western classique : « The creature was a living part of him, which fit him as if born with him like his hat and boots, but it shared his miseries, too, his pains and hungers, absorbing some of them as rags might stanch a wound³ ». Comme le note en effet Jean Gili, « L'homme de l'Ouest n'est pas bipède, il est quadrupède, il fait corps avec sa monture au point de se doubler d'une intelligence animale⁴ ».

Toutefois, ce portrait est aussitôt esquissé qu'il se voit démenti par plusieurs représentations contradictoires du personnage, qui s'inscrivent dans l'instabilité de la référence chez Coover. Le cow-boy apparaît en effet comme un personnage en voie d'épuisement. Alors

¹ *Ibid.*, p. 116. « Sur un cheval noir comme du charbon arrive maintenant une silhouette solitaire tout équipée de noir avec des éperons en argent et des six-coups et un anneau d'or à une oreille. C'est lui. Un homme chargé d'une mission. [...] Sous le large bord de son chapeau, il observe avec prudence, se sentant observé, les fenêtres et les toits, les coins et les recoins. S'attendant à des problèmes. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 3 « [...] un feutre rond à large bords, brun foncé comme le pays qui l'entoure, vieux et craquelé. Un foulard, probablement rouge autrefois [...]. Un gilet souple et en lambeaux, une chemise grise, des jambières en peau de vache usées par la piste sur des jeans sombres rentrés dans des bottes incrustées de poussière aux bouts pointus. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 41-42. « Cette bête était une partie vivante de lui, qui lui allait comme si elle était née avec lui comme son chapeau et ses bottes, mais il partageait aussi ses malheurs, ses maux et ses soifs, absorbant certains d'entre eux autant que des haillons peuvent assécher une plaie. » [Nous traduisons.]

⁴ Jean Gili, « Cheval (équipement du) », in Raymon Bellour (dir.), *op. cit.*, p. 131.

qu'on le surnomme « the kid », il n'a pas d'âge, car il est vieux et jeune en même temps : « He is leathery and sunburnt and old as the hills. Yet just a kid. Won't ever be anything else¹ ». Le portrait stéréotypé d'un homme vigoureux en quête d'une mission est démenti par les représentations concurrentes d'un cow-boy amaigri et exténué, dont l'état se dégrade à mesure que progresse la narration. Son corps est malmené au gré de ses aventures : « the scrawny ulcerated thing he is, scabbed and scarred, in general a most unwholesome sight² ». Le texte insiste sur sa grande fatigue, à la fois physique et existentielle : « His shoulders sag and he realizes now how tired he is, a tiredness got not only from his physical exertions but also from all the hard thinking he's been doing³ ». Le cow-boy fait figure d'anti-héros, dans la lignée des personnages de Beckett – qui a d'ailleurs une influence capitale sur l'œuvre de Coover – et aux antipodes du héros conventionnel de western, figé dans une jeunesse éternelle, qui échappe au temps et à la mort, « [...] jeune dieu à cheval, vivant de l'air du temps, se jouant des obstacles, [qui] accomplit avec légèreté et grâce une mission de haute justice⁴ », comme le souligne François Lacassin. Le personnage épuisé de Coover rappelle plutôt les cow-boys des surwesterns d'Anthony Mann, qui mettent en scène le vieillissement du héros westernien, comme le note Bernard Dort :

La présence du héros westernien n'a plus cette transparence à travers laquelle resplendissait le sens du monde. Elle est opaque, obscurcie par la crainte et le tremblement existentiels. Vieilli, fatigué, le héros traîne derrière lui un passé douteux ; parfois même il butte contre son propre passé et, comme Gary Cooper dans *L'Homme de l'Ouest*, se voit obligé de le détruire⁵.

Le héros qui avance en âge est aussi « dévoré d'inquiétudes ou de complexes comme le commun des mortels, agissant sans idéal ou conviction⁶ ». La détresse existentielle du cow-boy, que nous évoquerons ultérieurement, témoigne de la dégradation que subit cette figure archétypale. La subversion du modèle westernien s'opère par le loufoque et la caricature, et s'inscrit dans l'esthétique cooverienne de l'excès. Il est à cet égard révélateur que l'étalon noir du cow-boy subisse les mêmes dégradations que son maître : au détriment des lois de la vraisemblance, il se métamorphose en une vieille rosse – « an old swayback mule », « decrepit

¹ *Ibid.*, p. 3. « Il est parcheminé et brûlé par le soleil et aussi vieux que les collines. Pourtant ce n'est qu'un gamin. Il ne sera jamais autre chose. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 19 « [...] la chose ulcéreuse et décharnée qu'il est, recouvert de croûtes et de cicatrices, une vision des plus malsaines en général » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 146. « Ses épaules s'affaissent et il se rend compte à quel point il est fatigué maintenant, une fatigue qui n'est pas seulement due à des efforts physiques mais aussi à toutes ces difficiles réflexions qu'il a dû faire. » [Nous traduisons.]

⁴ Francis Lacassin, « Le héros », *Cinéma 62*, n° 68, juillet-août 1962, p. 7, cité par Bernard Dort, « La nostalgie de l'épopée », in Raymond Bellour (dir.), *op. cit.*, p. 62.

⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁶ *Ibid.*

old thing¹ » – et devient méconnaissable. Ainsi Coover présente-t-il une version carnavalisée du lien fort entre le cow-boy et son cheval, emblématique du western. Il peut en effet arriver au cow-boy de prendre les attributs du cheval, à commencer par ses œillères : « Down here on the ground, he feels somewhat blinkered »². L'on voit aussi le héros dormir sur sa jument, elle-même allongée sur un vieux matelas de toile rance – Belle consent alors à recevoir le malheureux dans sa chambre, non sans le mettre en garde : « Only one thing though, darlin : I aint sharin my bed with thet damned hoss³ ». L'intrusion du loufoque dans le texte tourne en dérision le lien mythique entre le cow-boy et sa monture, et, plus largement, les mythes westerniens.

Le jouet du destin

La subversion de la figure du cow-boy se manifeste dans son portrait et dans son impuissance face aux événements. En premier lieu, le cow-boy de *Ghost Town* est dépourvu des attributs traditionnels du personnage de roman : il n'a ni épaisseur psychologique, ni cohérence, ni mémoire. Ce personnage sans foi ni loi est aussi sans feu ni lieu, comme le soulignent ses réponses aux questions rituelles d'un inconnu qu'il croise dans le désert :

Whar yu from?
Nowhars.
Nobody's from nowhars. Who's yer people?
Aint got none.
Everybody's got people.
I aint⁴.

Le cow-boy est à la fois privé de ses origines et d'un objectif à atteindre, car le motif emblématique de la quête est l'objet d'un détournement. « The kid » recherche en effet un mirage, une ville évanescence qui se dérobe sous ses pas, pour des raisons qu'il ignore lui-même : son entreprise est placée d'emblée sous le signe de la vacuité. Le motif de la ville fantôme convoque le souvenir de maint hypofilm, tels *Yellow Sky* de William Wellman (*La Ville abandonnée*, 1948) ou *Man of the West* d'Anthony Mann (*L'Homme de l'Ouest*, 1958). La ville fantôme fait en effet partie des « mythologies » du western, au sens où l'entend Raymond Bellour. Jean Gili la décrit en ces termes dans son article « Ville déserte » :

¹ Robert Coover, *op. cit.*, p. 19 et p. 78. « plutôt l'air d'une mule ensellée, mais au moins elle est blanche », « la vieille chose décatie » [Nous traduisons.].

² *Ibid.*, p. 42. « En bas ici, sur le sol, il a en quelque sorte l'impression de porter des œillères. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 114 « Juste une chose quand même, chéri : j'veais pas partager mon lit avec c'fichu cheval. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 8 « D'où tu vions? / D'nulle pôrt. / Personne n'est d'nulle pôrt. Où est tô fômille? / J'ai personne. / Tout'l monde ô d'lô famille. / Pô moi. » [Nous traduisons.]

La ville morte, c'est le lieu frappé d'une malédiction qui a poussé les hommes à fuir : l'assèchement des puits ou des sources, l'épuisement des mines d'or, les ravages d'une bande de hors-la-loi. Les maisons se ferment une à une, bientôt elles se délabrent et offrent cet aspect désolé si caractéristique. La ville n'est plus alors que le domaine des fantômes et des mirages¹.

Certaines scènes de *Ghost Town* pourraient d'ailleurs être inspirées de films qui ont pour décor une ville fantôme : le braquage de la banque évoque la scène de pillage de la banque dans *Man of the West* d'Anthony Mann : lorsque Link (joué par Gary Cooper) et ses cousins reviennent dans la ville, les mines ont fermé, la ville a été désertée et la banque n'est plus qu'un baraquement délabré. Le texte fait également songer au film de John Sturges, *The Law and Jake Wade* (*Le Trésor du pendu*, 1958), qui s'achève dans une ville déserte où est dissimulé un coffre plein de pièces d'or, fruit d'un *hold-up* antérieur.

Non seulement le cow-boy recherche une ville qui n'est que ruines, « [...] empty and silent, made of the desert itself with a few ramshackle false-fronted frame structures lined up to conjure a street out of the desolation² », mais dans cette entreprise, se laisse guider par les facéties de sa monture au lieu de suivre un itinéraire réfléchi : « he gives it over to a peculiarity of the landscape and continues on whatever way this sullen creature means to take him³ ». Ainsi apparaît-il à de nombreuses reprises comme le jouet d'un destin aveugle. Son absence de maîtrise sur les événements est accentuée par l'amnésie dont il souffre : le cow-boy n'a en effet aucune mémoire des événements antérieurs au récit, il ne sait pas comment il s'est retrouvé jeté en plein désert, seul sur sa monture, en quête de la ville fantôme. Robert Coover prend l'exact contre-pied des « normes quasi inviolables » du réalisme psychologique évoquées par Milan Kundera dans *L'Art du Roman*, selon lesquelles le personnage romanesque doit avoir un passé : « 2. Il faut faire connaître le passé d'un personnage, car c'est là que se trouvent toutes les motivations de son comportement présent⁴ ». Le texte propose plusieurs explications à l'errance du cow-boy dans un désert hostile :

How did he come to such a place? Perhaps he lost his way, or was sent by the army, or was chased by lawmen, or went in purposeful search of some secret treasure of his own self-knowledge, or perhaps he was captured and dragged to the alien land, stripped, bound, spread-eagled on the desert floor to be tortured and killed, only to be rescued at the last moment by the great chief's only daughter⁵.

¹ Jean Gili, « Ville déserte », in Raymond Bellour (dir.), *op. cit.*, p. 215.

² *Ibid.*, p. 6. « [...] vide et silencieuse, faite du désert lui-même avec quelques structures délabrées à fausse façade en bois alignées pour faire surgir une rue de toute cette désolation » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 79. « Il s'abandonne aux bizarreries du paysage et continue à se laisser porter là où cette créature maussade veut le conduire. » [Nous traduisons.]

⁴ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 51.

⁵ Robert Coover, *op. cit.*, p. 21. « Comment est-il arrivé dans un tel endroit ? Peut-être qu'il a perdu son chemin, ou qu'il a été envoyé par l'armée, ou chassé par les hommes de loi, ou qu'il est venu avec l'intention de rechercher un trésor secret connu de lui seul, ou peut-être qu'il a été fait prisonnier et emporté dans ce pays étranger,

Coover transgresse le principe de la vraisemblance romanesque : selon Gérard Genette en effet, « [...] le possible de chaque instant est soumis à un certain nombre de restrictions combinatoires¹ ». Ici, le récit n'est soumis à aucune restriction et tout semble possible : pour reprendre la terminologie genettienne, nous sommes aux prises avec un « récit arbitraire » ou « non motivé² ». La narration est conduite sur le mode spéculatif : la répétition de l'adverbe « perhaps » introduit une multitude de scénarios possibles, où chaque proposition fait écho à un film : le dernier scénario évoque par exemple les figures d'Indiennes dans *Colorado Territory* de Raoul Walsh (*La Fille du désert*, 1949), *Across the Wide Missouri* de William A. Wellman (*Au-delà du Missouri*, 1951), ou encore *The Big Sky* de Howard Hawks (*La Captive aux Yeux Clairs*, 1952). Le foisonnement des possibles filmiques renouvelle le motif des possibles narratifs caractéristique de l'anti-roman de Diderot, Sterne, Fielding ou Cervantès, auteur dont Coover revendique l'influence³ : cette tradition littéraire est revisitée à la lumière du cinéma. L'absence de motivation romanesque règne, d'autant plus que le cow-boy est sans cesse manipulé, que ce soit par Belle ou par des forces obscures qu'il ne maîtrise pas et qui le placent dans des situations inattendues et incongrues, caractérisées par leur absence de sens, comme en témoigne un commentaire réflexif du cow-boy lors de la scène de l'enterrement de vie de garçon : « He is a drifter and one whose history escapes him even as he experiences it, and yet to drift is to adventure and to overstudy one's history is to be ruled by it⁴ ». Le roman de Coover offre une redéfinition contemporaine du personnage du cow-boy et de sa quête : le vagabondage devient le sens même de l'aventure, et toute prise de recul sur cette dernière est impossible. Par ricochet, le statut du personnage romanesque est subverti. Le cow-boy apparaît également comme un acteur qui joue des rôles au gré des rencontres et des événements qui surgissent dans le récit.

déshabillé, lié, écartelé sur le sol du désert pour y être torturé et tué, mais secouru au dernier moment par la fille unique du grand chef. » [Nous traduisons.]

¹ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 93.

² Genette oppose le récit « non motivé », du type « la marquise demanda sa voiture et se mit au lit », au récit « vraisemblable ou à motivation implicite » et au récit « motivé » (in *ibid.*, p. 98-99).

³ Certains épisodes fabuleux de *Ghost Town*, telle la métamorphose du cheval en statue de pierre à la source, ou l'évasion spectaculaire du cow-boy grâce au concours d'un cheval géant, évoquent d'ailleurs les canulars de *Don Quichotte* – la statue qui parle ou le cheval volant. Coover vouait d'ailleurs une grande admiration à Cervantes, qu'il considère comme l'un de ses maîtres. Voir à ce propos l'entretien accordé par Robert Coover à Jean-Pierre Salgas, in Jean-Pierre Salgas, « Les deux amours de Robert Coover : Cervantes et Beckett », *La Quinzaine Littéraire*, n° 421, 16 juillet 1984, p. 19-20.

⁴ Robert Coover, *op. cit.*, p. 78. « C'est un vagabond et quelqu'un dont l'histoire échappe au moment même où il la vit, et pourtant vagabonder est une aventure et trop étudier son histoire revient à se laisser mener par elle. » [Nous traduisons.]

Dans *Ghost Town*, le hasard régit l'action. L'intrigue apparaît en effet comme une suite arbitraire de micro-récits centrés sur les différents rôles joués par le cow-boy, selon les caprices de l'auteur, qui endosse quant à lui le rôle du réalisateur de cinéma. Coover se plaît à passer en revue la plupart des scénarios communs du western. L'intrigue consiste ainsi en une collection de scènes topiques qui se succèdent, sans lien entre elles, tel l'enlèvement du héros par une tribu d'Indiens, l'attaque d'une banque ou d'un train, comme le souligne Stéphane Vanderhaeghe,

L'architecture du texte, comme souvent, sinon toujours, chez Coover, est telle que linéarité et discontinuité vont de pair : si le roman possède bien un début et une fin marquées par la « rencontre » du héros solitaire et de la ville fantôme, ce qui se passe entre deux semble dénué de tout ordre ou toute progression logique¹.

Le cow-boy passe d'un rôle à un autre : il est tour à tour hors-la-loi, shérif ou éleveur de moutons lorsque les vingt dollars qu'il empoche au cours d'une partie de Keno lui permettent de s'offrir un *ranch* – le jeu de hasard met alors en abyme l'arbitraire du roman : « He'd won twenty dollars one night in a keno game and bought the whole ranch for that, including a hundred head of sheep, a potato field, a wife, and six or seven kids, counting it a bargain² ». L'inventaire des acquisitions hétéroclites du cow-boy entraîne un effet comique. Comme le remarque Jean-François Chassay, « On pourrait qualifier les textes de Coover de fictions exponentielles, tant elles offrent de possibilités de développement au-delà d'une clôture apparaissant aussi aléatoire que le réel décrit³ ».

Les vêtements du cow-boy ou plutôt les différents costumes qu'il revêt sont à cet égard significatifs : ils s'inscrivent dans le jeu sur les possibles narratifs. Alors qu'il est vêtu de haillons au début du roman, Belle lui donne une parfaite panoplie conforme au rôle de cow-boy qu'il va endosser : « a new fringed and beaded buckskin shirt with matching leggings, soft and bleached a golden hue, glossy new boots with silver spurs, the boots embossed with shootout, stampede, and campfire scenes, a white tengallon hat with silky white neckerchief, and hand-tooled gunbelt⁴ ». Par une suite d'événements malheureux, ces luxueux vêtements disparaissent

¹ Stéphane Vanderhaeghe, « Entre fiction et philosophie : quelle place pour le lecteur de Robert Coover ? », *Revue française d'études américaines*, n° 109, mars 2006, p. 84.

² Robert Coover, *op. cit.*, p. 35. « Il avait gagné vingt dollars une nuit au jeu de Keno et acheté le ranch tout entier pour cette somme, y compris une centaine de moutons, un champ de pommes de terre, une femme, et six ou sept gamins, plutôt une bonne affaire. » [Nous traduisons.]

³ Jean-François Chassay, *op. cit.*, p. 17

⁴ Robert Coover, *op. cit.*, p. 24. « une nouvelle chemise en peau de daim à franges et perles avec des jambières assorties, douce et teinte d'une couleur dorée, de nouvelles bottes étincelantes avec des éperons d'argent, les bottes

– tout se passe comme si l’action s’effaçait à mesure qu’elle se déroulait – et Belle lui apporte des vêtements noirs assortis à son étalon, comme si les costumes étaient dictés par un souci d’esthétisme pour les besoins d’un film : « His bucksins, he sees, have been dyed black. [...] She has also brought him a broad slouch hat, gloves, neckerchief, and boots, all black as well¹ ». Lorsque le rôle de shérif de la ville fantôme lui est imposé, il trouve l’étoile déjà épinglée sur sa chemise : « [...] he sees he doesn’t have much choice. There’s a badge pinned on his fringed shirt: a bentipped star pierced by a bullet hole and black with blood² ». L’on note l’humour dans la description de l’étoile, percée par une balle et tachée de sang, qui a déjà servi. Chez Coover, l’habit fait le moine : dès que le cow-boy arbore l’insigne, les habitants de la ville s’adressent à lui en l’appelant « sheriff », sans s’étonner d’avoir un nouveau shérif, au mépris des lois de la vraisemblance :

Howdy, sheriff.

Yo, sheriff, how’s tricks?

The men in the street greet him affably and tip their hats as he and his deputy step out of the saloon onto the wooden sidewalk in the glazed light of midday³.

Or, le cow-boy et le shérif correspondant à deux types de héros westerniens symboliquement opposés, comme le montre Bernard Dort :

[...] le héros proprement dit (qui est parfois un cow-boy, parfois un aventurier, souvent les deux) et le marshall (baptisé en français le « sheriff »). La plupart du temps ils s’opposent et se combattent. C’est qu’ils incarnent des ordres différents : l’un, l’ordre ancien de la piste et de l’anabase des troupeaux ; l’autre, l’ordre nouveau des fermiers et des clôtures⁴.

La confusion de ces rôles cinématographiques est iconoclaste : comme le souligne Brian Evenson à propos du personnage du cow-boy, « It is as if something has gone wrong, as if he had stepped into the wrong role or the wrong series of roles in a movie. He has become the law, the authority, when he feels that he is more naturally outside the law⁵ ».

Le cow-boy est donc passif face aux événements, acceptant sans broncher les différents scénarios que lui présenterait le réalisateur d’un film détraqué. Fabien Gris a étudié ces

frappées de scènes de duels, de débandades et de feux de camp, un grand chapeau blanc avec un foulard de soie blanche, et une cartouchière travaillée à la main. » [Nous traduisons.]

¹ *Ibid.*, p. 91. « Il voit que sa peau de daim a été teinte en noir. L’était trop sale pour la laver, explique-t-elle, j’ai dû la colorer. Elle lui a aussi apporté un chapeau à larges bords, des gants, un foulard, et des bottes, le tout complètement noir. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 33. « il se rend compte qu’il n’a pas vraiment le choix. Il y a déjà un insigne épinglé sur sa chemise à franges : une étoile aux pointes recourbées percée par une balle et noire de sang. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.* « S’lut, shérif. / Yo, shérif, ça boume ? / Les hommes dans la rue le saluent avec affabilité et touchent leur chapeau quand lui et le député sortent du *saloon* et se retrouvent sur le trottoir en bois dans la lumière vitreuse du soleil de midi. » [Nous traduisons.]

⁴ Bernard Dort, art. cit., p. 65.

⁵ Brian Evenson, *op. cit.*, p. 241. « C’est comme si quelque chose avait mal tourné, comme s’il avait endossé le mauvais rôle ou la mauvaise série de rôles dans un film. Il est devenu l’incarnation de la loi, de l’autorité, alors qu’il a le sentiment qu’il est plus naturellement hors-la-loi. » [Nous traduisons.]

transpositions littéraires de rôles cinématographiques que l'on rencontre dans le roman contemporain :

Certains personnages de romans contemporains apparaissent aussi comme résultant moins d'une élaboration littéraire originale que d'une sorte de transposition, dans le texte, d'un « rôle » cinématographique, au sens qu'André Gardies donne à ce terme : une « entité culturelle, préexistant à l'œuvre » à la définition « relativement stable ». Le rôle ne se confond pas totalement avec le personnage ; c'est plutôt une figure schématique, là encore en partie stéréotypée, presque immédiatement reconnaissable par le destinataire du récit. Il peut éventuellement devenir un personnage à part entière, si ses traits se complexifient et dépassent leur codification initiale¹.

Chez Coover, les traits des personnages incarnés par le cow-boy ne sont pas l'objet d'une complexification. Le texte insiste plutôt sur la lassitude du personnage principal face aux rôles figés qu'il endosse, qui met en abyme celle du lecteur face à des scénarios de films galvaudés. Le destin du cow-boy de Coover rappelle d'ailleurs celui de l'anti-héros du surwestern, « condamné à une répétition vide, inutile, des gestes qui, autrefois, consacraient l'ordre du monde et sa plénitude de sens² », comme le note Bernard Dort. Raymond Bellour définissait le genre du western comme « le grand jeu³ ». Sous la plume de Coover, le « jeu » est l'objet d'un traitement parodique, poussé à l'extrême : le cow-boy lui-même se joue des rôles traditionnels qu'il ne prend pas au sérieux. Pour reprendre l'analyse d'Olivier Bessard-Banquy à propos du « roman ludique », le jeu est devenu une manière d'être en se désengageant de la réalité, et en la tenant à distance : « Le jeu est un *faire comme si* [...]. Le jeu suppose un désengagement par rapport à la situation, de telle sorte qu'au moment où celle-ci est jouée, elle se trouve, en quelque sorte, absente⁴ ». Ainsi le jeu du personnage du cow-boy, devenu acteur, a-t-il des implications ontologiques : il désigne le retrait de la réalité, qui, chez Coover, va de pair avec un refus du sens.

À un seul moment, le cow-boy n'est pas manipulé et semble prendre le contrôle de son destin : afin de libérer la malheureuse institutrice attachée à la roue de la fortune⁵ dans l'église qui a été transformée en tripot, il conclut un marché avec ses ravisseurs et échange sa vie contre celle de l'institutrice : « Yer life then, he sez. Yer'n fer her'n⁶ ». Par un tour de passe-passe des plus invraisemblables, le cow-boy laisse sa voix derrière lui à la table de jeu et va libérer l'institutrice. Comme le remarque Brian Evenson,

¹ Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, op. cit., p. 229.

² Bernard Dort, art. cit., p. 68.

³ Raymond Bellour, *ibid.*, p. 7

⁴ Philippe Gutton, *Le Jeu chez l'enfant*, Paris, Larousse, 1973, p. 105, cité par Olivier Bessard-Banquy, *ibid.*, p. 73.

⁵ Le motif de la roue de la fortune est sans doute un clin d'œil à la roue de loterie dans *Rancho Notorius* de Fritz Lang.

⁶ Robert Coover, op. cit., p. 127. « Tô vie, alors, il dit. Tô vie contre sô vie. » [Nous traduisons.]

It is one of the few moments in the novel when [...] he is manipulating the situation instead of the situation manipulating him. He must use both his skills as a Sheriff and as a criminal. It is also a situation in which the scene is clearly manipulated, in which the artifice of the fiction intentionally breaks down¹.

C'est à l'issue de cette scène que le cow-boy découvre que l'institutrice n'est autre que Belle. La maîtrise passagère du cow-boy sur les événements n'était qu'une illusion : le personnage n'a pas de prise sur son destin : il est pris au piège, comme le suggère une réplique de Belle, alors qu'il part dans le désert :

I'll meet up with yu later.
But whar--?
Don't worry, handsome, she grins. I'll find yu. Yu caint git lost².

Le cow-boy est prisonnier d'un univers clos, à la manière d'un pion sur un damier³ ou d'un acteur coincé sur un plateau de tournage par un réalisateur maniaque. Sa situation n'est pas sans évoquer le dispositif fictionnel du film *The Truman Show* de Peter Weir (1998). Comme le souligne Brian Evenson, « The kid seems caught in a sort of trap, doomed to wander, perhaps eternally, reliving old roles and stereotypes again and again. [...] Like many of Coover's characters, the kid remains bewildered⁴ ».

Dans *Ghost Town*, les personnages romanesques sont des acteurs condamnés à jouer leur rôle, mais en sachant que tout est vain. L'absence de conviction des personnages décillés souligne le caractère galvaudé du genre westernien, mais également du roman contemporain, à l'heure où tout a déjà été dit ou vu, et où les personnages sont condamnés à répéter des rôles déjà écrits et déjà vus. C'est d'ailleurs le message qu'adresse un vieux chercheur d'or au cow-boy, en reprenant le *topos* du *theatrum mundi* (l'on relèvera l'allusion au monologue de *Macbeth*) : « [...] but lissen, thet's jest whut it is, see, a stage, I finally figgered it out, a fuckin stage fer tootin yer horn on—crikey, it even looks like one—and the wuss thing is, we all know that afore we even set off⁵ ». L'allusion littéraire souligne en filigrane le statut fictionnel du personnage de Coover, qui, en écrivain formaliste, dissémine dans le récit des indices de

¹ Brian Evenson, *op. cit.*, p. 243. « C'est l'un des rares moments dans le roman où il semble prendre le contrôle, où il manipule la situation au lieu d'être manipulé par la situation. Il doit utiliser à la fois ses compétences de shérif et de criminel. C'est aussi une situation dans laquelle la scène est explicitement manipulée, dans laquelle l'artifice de la fiction est intentionnellement brisé. » [Nous traduisons.]

² Robert Coover, *op. cit.*, p. 92. « J'te r'trouverai plus tard. / Mais où – ? / T'inquiète pô, mon joli, dit-elle en souriant. Tu peux pô t'perdre. » [Nous traduisons.]

³ L'on songe ici au détective privé de Coover, Noir, pris au piège de la grande ville labyrinthique.

⁴ Brian Evenson, *op. cit.*, p. 245. « Le gamin semble pris dans une sorte de piège, condamné à errer, peut-être pour l'éternité, jouant les vieux rôles et les vieux stéréotypes encore et encore. [...] Comme de nombreux personnages de Coover, le gamin demeure perplexe. » [Nous traduisons.]

⁵ Robert Coover, *op. cit.*, p. 55. « [...] mais écoute, c'est rien d'plus, t'vois, qu'une scène, j'men suis enfin rendu compte, une putain d'scène où faire sonner ta clarinette – mince, ça y ressemble quand même – et l'pire, c'est qu'on le sait tous avant d'commencer à jouer. » [Nous traduisons.]

réflexivité désignant le cow-boy comme un être de papier. Ainsi, lorsque la vision du cow-boy se dédouble et que le personnage s'observe d'un point de vue surplombant alors qu'il traverse la grand-rue de la ville fantôme :

He watches himself as though from high above as he strides down this scorched street of derelict banks and saloons, hardware, dry goods, and grocery stores, stables and brothels, laid out on the desert floor like two parallel lines drawn on a slate for the practice of handwriting, his passage the looped, crossed, and dotted text inscribed between, signifying nothing¹.

Les termes « as though from high » suggèrent la vision surplombante d'un narrateur omniscient, qui est ici l'objet d'une transposition intersémiotique. Le mouvement ascendant évoque en effet une prise de vue filmique du cow-boy, puis de la ville, qui sont vus de très haut, ce qui rappelle les plans en plongée de la caméra sur grue, fréquente dans le western. La prise de recul affecte la focalisation, mais également la pratique scripturale mise en abyme par l'inscription matérielle du texte dans le paysage. La comparaison des rangées de maisons à « two parallel lines drawn on a slate for the practice of handwriting » évoque le texte en train de s'écrire ; les exercices d'écriture rappellent le personnage de l'institutrice qui manipule le cow-boy². Nous étudierons à présent la représentation des personnages secondaires, qui s'inscrit dans la subversion des codes du western.

4. Des personnages interchangeables : doubles et doublures

Dans *Ghost Town*, les personnages secondaires sont des figures instables : leurs caractéristiques physiques, leurs vêtements et leurs accessoires semblent distribués au hasard et circulent d'un personnage à l'autre, interdisant toute identification et perturbant fortement la lecture. Nous observerons ces variations en étudiant les représentations instables de trois personnages secondaires : le *mestizo*, le bossu et le pianiste. Le *mestizo* apparaît pour la première fois lors de la scène du feu de camp : il est alors décrit comme « a one-eyed mestizo in a rag blanket³ ». Le personnage se métamorphose au fil du récit : l'on rencontre ensuite « a one-eared mestizo with a crushed bowler and an eyepatch⁴ » : il a perdu une oreille, et se voit pourvu d'accessoires qui circulent aussi entre les personnages : un bandeau à l'œil, un chapeau

¹ *Ibid.*, p. 12. « Il s'observe comme de très haut alors qu'il descend à grands pas cette rue brûlée de banques et de saloons abandonnés, de quincailleries, de merceries et d'épiceries, d'étables et de bordels, posés sur le sol désert comme deux lignes parallèles dessinées sur une ardoise pour des exercices d'écriture, son passage inscrit sur les lignes du texte ponctué, en pleins et déliés, ne signifiant rien. » [Nous traduisons.]

² L'on notera enfin la reprise de la célèbre tirade de Macbeth dans la clause de Coover : « signifying nothing » rappelle les vers « It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing. »

³ *Ibid.*, p. 7. « un *mestizo* borgne enveloppé dans une couverture en lambeaux » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 58. « un *mestizo* à qui il manque une oreille coiffé d'un chapeau melon cabossé et avec un bandeau sur l'œil » [Nous traduisons.]

melon (le cow-boy portera lui aussi un chapeau melon). Le *mestizo* semble ensuite se confondre avec le pianiste du *saloon*, « an earless pipe-smoking mestizo in white pajamas [sic]¹ », ce qui vient brouiller la reconnaissance du personnage. Le premier portrait du pianiste, « the hunchbacked piano player, sitting alone at the keyboard in his yellow suspenders with a hand-rolled cigarillo dangling from his liverish lips² », ne semble donc plus opérant. À mesure la narration progresse, les portraits des personnages secondaires se dérèglent. Le *mestizo* est ensuite affublé d'une moustache en guidon de vélo, or, au début du roman, cette moustache était le signe distinctif d'un bossu, « a grizzled hunchback with greasy handlebars sloping to his clavicle³ ». Ce personnage bossu peut être confondu avec l'adjoint au shérif, bossu lui aussi, « A wizened bespectacled hunchback in banker's pants and watch-fobbed waistcoat⁴ ». La dernière version du *mestizo* mélange les caractéristiques des personnages secondaires : « the one-eared mestizo, now wearing a bear claw in his nose and an erect feather in a headband, hovers nearby with his pants gaped open his overhanging belly⁵ » – le « overhanging belly » rappelle d'ailleurs la bedaine du personnage du banquier. Les seconds rôles du roman semblent joués par de mauvais acteurs, qui auraient échangé leurs accessoires ou qui auraient été remplacés par leur doublure imparfaite. La description se construit, ou plutôt, se déconstruit en un jeu de variations, de répétitions et de différences qui découragent la représentation. Le physique de l'adjoint se modifie au fur et à mesure, si bien que le cow-boy lui-même remarque ses métamorphoses : « His deputy seems to have lost his hump on the walk over and now has to take off his hat and duck his bald head going through the bank doors. [...] His deputy has an ugly scar, he sees now, across one eye and down into the other cheek⁶ ». Les portraits successifs se contredisent les uns les autres. Pour désigner les personnages secondaires, l'article indéfini « a » est d'ailleurs le plus souvent employé, là où l'on attendrait l'article défini « the ». La figure finale du bossu arborant un insigne de shérif, « a toothless pop-eyed hunchback tented in a voluminous white linen jacket with a deputy's badge pinned upside down to its stained

¹ *Ibid.*, p. 75. « un *mestizo* sans oreilles qui fume la pipe vêtu d'un pyjama blanc » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 33 « le pianiste bossu, assis tout seul devant le clavier, avec des bretelles jaunes et un cigarillo roulé à la main pendant de ses lèvres bileuses » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 9 « un bossu grisonnant avec une moustache grasseuse en guidon de vélo tombant sur ses clavicules » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 58. « un bossu ratatiné à lunettes en pantalon de banquier et une montre à gousset dans son gilet » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.*, p. 125. « le *mestizo* à une oreille, portant à présent une griffe d'ours dans le nez et une plume érigée dans un bandeau, traîne dans les parages, ses pantalons grands ouverts laissant voir son ventre pendouillant » [Nous traduisons.]

⁶ *Ibid.*, p. 36-37 « Son adjoint a visiblement perdu sa bosse durant la marche, il doit à présent ôter son chapeau et courber sa tête chauve pour pénétrer dans la banque. [...] Son adjoint a une vilaine cicatrice, il s'en rend compte à présent, qui traverse un œil et descend le long de l'autre joue. » [Nous traduisons.]

lapel¹ », offre un résumé excessif, voire caricatural, des portraits des personnages secondaires, en un pied-de-nez au lecteur qui chercherait à reconstituer les pièces du puzzle. La description romanesque s'emballe comme une machine folle. Stéphane Vanderhaeghe a étudié ce jeu de variations, de répétitions et de différences, en soulignant les incidences de l'instabilité de la référence sur l'expérience de lecture :

On a beau lire et relire un texte comme *Ghost Town*, on ne le lit toujours que pour la première fois. [...] Toujours les mêmes, ces personnages sont pourtant toujours différents, n'ayant d'existence qu'au moment de la lecture ; le lecteur est contraint de les singulariser sans jamais pouvoir les identifier, et la multiplicité des lectures n'y change rien.²

L'instabilité de la référence vient brouiller les pistes du récit. Les stéréotypes et les mythologies du western sont mis à mal par une narration iconoclaste, le recyclage joyeux de la galerie des personnages du western témoigne d'un rapport ludique au genre filmique, qui renouvelle le personnel romanesque tout en indiquant au lecteur qu'il ne doit pas se fier à ce récit dérégulé.

B. Le sabotage de l'action du western

Si le genre westernien intéresse les romanciers contemporains, c'est en vertu de son caractère spectaculaire et parce qu'il est porté par « la fascination extraordinaire de l'action personnelle³ », comme l'écrit Raymond Bellour, qui décrit en ces termes l'influence que le western exerce sur le grand public, et plus précisément sur le « spectateur européen⁴ » :

C'est en fonctionnaires du négatif que nous cédon à l'emprise de ces épopées pour nous miraculeuses, où un homme, soumis à un code qu'il connaît d'autant mieux qu'il contribue à l'établir, assure la seule réalité de l'univers par la seule réalité de son action. C'est cela le grand jeu, historique et filmé, grand jeu car jeu du risque naturel qui construit et interprète le réel immédiat en sa totalité⁵.

Le spectateur de western est captivé par le mode de vie du *westerner* qui toujours lui sera refusé : englué dans ses obligations, prisonnier de la hiérarchie poussiéreuse du vieux continent et au service du « négatif », qui peut être entendu comme le pessimisme contemporain, il ne peut

¹ *Ibid.*, p. 132. « un bossu édenté aux yeux globuleux enveloppé dans une volumineuse veste de lin blanc avec un insigne d'adjoint épinglé tête en bas sur son revers souillé » [Nous traduisons.]

² Stéphane Vanderhaeghe, art. cit., p. 89.

³ Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969 [1957], p. 227.

⁴ Raymond Bellour (dir.), *op. cit.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

qu'être fasciné par le triomphe de l'action individuelle mise en scène dans le western. Essoufflé par les expérimentations formelles des années 1960 et 1970, le roman contemporain se tourne vers ce genre qui offre de nouvelles ressources narratives. Chez Robert Coover toutefois, l'action du genre westernien subit un traitement subversif : les scènes d'anthologie du genre sont sabotées, l'univers romanesque est régi par une esthétique de l'excès qui se traduit par une violence sans bornes et par une sexualisation à outrance, au détriment des lois de la vraisemblance. Ainsi le recyclage parodique des mythologies westerniennes met-il à mal les lois du roman.

1. Le détournement de la scène à faire

Coover propose des versions parodiées ou carnavalesquées des scènes de genre, en mettant en avant leur caractère galvaudé. Il se plaît notamment à malmener les ingrédients romanesques par excellence que sont l'amour et l'aventure, cette dernière étant considérée comme « l'essence de la fiction », qui constitue « dans le romanesque [...] l'élément essentiel du sujet¹ », selon Northrop Frye. Dans *Ghost Town* et dans « Shootout at Gentry's Junction », le substrat de l'action romanesque est emprunté au western classique : l'on y rencontre une collection de scènes d'anthologie du genre : *hold-up*, scène d'évasion, attaque d'un train ou d'une diligence. Mais la scène à faire est tournée en dérision dans « Shootout at Gentry's Junction », sous l'effet du rire carnavalesque du *bandido* ; dans *Ghost Town*, roman plus tardif, elle témoigne plutôt de l'épuisement du genre, comme si l'époque du rire était révolue.

Quand l'attaque de la diligence devient un spectacle de cirque

L'attaque de la diligence par les bandits est l'un des critères sémantiques et syntaxiques de définition du genre du western, selon la typologie de Rick Altman : cette scène à faire oppose traditionnellement les forces du bien, incarnées par les héros, aux forces du mal incarnées par les attaquants. Coover reprend ces conventions : Don Pedro en effet attaque la diligence qui transporte le juge, le *marshall* et sa famille, qui représentent la loi et l'ordre établi, alors qu'ils se rendent à Gentry's Junction pour arrêter le *bandido*. La scène d'attaque se déroule conformément aux lois du genre :

¹ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 227.

Don Pedro the grand terrible Mexican he is raising up the bandanna on his fat nose, concealing his gold-tooth smile. He gives a spur to the flank of his decrepit pinto and wobbles down into the path of the speeding stagecoach. [...]

Bang! Bang bang! pop the guns of the Mexican. Just for fun. Hee hee hee! The horses they rear like goats and whinny in sweaty excitation¹.

Mais les stéréotypes sont tournés en dérision : les adjectifs hyperboliques qui désignent le Mexicain – « grand terrible », juxtaposés au mépris des lois de la syntaxe – contrastent avec son apparence : le foulard dissimule le nez gras de Don Pedro qui chevauche « a decrepit pinto » ; les chevaux se cabrent « like goats ». Le Mexicain tire enfin des coups de feu en l'air « just for fun » : l'écriture souligne le caractère ludique de l'action. La bande-son de la scène d'action est également caricaturée : les onomatopées qui reproduisent le bruit des coups de feu et le hennissement des chevaux rappellent l'esthétique de la bande-dessinée et du *cartoon*. En outre, durant toute la scène, alors qu'ils sont fait prisonniers, le cocher, le Juge et le Marshall ne peuvent s'empêcher de rire : le texte multiplie les onomatopées telles « hee hee! », « hoo hah! wheeze! – kin ! » ; « tee-hee-hee-ing all the time² ». Le rire de Don Pedro est contagieux – un jugement du narrateur glissé dans une comparaison souligne d'ailleurs ironiquement la bêtise des protagonistes qui rient alors qu'ils courent un grave danger (« *laughing like tontos³* »). Les figures de la loi et de l'autorité sont l'objet d'une démythification. Le juge est d'ailleurs comparé puis assimilé à une poire du fait de sa corpulence (il est désigné par l'expression « the pear »). Les personnages s'attachent eux-mêmes à la diligence qui va les traîner à terre : « *Then the Judge he himself attaches in the same manner, tee-hee-hee-ing all the time like a plump imbecil bird⁴* » – l'on relèvera l'inventivité des comparaisons dévalorisantes et humoristiques, jusqu'à l'image finale : « *The stagecoach she is launching herself off [...], snapping the Judge and the Marshal behind like a forked tail of the devil⁵* ». La comparaison des deux personnages attachés à la diligence à la queue fourchue du diable rappelle la loi manichéenne qui règne dans le western, mais de manière parodique : la queue fourchue est formée par les deux figures de la loi, bafouées et littéralement traînées dans la poussière. L'action est enfin ponctuée par les flatulences de Don Pedro : « *There is a sound like of tent stakes being placed and in the air a*

¹ Robert Coover, « Shootout at Gentry's Junction. », op. cit., p. 69. « Don Pedro le grand terrible Mexicain il relève le bandana qu'il a sur son nez gras, masquant son sourire aux dents en or. Il plante l'éperon sur le flanc de son pinto décrépité qui l'amène de son pas chancelant jusqu'au chemin de la diligence qui arrive à toute allure. [...] / Bang ! Bang bang ! les coups fusent des revolvers du Mexicain. Juste pour rire. Hi hi hi ! Les chevaux ils se cabrent comme des chèvres et tout en sueur hennissent d'excitation. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 70-71. « sans cesser de ri-hi-hi-hire » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.* « riant comme des sots » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 70. « Puis le Juge lui-même il s'attache de la même façon, sans cesser de ri-hi-hi-hire comme un oiseau gras et stupide. » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.*, p. 71. « La diligence elle s'élanche elle-même, tirant brusquement derrière elle le Juge et le Marshall comme la queue fourchue du diable. » [Nous traduisons.]

*remembering of circuses*¹. » L'allusion au cirque souligne le caractère clownesque de la scène placée sous les yeux du lecteur. Dans « Shootout at Gentry's Junction », le western devient un carnaval bouffon où les figures de l'autorité sont tournées en dérision, mais le rire est grinçant, car la victoire du Mexicain, qui scelle le triomphe du Mal sur le Bien, est dérangeante.

Sur les ruines du western

Dans *Ghost Town*, le temps de la fête est fini : le récit s'édifie sur les décombres du western hollywoodien classique en subvertissant des scènes d'action vues et revues, à la limite de la parodie.

Les représentations du décor du western sont à cet égard révélatrices : la ville fantôme est l'objet de descriptions contradictoires, qui figurent tantôt une ville habitée et animée où les habitants déambulent dans la grand-rue et vaquent à leurs occupations dans les lieux emblématiques de la ville westernienne (*saloon*, banque, échoppe de barbier, *general store*), tantôt une ville en ruines et abandonnée : « A most desolate and desolating sight, that pitiful town, clumped there on the vast empty plain like debris blown together by passing wind² ». Le texte insiste sur l'abandon par l'emploi du superlatif et de la dérivation (« A most desolate and desolating sight ») ; la ville est jetée-là, au hasard, comme le souligne la comparaison des bâtiments à des débris déposés par le vent. À l'instar de la ville, le *saloon* est l'objet de métamorphoses spectaculaires qui font verser le roman du côté du réalisme magique. Lorsque le cow-boy y pénètre pour la première fois, l'alcool coule à flots et l'ambiance est festive, malgré les sanglantes bagarres. Or, en une nuit, tout disparaît : le cow-boy retrouve le saloon déserté et recouvert de poussière, comme s'il avait été abandonné depuis longtemps et que les scènes précédentes n'avaient pas eu lieu :

Down below in the dark empty saloon, the furniture lies flung about in a tipped and broken scatter, decorated with playing cards, old empty bottles, poker chips, the odd ruined hat or broken-heeled boot, evidence of a livelier time past. Long past: dust on everything like a crusty shroud. Next to the busted wheel of fortune, the grand piano has fallen to its knees, grinning up at him its yellowed rictus grin³.

¹ *Ibid.*, p. 70. « Retentit le bruit de piquets de tente que l'on plante et se répand dans l'air un vague souvenir de cirques. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 79. « Une vision des plus désolantes et désolées, cette ville pitoyable, ses bâtiments épars sur la vaste plaine vide comme des débris rassemblés par le vent qui passe. » [Nous traduisons.]

³ Robert Coover, *Ghost Town*, *op. cit.*, p. 26-27. « En-dessous dans le *saloon* vide et sombre, les meubles sont éparpillés à terre, brisés et renversés, ornés de cartes à jouer, de vieilles bouteilles vides, de jetons de poker, un chapeau abîmé et démodé ou une botte au talon cassé, les preuves d'une époque passée plus animée. Passée depuis longtemps : de la poussière recouvre tout comme un linceul croûteux. À côté de la roue de la fortune cassée, le grand piano est tombé à genoux, lui adressant un sourire jauni et grimaçant. » [Nous traduisons.]

Ainsi Coover fait-il fi des lois de la vraisemblance. Les éléments du décor westernien sont brisés ou dégradés, à l'image du piano. La grande époque du western traditionnel – « evidence of a livelier time past » – était terminée. *Ghost Town* compose avec les derniers feux d'un western poussiéreux, épuisé par ses multiples redites cinématographiques.

Sur ces décombres se jouent des scènes d'action vues et revues. Le *hold-up* rituel a lieu dans une banque désertée et qui tombe en ruines. À peine le cow-boy s'installe-t-il au guichet de la banque pour jouer le rôle du banquier qu'une bande de bandits dirigés par l'entraîneuse de *saloon* y fait irruption. La scène convoque de nombreux films, de *Jesse James* de Henry King et d'Irving Cummings (*Le Brigand Bien Aimé*, 1939) à *Rancho Notorius* de Fritz Lang (*L'Ange des Maudits*, 1955), en passant par *Johnny Guitar* de Nicholas Ray (1954). Coover reprend à son compte les éléments topiques du *hold-up*, tels le foulard qui dissimule le visage des bandits, ou la phrase rituelle « it's a holdup » : « [...] the barroom chanteuse with the orange curls and ruby-studded cheek comes in with four or five men masked in neckerchiefs and walks up to his grille at the counter. [...] Actually, darlin, it's a holdup¹ ». Mais l'analogie avec les modèles filmiques tourne court, car la banque a déjà été dévalisée, comme l'explique le cow-boy : « Well, he sighs, I should oughter arrest yu, but they aint nuthin wuth stealin. The gold nuggets is already gone² ». Le soupir du cow-boy (« he sighs ») met en abyme la lassitude du lecteur face à un genre galvaudé et à une action sans surprise. L'invention verbale caractérise le style de Coover, ainsi la dégradation des mythologies westerniennes se lit-elle également dans le langage, avec le jeu de mots du banquier qui ricane : « Watch out fer them gold nuggets in the vault over thar, sheriff. [...] he goes over to check the vault: no nuggets, nothing in there but rat turds and a few sick flies³ ». Le genre du western est démythifié, comme en témoigne la transformation des mythiques pépites d'or en déjections de rat. L'épuisement des ressources de la banque met en abyme l'usure des traditionnels ressorts narratifs du western : « Aw shit, aint all thet much here, Belle, whines a runty pop-eyed bandit with ears tattooed like spiderwebs. Most everthin's tuck whut's wuth takin⁴ ». La scène d'évasion est également sabordée : emprisonné, le cow-boy n'a aucune difficulté à sortir de sa cellule : « [...] meanwhile he's found the hacksaw in the pot of beans and has been removing the window bars [...]. The bars,

¹ *Ibid.*, p. 38 « [...] la chanteuse de bar aux boucles orange et au rubis dans la joue entre avec quatre ou cinq hommes masqués sous des foulards et marche jusqu'à la grille du comptoir. [...] En fait, chéri, c'est un *hold-up*. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 39. « Eh bien, soupire-t-il, j'devrais tous vous arrêter, mais yô pu rien qui vaille la peine d'être volé. Les pépites d'or è' s'sont fait lô môle. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 37. « Fais gôff' à ces pépites d'or dans l'coffre là-bôs, shérif. [...] il va voir à l'intérieur du coffre : pas de pépites, rien là-dedans hormis des déjections de rats et quelques mouches mortes. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 39. « Oh merde, ya pu grand chôs' ici, Belle, gémit un bandit chétif aux yeux exorbités et aux oreilles tatouées comme des toiles d'araignée. Presque tou'ce qui valait lô peine d'être pris l'ô été pris. » [Nous traduisons.]

he's discovered, are just old wooden fenceposts tarred black; he could have punched them out¹ ». L'emprisonnement n'est qu'une mise en scène dans un décor de carton-pâte mis en place pour la scène de la prison. Impossible, dès lors, d'adhérer à l'action, désignée comme un leurre. Il en va de même de l'attaque rituelle du train, au programme de célèbres westerns – l'on songe par exemple à *Butch Cassidy and the Sundance Kid* de George Roy Hill, ou à *The Wild Bunch* de Sam Peckinpah (*La Horde sauvage*, 1969). Le cow-boy se trouve entraîné malgré lui dans cette expédition, mais rien ne se passe comme dans le western traditionnel, car le surnaturel fait irruption dans le récit. La troupe de bandits passe en effet une journée à rechercher les rails qui s'effacent mystérieusement après le passage du train². Lorsque le train se présente enfin, il s'avère impossible de l'attaquer : la locomotive passe à plusieurs reprises sans s'arrêter, si bien que les hommes de l'expédition sont contraints de recourir à la ruse : ils piègent le train dans une galerie. La locomotive s'anime alors :

It covers there, nose buried in the narrowing tunnel like a whipped puppy trying to hide in a boot.

Well well, he says. Whut deepot's this?

The train lets off an explosive burst of steam and sets its whistle shrieking, its bell clanging, but it's all empty bravado³.

Sous la plume de Coover, le « judas train⁴ », pour reprendre l'expression des cow-boys, est l'objet d'une personnification bouffonne. Les scènes rituelles du western sont l'objet d'un traitement iconoclaste : carnavalisées, leur caractère galvaudé est souligné à grands traits par le texte.

2. Les excès du western

Chez Robert Coover, l'action du western est mise en scène dans un univers immoral, en proie aux forces du mal : l'auteur prend ses distances avec le western classique, désigné comme obsolète, mettant en scène un monde régi par une morale et par des croyances positivistes.

¹ *Ibid.*, p. 91. « [...] pendant ce temps il a trouvé la scie à métaux dans la gamelle de haricots et il a commencé à scier les barreaux de la fenêtre [...]. Les barreaux, découvre-t-il, ne sont que de vieux piquets en bois goudronné ; il aurait pu les casser d'un coup de poing. » [Nous traduisons.]

² Un lointain écho, peut-être, du personnage de Kowalski dans *Vanishing Point* de Richard C. Sarafian, fonçant au volant de sa Dodge Challenger, croisait ses propres traces dans le désert. (*Point limite zéro*, 1971)

³ *Ibid.*, p. 110. « Elle s'est tapie là, le nez coincé dans le tunnel qui se rétrécit, comme un chiot battu qui tente de se cacher au fond d'une botte. / Bien bien, dit-il. Qu'est-ce que c'est qu'ce dépôt ? / Le train laisse sortir un nuage explosif de fumée et pousse son sifflement strident, faisant sonner sa cloche, mais ce n'est que vaine bravache. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 112. « train judas » [Nous traduisons.]

Le règne du mal dans « Shootout at Gentry's Junction »

Dans « Shootout at Gentry's Junction », la figure du Mexicain incarne les forces du mal, comme le soulignent les termes qui le désignent lors de sa première évocation : « That's how it was with that damned Mex: you couldn't ever be sure. Not enough he was filthy and mean, but he was a cheating treacherous snake to boot¹. » La métaphore du serpent confère au *villain* une dimension satanique. Notons par ailleurs que le Mexique, pays d'origine du *bandido*, apparaît comme le lieu de la sauvagerie dans le western, selon Xavier Daverat : « un topos du western s'est établi dans le Mexique et dans le Nouveau Mexique » ; ces territoires figurent « le monde fascinant et terrifiant d'une nature sauvage, où l'homme civilisé se trouve confronté à l'anomie sociale, la violence animale et barbare d'une nature impitoyable et chaotique² ». La sauvagerie du personnage transparaît dans le contraste entre son apparente bonhomie et ses prises de paroles abruptes ou ses réactions cruelles. La scène du *saloon*, où le Mexicain somme tous les hommes présents de rire aux éclats avec lui, est à cet égard significative : Don Pedro mutile sauvagement l'homme endeuillé qui ne peut se résoudre à rire :

“Pedro say: YOU LAUGH!” The soft brown fingers of the Mexican bandit they insert in the sides of the mouth of the melancholic widower. The turning-down mouth is becoming into a wide and scaring grin. All the men in the saloon they laugh with big eyes to see it. Oh! Oh! Qué susto. It is so funny! [...] Ah...! The flesh she is breaking. She is cracking down across the face from the white hair to the white throat and then away she is tearing from the skull with a peculiar very sucking sound. [...] Very funny, yes, of course, but, eh. . . macabre. Yes, of truth one would say, I think, macabre³.

La scène a des motivations diégétiques aussi bien que littéraires : le personnage défiguré évoque *L'Homme qui rit* de Victor Hugo. Elle s'inscrit dans un univers carnavalesque, mais où le rire est nocif, provoqué par l'humour noir, comme le souligne l'intervention de l'auteur, à la faveur du pronom personnel et du verbe d'opinion : « *I think, macabre* ». Comme le remarque Jean-François Chassay, « Chez Coover, nous sommes davantage dans un cirque et les clowns sont

¹ Robert Coover, « Shootout at Gentry's Junction. », *op. cit.*, p. 53. « C'était toujours comme ça avec ce satané Mex : vous ne pouviez jamais être sûr de rien. Non seulement il était sale et méchant, mais par-dessus le marché c'était un serpent tricheur et perfide. » [Nous traduisons.]

² Yves-Charles Grandjeat, « Le mythe mexicain de Cormac McCarthy dans *Blood Meridian, All the Pretty Horses* et *The Crossing* », in *États-Unis/Mexique, fascinations et répulsions réciproques*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 134, cité par Xavier Daverat, « Une géopolitique du désert westernien », *art. cit.*, p. 450.

³ Robert Coover, *op. cit.*, p. 58. « *Pedro il dit : “TU RIS !” Les doigts doux et bruns du bandit Mexicain ils s'introduisent aux commissures de la bouche du veuf mélancolique. La bouche qui regardait vers le bas se transforme en une large grimace effrayante. Tous les hommes du saloon ils rient en ouvrant de grands yeux pour voir ça. Oh ! Oh ! Qué susto. C'est si drôle ! [...] Ah... ! La peau elle se déchire. Elle se craquelle sur tout le visage des cheveux blancs à la gorge blanche et ensuite elle se sépare du crâne avec un bruit de succion très particulier. [...] Très drôle, oui, bien sûr, mais, eh... macabre. Oui, en vérité on pourrait dire, je crois, macabre.* » [Nous traduisons.]

nombreux, attirant souvent davantage les larmes que le rire¹ ». L'on constate une gradation dans le mal lorsque Don Pedro met à sac la petite ville : « (*Don Pedro the most contented Mexican he is in all the parts at once. He is burning the prairies and stealing the catties and derailing the foolish trains*² ». Le *bandido* trouve son bonheur dans le crime, comme le souligne l'adjectif superlatif « the most contented Mexican ». La fin de l'histoire confirme la victoire des forces du mal sur les forces du bien. Durant ses pérégrinations dans Gentry's Junction, Don Pedro a perverti toutes les figures de l'autorité. Le dénouement décrit une scène apocalyptique :

*The storekeeper, the banker, the preacher, they swing with soft felicity from scaffolds and the whiskey he is running like blood. Flames leap into the obscuring sky and the womans scream merrily. A remarkable scene! A glorious scene! Ay de mí! How sad to depart it, eh, little pinto? But these are the things of the life, no? Pues - hee hee! - adiós! Clop clop clop clop. Red red gleams the little five-pointed star in the ultimate light of the western sun*³.

La petite ville de Gentry's Junction brûle des flammes de l'enfer, les femmes crient joyeusement (« merrily »), comme sous l'emprise du rire du *bandido*. La spectacularisation est soulignée par la répétition du terme « scene » ; les cris des femmes et le « clop clop » des sabots constituent la bande-son de l'action. Le terme « western » fait malicieusement signe vers le genre filmique, comme pour souligner le fait que le dénouement n'est justement pas conforme à celui du western, malgré le dernier plan sur le *bandido* métamorphosé en shérif, qui s'éloigne, à cheval, dans l'horizon embrasé par les derniers rayons du soleil couchant.

Dans le western, comme le rappelle Raymond Bellour, « [...] le jeu, maître de l'apparence, [ne s'établit qu'] en regard de ce qui le détruit sans cesse : le sérieux de la loi. [...] La limite du jeu, c'est le système des valeurs sur quoi toujours il vient buter et prendre appui⁴ ». L'épopée de l'individualisme s'oppose ainsi à l'ordre social. Selon Roger Tailleur, c'est justement avec le film *High Noon* que le western acquiert le sens des responsabilités sociales⁵. Or, le récit de Coover met justement en scène la transgression de cette limite : le système de valeurs du western ne résiste pas face au mal incarné par Don Pedro. À un premier niveau, Coover s'adonne au plaisir ludique de la caricature du western hollywoodien classique ; mais sur un autre plan, l'auteur dénigre le western comme genre populaire et simpliste : il s'agit en

¹ Jean-François Chassay, *op. cit.*, p. 11.

² Robert Coover, *op. cit.*, p. 61. « *Don Pedro le plus content des Mexicains il est partout à la fois. Il met le feu à la prairie et vole le bétail et fait dérailler ces idiots de trains.* » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 72-73. « *L'épicier, le banquier, le prêtre, ils se balancent dans une douce félicité du haut de la potence et le whisky il coule à flots comme du sang. Des flammes lèchent le ciel sombre et les femmes elles hurlent gaiement. Une scène remarquable ! Une scène grandiose ! Ay de mí! Comme c'est triste de partir, eh, petit pinto ? Mais ce sont les choses de la vie, no ? Eh bien – hi hi ! – adios ! Clop clop clop clop. Rouge rouge brille l'étoile à cinq branches dans la dernière lumière du soleil couchant.* » [Nous traduisons.]

⁴ Raymond Bellour (dir.), *op. cit.*, p. 8.

⁵ Roger Tailleur, « L'Ouest et ses miroirs », in Raymond Bellour (dir.), *op. cit.*, p. 37.

effet de dénoncer les facilités de ce cinéma qui s'adresse au grand public, en attirant l'attention sur ses ficelles grossières. Le regard porté sur le western hollywoodien est un regard décillé, comme en témoigne la mise en scène de la faillite des valeurs morales dans *Ghost Town*.

La faillite de la morale dans Ghost Town

Ghost Town offre également la vision d'un monde débauché où le bien et le mal se confondent et où sévit une violence sans borne. La scène de bagarre au *saloon*, au début du roman, est à cet égard significative : un homme se fait sauvagement arracher l'oreille, à grands renforts d'hémoglobine (« blood cascading down the side of his head like a waterfall down a cliff face¹ »). Le jaillissement du sang rappelle davantage l'esthétique de la série des *Kill Bill* de Quentin Tarantino que l'esthétique sobre du western classique. Le texte verse dans la surenchère lorsque le pianiste chauve s'interpose et donne un coup de tête à l'homme sans oreille : « The one-eared man's head splits with a pop as a clay bowl might and his brain ooze out like spilled oatmeal when he hits the floor² ». La comparaison à caractère alimentaire confère à la scène une tonalité loufoque ; l'ironie se loge dans la mention finale : malgré son caractère spectaculaire, le combat se déroule dans l'indifférence générale, comme si ce déchaînement de violence était monnaie courante dans la ville fantôme. La scène est d'ailleurs redoublée lors de l'épisode de l'expédition punitive au cours de laquelle le cow-boy retrouve les hommes de la ville autour d'un feu de camp dans la vaste prairie. Lorsqu'il est sauvagement attaqué par l'un d'eux, le cow-boy est défendu bec et ongles par son adjoint, ce qui donne lieu à un affrontement sanglant où les chairs sont meurtries et éparpillées :

They just go at it freestyle, cutting each other over and over; [...] their bloodied knives, catching the light from the campfire, flash in and out of each other's bodies. His deputy loses his other ear and his voice pipe [...]. Whuck, whuck, whuck, the knives go, and nothing he can do but watch [...]. Finally, the butcher knife breaks off in the mestizo's ribs and, as the disarmed fat man slumps to his knees, the mestizo finishes him off in the slaughterhouse manner by stabbing him two-fisted in the back of the neck³.

¹ Robert Coover, *Ghost Town, op. cit.*, p. 15. « [...] le sang coule en cascade le long de sa tête comme une chute d'eau le long d'une falaise. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 16. « La tête de l'homme à qui il manque une oreille se fend en deux avec un pop comme le bruit d'un fourneau de pipe en argile et son cerveau suinte comme du porridge quand il heurte le sol. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 63. « Ils s'y mettent sans retenue, se coupant l'un l'autre encore et encore ; [...] les couteaux tachés de sang, étincelant à la lumière du feu de camp, s'éclairent quand ils entrent et sortent des corps de l'un ou de l'autre. Son adjoint perd son autre oreille et son larynx [...]. Whuck, whuck, whuck, le couteau taille les chairs, et il ne peut rien faire d'autre que de regarder. [...] Enfin, le couteau de boucher se brise entre les côtes du *mestizo*, et alors le gros à présent désarmé tombe à genoux, le *mestizo* l'achève dans le style de l'abattoir en lui assénant un coup de poignard des deux mains sur la nuque. » [Nous traduisons.]

La rixe a un caractère cinématographique visible dans l'attention accordée à la lumière, qui esthétise la scène : l'éclat des lames des couteaux éclaire tour à tour les corps des assaillants (« catching the light from the campfire, flash in and out of each other's bodies »). Le cow-boy demeure passif, réduit à une activité de spectateur (« Nothing he can do but watch ») : ainsi met-il en abyme la figure du spectateur de western filmique. L'on relève également la mention parodique de la bande-son de l'action lorsque les onomatopées miment le bruit du couteau qui fouille les chairs (« Whuck, whuck, whuck, the knives go »). La fin de l'extrait file la métaphore de la boucherie : l'attaque est menée avec un couteau de boucher (« the butcher knife »), l'adjectif est achevé sans plus de cérémonie, comme les bêtes à l'abattoir. Chez Robert Coover, le corps mis en scène est un corps mutilé. Le roman excède les codes du western pour faire des incursions dans les territoires du film *gore*, et l'explosion de violence souligne que la loi et le code de l'honneur qui régissent l'univers du western classique sont définitivement dépassés.

La moralité est d'ailleurs subvertie à plus d'un titre dans le roman : le traitement réservé au lieu emblématique de l'église est à cet égard révélateur. À la fin du récit, l'église de la ville fantôme est méconnaissable, car elle a été transformée en tripot : à l'entrée, l'on y trouve « a wooden table with a Bible on it, a pair of ivory dice (REPENT, says a tented card beside them, AFORE YU CRAP OUT!), a pistol, and a collection plate¹ » – les symboles de la religion et du jeu se confondent. Le pasteur qui accueille le cow-boy a un nez tuméfié d'alcoolique (« a drunkard's lumpy nose² »). Il convient de s'attarder sur la description de l'église, métamorphosée en un lieu de débauche :

Veiled gas lamps hang from blackened beams in the plank-walled room, the air hazy with smoke and smelling of stale unwashed bodies and the nauseous vapors of the rotgut whiskey—drunk, undrunk, and regurgitated—being served like communion from boards set on pew backs. Hanging in the thick smoke like audible baubles are the ritual sounds of ringing spittoons, dice raining upon craps tables, the clink of money, soft slap of cards, the ratcheting and ping of fortune wheels and slot machines, the click click click of the roulette ball, and, amid the zealous cries of the high rollers, oaths are being sworn and glasses smashed and pistols fired off with a kind of emotional abandon³.

¹ *Ibid.*, p. 121. « une table en bois avec une Bible posée dessus, une paire de dés en ivoire (REPENS-TOI, dit une carte à jouer pliée à côté d'eux, AVANT D'LES JETER !), un pistolet, et un plateau pour la quête » [Nous traduisons.]

² *Ibid.* « un nez grumeleux d'ivrogne » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 122 « Des lampes à gaz voilées sont suspendues aux poutres noircies de la pièce aux murs de planches, l'air est troublé par la fumée et l'odeur des corps rances et pas lavés et par les vapeurs nauséuses de whisky frelaté – avalé, recraché et régurgité – servi comme à la communion sur des plateaux disposés sur les dossiers des bancs. Suspendu dans l'épaisse fumée comme des babioles audibles on entend les sons rituels du tintement des crachoirs, des dés qui pleuvent sur les tables de jeu, le tintement de l'argent, le claquement doux des cartes à jouer, les cliquetis et les bings des roues de la fortune et des machines à sous, le clic clic clic de la roulette, et, au milieu des cris zélés des joueurs de dés excités, des jurons sont proférés et des verres sont brisés et des pistolets sont déchargés dans une sorte d'abandon émotionnel. » [Nous traduisons.]

L'écriture transpose les éléments culturels en éléments profanes : de petits verres d'alcool sont servis sur des tableaux comme à la communion (« like communion »). Robert Coover joue d'ailleurs à mélanger les caractéristiques de ces deux univers : les joueurs s'adonnent au jeu « with a kind of emotional abandon » qui est aussi celui des fidèles devant la divinité. La confusion se glisse également dans les adjectifs : les sons produits par les joueurs sont qualifiés de « rituels » (« ritual sounds »), terme à prendre dans son acception religieuse au vu du contexte. L'insistance sur les notations auditives donne à entendre la bande-son de l'action romanesque : les chants religieux sont remplacés par la plainte profane de la chanteuse de *saloon*, « singing about a magical hero with a three-foot johnnie, now hung and gone to glory¹ », qui met en abyme l'intrigue en évoquant en filigrane l'histoire du cow-boy. Aux représentations religieuses qui ornent les murs des églises, se substituent des portraits obscènes des acteurs de l'univers westernien (« religious paintings of dead bandits and unclothed ladies in worshipful positions² »). L'église est sens dessus dessous, l'univers de Robert Coover est un monde retourné dans lequel les valeurs traditionnelles sont foulées au pied. Le cow-boy est livré à lui-même et ne rencontre nul secours, ni humain ni divin, comme le souligne la métamorphose profane de l'église qui devient un lieu dangereux, en lieu et place du refuge qu'il espérait³. Comme le remarque Brian Evenson, « *Ghost Town* portrays the universe as a hostile place in which people are thrown into existence and taken out of it again⁴ ». Le caractère excessif de l'univers diégétique se manifeste également dans l'hypersexualisation du récit qui met à mal les mythes westerniens.

Les mythes westerniens débauchés

Dans les deux récits à l'étude, comme dans l'œuvre de Robert Coover tout entière, le corps mis en scène est un corps débauché, livré à tous les excès et objet de toutes les violences. Nous envisagerons à cet égard le traitement de la figure du cow-boy de *Ghost Town*, roman où règne une sexualisation excessive qui déréalise l'action et met à mal les codes du western traditionnel. Le discrédit jeté sur le western rejaillit sur le roman, dans un double geste

¹ *Ibid.*, p. 122. « qui évoque un héros magique avec une asperge d'un mètre, à présent pendu et entré dans la gloire » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 123. « [...] des peintures religieuses de bandits morts et de dames nues dans des positions d'adoration » [Nous traduisons.]

³ Le shérif de « Shootout at Gentry's Junction » ne trouvait d'ailleurs aucune aide auprès du pasteur ; l'église est en proie aux forces du mal après le passage de Don Pedro. (Voir *ibid.*, p. 61.)

⁴ Brian Evenson, *op. cit.*, p. 245. « *Ghost Town* représente l'univers comme un endroit hostile où les gens sont tour à tour jetés dans l'existence puis rejetés par celle-ci. » [Nous traduisons.]

iconoclaste : Coover se plaît en effet à malmenager les ingrédients romanesques par excellence que sont l'amour et l'aventure. Rappelons à ce titre que *Ghost Town* peut être lu comme un roman de la quête amoureuse, car le cow-boy, qui est l'objet de toute l'attention de Belle, veut conquérir la belle institutrice qui ne cesse de lui échapper tout au long du roman. L'entreprise de conquête s'avère paradoxale, car l'institutrice lui est livrée dès le début du roman par les hommes de la ville fantôme, qui le contraignent à ingurgiter des testicules de cheval pour violer ensuite la malheureuse sous les yeux de l'assemblée. Après cette ingestion forcée, le cow-boy est « overtaken by a terrible prurience¹ » : s'ensuit la scène haute en couleurs de la défloration de l'institutrice, qui redouble celle de « Shootout at Gentry's Junction » en l'amplifiant. L'action se déroule sous les yeux des hommes du *saloon*, qui poussent le cow-boy récalcitrant vers la jeune femme. Ce dernier est en proie à un combat intérieur, tiraillé entre les sentiments purs qu'il éprouve pour l'institutrice et d'irrépressibles pulsions. L'institutrice parvient à retourner la situation en tendant au cow-boy une fausse Bible contenant un revolver, ce qui permet au duo d'échapper au public déchaîné. Dans le roman de Coover, le cow-boy n'est plus maître de lui-même : il a perdu tout contrôle sur les événements et sur son destin, il subit des pulsions provoquées par une ingestion forcée et contre-nature, si bien que la conquête de la femme aimée a lieu littéralement à son corps défendant. Par ailleurs, la description bouffonne du mets censé stimuler les appétits du cow-boy (« [...] on the clay platter lie a pair of large uncooked testicles, still bloody and pulsing like a hairy heart² ») donne littéralement corps à la virilité, qui est l'un des signes de l'univers westernien, omniprésente dans ce monde par essence masculin, et que Coover tourne en dérision. Le cow-boy a toutes les peines à ingérer le mets en question :

The testicles have the outward savor of gristly sponges soaked in urine with a strong whiff of the mustang's asshole clinging to them, but he holds his breath and shoves them in [...]. The tough rubbery scrotum will not surrender to his grinding teeth and in the end, so as not to throw up, he has to swallow the bloody mess whole, a process that seems to take forever and he thinks might kill him³.

Au-delà de l'effet comique de la scène, l'ingestion forcée de l'emblème de la virilité qui retourne le cœur du cow-boy et sur lequel insiste le texte à grand renfort de détails (odeur ou texture, rien ne sera épargné au lecteur) appelle une lecture métaphorique : propulsé dans un

¹ *Ibid.*, p. 31. « submergé par une terrible lascivité » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 29. « [...] sur le plateau d'argile repose une paire d'imposants testicules crus, encore saignants et battant comme un cœur poilu. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 30. « Les testicules ont la saveur externe d'éponges tendineuses trempées dans l'urine avec une forte odeur de trou de balle de mustang attachée à elles, mais il retient sa respiration et se les enfonce entièrement dans la bouche [...]. Le scrotum rugueux et caoutchouteux ne cédera pas sous le grincement de ses dents et à la fin, pour ne pas vomir, il est obligé d'avalier tout ce bazar sanglant, un processus qui semble durer une éternité et qui, pense-t-il, pourrait le tuer. » [Nous traduisons.]

rôle qu'il peine à jouer, le cow-boy, ne parvient pas à assimiler les codes du western traditionnel. L'on se souvient que, selon Paul Valéry, la littérature est « affaire d'estomac ». Le roman de Coover met en scène l'écœurement qui peut résulter de la consommation de ces codes : la distanciation et la parodie seraient alors la seule planche de salut pour qui veut composer avec un matériau vu et revu.

Dans *Ghost Town*, la virilité est l'objet de représentations ambiguës, à la fois grotesques et critiques. Tout au long du roman, la figure du cow-boy est en effet l'objet d'un traitement iconoclaste : jouet de pulsions qu'il ne maîtrise pas, métamorphosé en un monstre priapique¹, le cow-boy est constamment dénudé et exhibé aux regards, tandis que les conventions du genre westernien sont elles-mêmes mises à nu². L'on envisagera à ce propos le traitement parodique de la scène de la libération de l'institutrice par le cow-boy. L'institutrice est attachée à des rails de chemin de fer, « her gaping mouth is stretched wide around a reddish sweat-stained neckerchief, much like one he used to have³ ». La scène a tout du « scénario situationnel » topique du western, pour reprendre la terminologie d'Umberto Eco : le cow-boy, figure contemporaine du preux chevalier, libère la belle pour conquérir son amour⁴. Elle rappelle d'ailleurs de célèbres westerns, tel *The Searchers* de John Ford (*La Prisonnière du désert*, 1956). La présence suspecte du foulard suggère néanmoins qu'un piège a été tendu au cow-boy : ainsi le lecteur est-il d'emblée invité à se méfier de cet épisode vu et revu. Le cow-boy quant à lui échoue à interpréter les signes qui se présentent sous ses yeux et tombe dans le piège. Par ailleurs, la référence au western classique est subvertie, car la scène de genre est dégradée. Le cow-boy n'arrive pas à se déplacer, il est fourbu, son corps est épuisé ; au cours de ses aventures, on lui a volé ses vêtements, si bien qu'il est seulement vêtu de la vieille culotte bouffante de Belle qui expose sa virilité : « gaping pink bloomers like an illustration⁵ ». La carnavalisation

¹ Le portrait du cow-boy en acteur pornographique évoque la figure de Lucky Pierre, héros du roman de Coover paru en 2002, *The Adventures of Lucky Pierre: Director's Cut*, New York, Grove Press, 2002. Star adulée de la pornographie, Lucky Pierre parcourt la ville de Cinecity dénudé et laissant libre cours à sa sexualité frénétique. Sous ces apparences se cache un esprit tourmenté, en proie à un questionnement existentiel : Lucky Pierre cherche en effet à fuir la dictature imposée par la responsable de la ville, grande maîtresse du sado-masochisme. La scène finale le montre courant nu et en érection, se croyant sauvé, alors qu'il ne fait que jouer son rôle dans le scénario sans le savoir – à l'instar du cow-boy de *Ghost Town*.

² Dans *Noir* de Robert Coover, le privé subit un traitement analogue.

³ Robert Coover, *op. cit.*, p. 85. « sa bouche est maintenue grande ouverte par un foulard rougeâtre et taché de sueur, qui ressemble beaucoup à celui qu'il avait autrefois » [Nous traduisons.]

⁴ Le lien entre western et roman de chevalerie a été mis en lumière par Bernard Dort : selon lui, le western « nous fournirait un équivalent moderne des romans de chevalerie, voire des chansons de geste. Son héros, "le fulgurant cow-boy du XX^e siècle", serait la réplique exacte du "preux chevalier du XIII^e siècle". Et ses aventures ne constitueraient pas autre chose qu'une "quête". Ainsi, en dernière analyse, ce serait la présence du "sacré" qui expliquerait le plaisir que nous prenons aux westerns. » (Bernard Dort, *art. cit.*, p. 55).

⁵ Robert Coover, *op. cit.*, p. 75. « une culotte rose grande ouverte comme une illustration » [Nous traduisons.] Rappelons que l'on rencontre plusieurs scènes bouffonnes du même type dans *Noir*, où le détective est affublé de dessous féminins à plusieurs reprises.

place au premier plan le bas matériel et corporel, pour reprendre les termes de Bakhtine, et jette le discrédit sur les scènes d'action ; le héros de western, viril par excellence, est outrageusement féminisé. Ici encore, la mise en scène parodique du corps, entre caricature et pornographie, dégrade la scène : « He staggers to his feet, his manhood wagging cheerfully in the blazing sun, not much he can do about that, and tenderly lifts her up, just as a train comes roaring up out of the far horizon and goes thundering past¹ ». Le cow-boy libère l'institutrice *in extremis* alors que le train est sur le point d'arriver. Comme l'écrit Françoise Sammarcelli,

[...] les versions de Coover apparaissent « scandaleuses » : les films cultes et les acteurs vedettes sont désacralisés, les actions héroïques sont retournées en fiasco carnavalesque, les scénarios rassurants sont livrés à une réécriture parodique. [...] ce sont des classiques, des mythes qui sont débauchés, des œuvres d'art qu'on modifie, comme s'il s'agissait, pour reprendre l'exemple par excellence, d'ajouter une moustache à la Mona Lisa. Mais partout les altérations font sens².

Le recours à la parodie ou à la carnavalisation des scènes mythiques du western jette le discrédit sur l'entreprise romanesque. Ce phénomène est caractéristique du roman contemporain, comme l'écrit Léo Bersani : « [...] même quand des écrivains contemporains se permettent des épisodes-clé, des passages clairement privilégiés, ils semblent nous mettre au défi de les considérer comme des énoncés définitifs ou sérieux³ ». Le lecteur qui reconnaît les épisodes-clés du western est constamment (dé)trompé : sous la plume de Coover, le genre se métamorphose en un carnaval bouffon, pour le plaisir d'une lecture ludique. Face à l'usure des codes cinématographiques, le rire carnavalesque suscité par la mise en avant du bas corporel est un rempart efficace, comme le montre Serge Chauvin à propos des romans de Coover, Pynchon et DeLillo :

Quand les codes cinématographiques ont fait leur temps, qu'ils ne survivent plus qu'à l'état de scénarios épuisés et prévisibles, que reste-t-il pour leur redonner souffle et vie – en dehors d'une exacerbation des formes (ou le cas échéant conjointement à elle) ? La dérision, par l'exagération des formules, la littéralisation de cet état morbide du genre, par la systématisation d'une violence exacerbée, ou encore (le plus souvent) la réintroduction du sexuel. Le rire, le cadavre, les organes. Trivialité ou pornographie, trois formes en tout cas d'un retour au corps⁴.

Ce retour au corps s'inscrit dans l'absence de sens de l'univers spectacularisé des romans de Coover, à l'image de la société contemporaine.

¹ *Ibid.*, p. 87. « Il se remet sur ses pieds en chancelant, sa virilité frétilant joyeusement sous le soleil éclatant, il n'y peut pas grand chose, et la soulève tendrement, au moment-même où un train arrive en rugissant depuis l'horizon lointain et passe dans un bruit de tonnerre. » [Nous traduisons.]

² Françoise Sammarcelli, « Écriture et cinéma : *A Night at the Movies* de Robert Coover », art. cit., p. 353. L'on peut également songer à cet égard au traitement licencieux que réserve Coover au scénario de *Casablanca* dans *A Night at the Movies*, où le texte laisse voir le non-dit du film.

³ Léo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », in Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 48.

⁴ Serge Chauvin, *op. cit.*, p. 78.

C. La mise en scène de la perte du sens dans le western littéraire de Robert Coover

Comme le note Jean-François Chassay, Robert Coover « [...] ne se contente pas de calquer, comme plusieurs le font, le langage de l'image, profitant de sa séduction ; [...] il tente plutôt d'envisager les virtualités qu'offrent aujourd'hui les formes du monde proposées par l'image médiatique et la technologie, pour l'écriture¹ ». Il s'agira d'interroger la relation entre l'écriture et ses référents cinématographiques, en étudiant la manière dont la transposition intersémiotique mine la représentation du monde, avec, au premier chef, le cadre spatio-temporel du récit. L'action du roman de Robert Coover est située dans une ville fantôme qui apparaît et disparaît comme un mirage, au milieu de territoires abandonnés qui suggèrent la perte du sens. Dans cet univers dévasté erre le cow-boy, dont la détresse existentielle tend un miroir au lecteur contemporain.

1. Le mirage d'un décor de cinéma

Dans un premier temps, nous envisagerons la manière dont la référence au cinéma déréalise la représentation romanesque de l'espace. La ville fantôme et le désert apparaissent en effet comme des décors de cinéma. L'originalité de Robert Coover réside dans le fait de prendre au pied de la lettre le terme de ville fantôme : le cow-boy pourchasse un fantôme de ville, un mirage à l'existence incertaine. Défiant les lois de la vraisemblance, la ville se dérobe sous ses pas dès qu'il s'en approche : « [...] the town behind him closes upon him even as the one in front recedes, until at last it glides up under his horse's hoofs from behind and proceeds to pass him by even as he ambles forward² ». La description irréaliste laisse le lecteur face à l'imprésentable et le western littéraire prend des allures de fiction borgésienne – l'on connaît également le goût de Coover pour le réalisme magique. Les références aux procédés et aux truquages du cinéma participent également de la déréalisation des lieux romanesques, désignés

¹ Jean-François Chassay, *op. cit.*, p. 9.

² Robert Coover, *op. cit.*, p. 6. « [...] la ville derrière lui se rapproche de lui en même temps que celle qui est devant s'éloigne, jusqu'à ce qu'elle finisse par se glisser par-dessous les sabots de son cheval et avance pour le dépasser alors qu'il avance à l'amble. » [Nous traduisons.]

comme le décor d'un film. Lorsque le cow-boy atteint la ville fantôme, le mirage se dissipe : « It is high noon, and the main street of the vaporous town which has been so long eluding him now rolls up under his mustang's plodding hoofs as though in abrupt repair of some mechanical disorder¹ ». Contre toute attente, Coover avance une explication réaliste de ce phénomène : l'illusion optique dont le cow-boy est victime résulte d'un problème mécanique qui affecte la machinerie du décor. Le lecteur croit alors comprendre que l'espace du roman est un décor de film, escamotable pour les besoins du tournage : le glissement métalectique de l'univers romanesque à celui d'un plateau de cinéma vient jeter le trouble sur l'illusion romanesque. Le phénomène est répété à plusieurs reprises, ainsi, lors d'une scène de fusillade :

Then the buildings shift about like wagers on a faro table, the bank moving over to where the saloon was, the saloon replacing the church now sliding into the center next to the stables, the claims office and the jailhouse changing places either side of the general store, and so on, until the entire town layout has been reset².

Tout se passe comme si le lecteur assistait au tournage du film du roman et à ses changements de décor qui dessinent un espace romanesque instable. Comme le remarque Serge Chauvin,

[...] chez Coover, le roman est toujours prêt à basculer dans une dimension surnaturelle voire science-fictionnelle, de par une porosité entre les mondes et les niveaux de réalité où certains, avec Brian McHale, verraient volontiers une marque de l'écriture post-moderne. [...] Événements irrationnels, espaces inassignables : si tout est possible, c'est aussi en vertu d'une sorte de suspension temporelle dont se double cette *suspension of disbelief*³.

Le jeu intersémiotique a des incidences sur le cadre spatio-temporel du récit. Coover souligne à mainte reprise le caractère artificiel du décor romanesque, tel le paysage que traverse le cow-boy. Lorsqu'une cabane en bois est révélée par une élévation du terrain, « As they trudge up it, it seems to deflate, collapsing back to level flats once more⁴ ». Sans doute un metteur en scène a-t-il disposé un module gonflable sur la colline en guise de décor : la cabane est remplie d'air, littéralement vide – métaphore de cet univers d'illusions et de faux-semblants⁵.

¹ *Ibid.*, p. 11. « Le soleil est au zénith, et la grand-rue de la ville vaporeuse qui l'a évité si longtemps roule à présent sous les sabots lourds de son mustang comme après la réparation soudaine de quelque problème mécanique. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 114. « Puis les bâtiments changent de place comme des mises sur une table de pharaon, la banque venant se mettre là où était le *saloon*, le *saloon* remplaçant l'église qui glisse à présent au centre près des établis, le bureau des concessions et la prison échangeant leur emplacement de chaque côté de l'épicerie, et ainsi de suite, jusqu'à ce que le plan de toute la ville ait été reconfiguré. » [Nous traduisons.]

³ Serge Chauvin, *op. cit.*, p. 178.

⁴ Robert Coover, *op. cit.*, p. 52. « Tandis qu'ils progressent péniblement vers elle, elle semble se dégonfler, s'évanouissant sur les plateaux en contrebas une fois de plus. » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.*, p. 6. Notons par ailleurs que l'espace à dimensions variables où évolue le cow-boy est caractéristique d'une vision onirique. Ainsi fait-il l'expérience d'une dilatation de l'espace lorsqu'il se dirige vers la roue de la fortune, dans l'église transformée en tripot : « The room seems to have spread out somewhat or to be spreading out as he proceeds, and there are new turns and corners he must bear around. » (*Ibid.*, p. 124. « La pièce semble s'être élargie un peu ou est en train de s'élargir à mesure qu'il avance, et il y a de nouveaux virages et angles qu'il doit contourner. » [Nous traduisons.]

Ainsi la transposition intersémiotique affecte-t-elle l'illusion romanesque, dans un roman où le lecteur ne peut « croire comme si ». La description des lieux et des objets romanesques intègre un réseau métaphorique et des comparaisons qui associent ces derniers au septième art, ce qui déréalise la narration : le texte est en effet désigné comme une construction fictionnelle, il offre au lecteur l'équivalent d'une séance de cinéma. La description de l'univers sonore de la grand-rue de la ville du Far-West donne notamment à entendre la bande-son de l'action :

Beyond the open window where lace curtains hang limply in the midday heat, he can hear creaking wagon wheels, the blacksmith's hammer, booted feet treading wooden sidewalks, curses, whinnies, shouts, the occasional gunshot. These sounds seem aimed at him, of no more duration than his need of him, and maybe [...] they are¹.

Le texte décrit d'abord les bruits qu'entend le cow-boy (« he can hear ») depuis la chambre de Belle, la chanteuse de *saloon*. La phrase suivante renouvelle ce procédé romanesque classique, en précisant que les bruits sont destinés seulement au cow-boy et se taisent dès que celui-ci n'en a plus l'utilité. Au vu des fréquentes références au cinéma, cette précision renvoie à l'usage du son au cinéma, à seule destination du spectateur, et qui, de fait, s'évanouit lorsque ce dernier n'en a plus besoin. Un portrait du cow-boy en spectateur de cinéma est alors rapidement esquissé. En ce qui concerne le décor du western, le *topos* du soleil écrasant est renouvelé par une allusion au procédé technique de projection de la lanterne magique :

[...] out here it seems always to be either dark and starcast or else the sun is directly overhead, beating down on him as though fingering him for some forgotten crime, just one condition or its contrary like the two pictures on a magic lantern slide, flickering back and forth, as he opens and closes and opens his eyes².

L'allusion est à la fois littéraire – l'*incipit* de *Du côté de chez Swann* – et filmique, rappelant les toutes premières projections et les spectacles de fantasmagories de Robertson. Ailleurs, un écran se loge dans le décor du western : « [...] the chuckwagon [is] a vague glimmerous shape against the black sky like a screen hiding something³ ». Le décor nocturne apparaît en noir et blanc, ce qui rappelle les premiers westerns : « In the dim starlight, that grit glows pallidly all

¹ *Ibid.*, p. 69-70. « De l'autre côté de la fenêtre ouverte où des rideaux en dentelle pendent mollement dans la chaleur de midi, il entend des grincements de roues de chariot, le marteau du maréchal-ferrant, des pieds bottés qui martèlent les trottoirs en bois, des jurons, des hennissements, des cris, un coup de feu de temps à temps. Ces bruits semblent lui être destinés, ne durant pas plus longtemps qu'ils ne lui sont nécessaires, et peut-être [...] est-ce vraiment le cas. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 5. « [...] dehors il semble faire toujours aussi noir sous le ciel étoilé ou alors le soleil se trouve juste au-dessus de sa tête, l'écrasant comme s'il le montrait du doigt pour l'accuser de quelque crime oublié, simplement un état ou son contraire comme les deux images sur une plaque de lanterne magique, oscillant d'avant en arrière, comme il ouvre et ferme et ouvre les yeux. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 59. « [...] la cantine ambulante est une forme vague qui miroite contre le ciel noir comme un écran qui dissimule quelque chose. » [Nous traduisons.]

the way to the encircling horizon, the town's shabby structures negatively silhouetted against it, or else blackly lost in the black sky, discernible only where they blot out the stars¹ ». L'adverbe « negatively » suggère le négatif de la pellicule et souligne l'allusion intersémiotique². Dans la nuit noire, les bâtiments de la ville fantôme existent *in absentia* : « The flat shapes crowding in on him as he passes them seem less like buildings than their absence, like black gaps in the world³ ». Au-delà de l'allusion convenue aux anciens westerns et à la pellicule filmique, la vision du monde en noir et blanc met l'accent sur le caractère fantomatique de la ville. À la faveur d'une métaphore (« flat shapes »), les silhouettes des bâtiments évoquent un décor de carton-pâte à deux dimensions. D'une manière plus originale, Coover convoque fugacement l'astrophysique lorsqu'il compare ces bâtiments à des trous noirs (« like black gaps ») : abrités par la ville fantôme, ces corps invisibles capables d'emprisonner la lumière pourraient aussi à tout moment absorber le cow-boy qui parcourt son espace trompeur. La narration et la description s'ouvrent sans cesse à un mode de représentation de nature cinématographique. Le code textuel et la représentation du code filmique sont imbriqués, comme l'a souligné Jean-François Chassay :

En s'intéressant d'abord au continuum spatio-temporel, Coover questionne davantage ce qui, dans les écritures littéraire et cinématographique, déstabilise notre conception du réel. En proposant un télescopage de deux modes de médiation, Coover forme un véritable ruban de Möebius où il ne s'avère plus vraiment possible de départager la place du littéraire et du cinématographique. Les rituels et les mythes du cinéma sont alors déplacés par l'écriture de fiction en prose⁴.

Ces rituels et ces mythes sont plus précisément l'objet d'un traitement iconoclaste. En déstabilisant les repères spatiaux et en minant les lois de la cohérence romanesque par un travail de sape portant sur la référence, *Ghost Town* donne à voir les images d'un vieux western qui se succèdent ou se télescopent sans logique et au gré des errances du cow-boy, errances qui métaphorisent celles du texte. Le lecteur assiste à la projection fantasmatique d'un drôle de western – comme dans *A Night at the Movies* – car le projectionniste peu consciencieux aurait mélangé plusieurs bobines de films. Le réemploi ludique des codes génériques du western

¹ *Ibid.*, p. 41. « À la faible lueur des étoiles, ces cailloux luisent, blafards, tout le long du chemin jusqu'à l'horizon qui l'encercle, les édifices minables de la ville apparaissent en silhouettes négatives, ou alors ils sont perdus dans leur noirceur sur le ciel noir, visibles seulement là où ils occultent les étoiles. » [Nous traduisons.]

² Le motif du négatif rappelle la description de la lumière de la morgue dans *Noir*, où celle-ci apparaît comme l'ombre inversée.

³ *Ibid.*, p. 44. « Les silhouettes plates qui se pressent contre lui alors qu'il les dépasse ressemblent moins à des bâtiments qu'à leur absence, comme des trous noirs dans le monde. » [Nous traduisons.]

⁴ Jean-François Chassay, « La machine en mouvement : *A Night At The Movies* de Robert Coover », *Études littéraires*, vol. 28, n° 2, 1995, p. 49.

permet enfin à Robert Coover de figurer un monde en perte de sens, où la détresse du cow-boy reflète la condition de l'individu contemporain.

2. Un monde indéchiffrable

Le décor désertique de *Ghost Town* apparaît comme un territoire vide et dévasté :

Bleak horizon under a glazed sky, flat desert, clumps of sage, scrub, distant butte, lone rider. This is a land of sand, dry rocks, and dead things. Buzzard country. And he is migrating through it. Because: it is where he is now, and out here there's nothing to stop for, no turning back either, nothing back there to turn to¹.

Cette évocation d'un pays désolé, dans la veine de Beckett, insiste sur la vacuité du territoire et, partant, sur la vanité de la quête de qui le parcourt. Dans le western d'ailleurs, le désert est associé au vide et à la mort². Chez Coover, le motif de l'immensité de la plaine désertique est redoublé par celui de l'immensité cosmique, également associée à l'absence du sens. Les expressions « vast empty plain » ou « vast empty night » sont récurrentes : « Just rock and sand, as far as he could see, a vast dead thing spread out all about him beneath the alien immensity of the star-scattered sky, that lifeless beyond beyond this lifeless beyond³ ». Évoqués par une formule quasiment identique (« that lifeless beyond », « this lifeless beyond »), le ciel et la terre se confondent, tous deux marqués par l'absence de vie (« lifeless »). Cette confusion souligne l'absence de toute transcendance dans l'univers de *Ghost Town*. Le cow-boy a beau contempler les étoiles, celles-ci ne livrent aucune réponse à ses questions existentielles : contrairement au temps des Anciens évoqué dans le texte, où il était possible de déchiffrer le ciel étoilé, le sens demeure obstinément caché. Lors de la scène du feu de camp, moment rituel de contemplation de l'immensité astrale, « [...] stars fall in a scatter, streaking across the domed dark like flicked butts⁴ ». La comparaison triviale de la lueur de l'étoile à celle d'un mégot dégrade l'absolu que symbolise le ciel étoilé. Celui-ci ne livre qu'un message indéchiffrable,

¹ Robert Coover, *op. cit.*, p. 3 « Horizon désolé sous un ciel vitreux, désert plat, touffes de sauge, broussailles, butte lointaine, cavalier solitaire. C'est un pays de sable, de roches desséchées et de choses mortes. Pays de vautours. Et il est train de le traverser. Parce que : c'est ici qu'il se trouve maintenant, et hors d'ici il n'a aucune raison de s'arrêter, ni de faire demi-tour non plus, nulle part derrière lui pour revenir. » [Nous traduisons.]

² Xavier Daverat a notamment montré comment « la traversée du désert oblige à une solitude qui, associée à la dimension d'une épreuve, constitue la pathologie ou la transcendance de l'individualisme, par laquelle l'attrait – fascination/crainte – du vide prend une dimension métaphysique ». (Xavier Daverat, art. cit., p. 451.) À titre d'exemple, l'on peut songer au désert létal de *The Shooting* de Monte Hellman, où le paysage minéral, vide et écrasé par le soleil renvoie métaphoriquement à la vanité de la quête du cow-boy.

³ Robert Coover, *op. cit.*, p. 82-83. « Rien que des rochers et du sable, aussi loin que portait son regard, une énorme chose morte qui s'étendait tout autour de lui sous l'immensité étrangère du ciel parsemé d'étoiles, cet au-delà inanimé au-delà de notre au-delà inanimé. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 9-10. « [...] les étoiles tombent en pluie, striant de lumière le dôme noir comme des mégots jetés » [Nous traduisons.]

car l'univers est incompréhensible. L'épisode de la rencontre de l'Indien est à cet égard significatif. Lorsque le cow-boy croise ce personnage énigmatique dans le désert, il s'attend à ce qu'il lui révèle les mystères de l'univers en décryptant le langage des étoiles, mais les révélations sont décevantes : « They say the universe is mute. Only men speak. Though there is nothing to say¹ ». La figure de l'Indien, qui dans le western représente une forme de sagesse ancestrale, est ici l'objet d'un traitement carnavalesque, comme le signalent la nudité et la mention de la confusion des genres : « a medicine man by the looks of him, though it could just as well have been an old squaw with shriveled dugs² ». Sorcier ou vieille *squaw*, l'incarnation de la sagesse est l'objet d'un traitement iconoclaste, comme le confirme la suite du récit. Le cow-boy fume en effet quelques bouffées de la pipe de l'Indien : « [...] the next thing he knew everything was spinning around (now he could read the sky; it was like a kaleidoscopic shuffle of dirty pictures going on up there) and the old Indian was making off with his horse and all his goods³ ». En une évocation bouffonne qui dégrade la quête du sens, le spectacle du bas corporel se substitue au spectacle cosmique ; qui plus est, l'Indien n'est autre qu'un vulgaire bandit qui vole le cow-boy. Ainsi la naïveté du cow-boy (et, partant, celle du lecteur), qui accorde du crédit aux représentations traditionnelles et à la sagesse des Anciens est-elle tournée en dérision. L'angoisse existentielle du cow-boy n'est pas apaisée pour autant : on le voit ensuite « fairly spooked by now by the astral spectacles he was witnessing⁴ », en une version bouffonne de la célèbre *Pensée* de Pascal⁵ qui signifie l'absence du sens.

Dans un entretien à propos de *Ghost Town*, Robert Coover souligne le besoin viscéral des hommes à rechercher un sens et des réponses à leurs questions existentielles :

People, fearing their own extinction, are willing to accept and perpetuate hand-me-down answers to the meaning of life and death; and, fearing a weakening of the tribal structures that sustain them, reinforce with their tales the conventional notions of justice, freedom, law and order, nature, family, etc. The writer, lone rider, has the power, if not always the skills, wisdom, or desire, to disturb this false contentment⁶.

¹ *Ibid.* « Elles disent que l'univers est muet. Seuls les hommes parlent. Alors qu'il n'y a rien à dire. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 83. « un sorcier au vu de son apparence, bien qu'il aurait aussi bien pu s'agir d'une vieille *squaw* aux mamelles ratatinées. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 84. « [...] l'instant d'après tout tournait autour de lui (à présent il était capable de déchiffrer le ciel ; c'était comme un kaléidoscope remuant des images cochonnes) et le vieil Indien se faisait la malle avec son cheval et toutes ses possessions. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.* « plutôt effrayé à présent par les spectacles astraux dont il était le témoin » [Nous traduisons.]

⁵ La phrase de Coover fait écho avec l'une des *Pensées* de Pascal, « Le silence inconnu de ces espaces infinis m'effraie ».

⁶ Entretien avec Sean P. Carroll, art. cit. « Les hommes, craignant leur propre disparition, sont prêts à accepter et à perpétuer des réponses toutes prêtes à la question du sens de la vie et de la mort ; et, craignant un affaiblissement des structures tribales qui les maintiennent, consolident par des fables les notions conventionnelles de justice, de liberté, de loi et d'ordre, de nature, de famille, etc. L'écrivain, cavalier solitaire, a le pouvoir, à défaut parfois des compétences, de la sagesse ou du désir, de perturber cette satisfaction trompeuse. » [Nous traduisons.]

Le western, genre manichéen par excellence, offre à cet égard des réponses toutes faites ; à charge pour l'écrivain de perturber ces certitudes en subvertissant les représentations cinématographiques traditionnelles du genre, en représentant un univers violent où règne la débauche, où les valeurs morales sont sens dessus dessous et d'où le sens s'est enfui. Figure solitaire et insolente, au sens étymologique du terme, le romancier est alors un double du cowboy, *lone rider* à qui il incombe de remettre en question l'ordre établi, les réponses préexistantes et le contentement illusoire qui en résulte.

In fine, les transpositions littéraires du western cinématographiques tendent au lecteur un miroir de sa condition, à plus d'un titre. Les jeux spéculaires éduquent sa conscience de « lecteur/spectateur¹ » du roman à caractère intersémiotique. Le genre westernien se révèle également le véhicule efficace d'une réflexion philosophique sur le sens. Si le western a connu une période faste, l'aventure est finie, comme le souligne Raymond Bellour à propos du « grand jeu » :

Les Américains, je pense, l'éprouvent déjà comme un regret, car en un sens, pour eux aussi, l'aventure est bien finie, et nous, du fond de nos pays si vieux, comme le rêve tout à fait illusoire d'une jeunesse historique et individuelle qui nous paraît immémoriale, et qui toujours nous rendra un peu lointaine l'Amérique, dans sa naïveté, si belle et dangereuse².

Le genre du western, qui figure dans l'imaginaire collectif un âge d'or du cinéma hollywoodien, une croyance naïve en l'action, une fascination pour le spectacle, fournit aux auteurs contemporains un modèle narratif d'immédiateté et d'euphorie diégétique, comme nous l'avons souligné. Certes, il apparaît dans les romans du corpus comme un genre désormais galvaudé, parce que « la fête est finie » et que l'aventure est terminée. Mais le roman contemporain s'écrit sur les ruines du western pour proposer de nouvelles aventures, qui ne sont plus seulement celles de l'écriture, comme c'était le cas pour les expérimentations formelles des années 1960 et 1970 : les auteurs font le pari de composer, à partir des codes cinématographiques, des œuvres originales qui renouent avec le plaisir originel de la narration, sur un mode distancié.

Comme nous l'avons montré, composer avec le western revient à puiser dans un réservoir fictionnel de personnages et de situations fortement codifiés. Le western joue le rôle de matrice narrative, mais ses codes sont subvertis par un romancier soucieux de dénoncer les stéréotypes du western et de déboulonner ses mythologies. Il s'agira enfin de s'intéresser à la transposition romanesque de l'esthétique filmique du western, plus précisément à la manière de raconter une histoire (romanesque) *comme* un western (filmique). La transposition

¹ Pour reprendre l'expression de Liliane Louvel in *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 21.

² Raymond Bellour (dir.), op. cit., p. 16.

intersémiotique des codes du western permet d'interroger les conventions du roman sur un mode ludique qui conjugue plaisir du récit et jeux formels hérités des années 1960 et 1970. Le recyclage du genre du western donne notamment lieu à un renouvellement des pratiques narratives, par des expérimentations narratologiques chez Christine Montalbetti, et par le jeu avec les possibles narratifs chez Patrick Chatelier et chez Angela Carter.

Chapitre X. Entre ludisme et formalisme, les effets du recyclage du matériau westernien sur la narration romanesque

Que devient la narration romanesque qui recycle les mythologies et les stéréotypes du western ? Et comment est-il possible de raconter une histoire de western, à l'heure où les consciences sont pré-occupées, au sens propre, voire saturées par un imaginaire cinématographique ? Les pratiques littéraires se voient infléchies par l'omnipotence du cinéma : les modèles filmiques fournissent des structures pour l'action romanesque, structures dont l'efficacité n'est plus à prouver. La mémoire du lecteur, supposé – même *a minima* – cinéphile, est sollicitée à plus d'un titre par les romanciers contemporains qui trouvent l'inspiration dans les classiques du genre. Puiser dans les ressources du cinéma de genre revient inévitablement à jeter un éclairage critique sur la narration romanesque, en remettant en cause les conventions du roman par des jeux stylistiques et narratifs notamment. La transposition des codes du western donne lieu à des pratiques narratives et stylistiques ludiques qui renouvellent la manière de raconter, et à des jeux formels qui attirent l'attention du lecteur sur la facture du texte.

Nous avons étudié les enjeux esthétiques de la transposition littéraire du western-spaghetti, au début de notre troisième partie : il s'agit à présent d'envisager les effets de la transposition des codes du western sur le plan narratologique, en nous intéressant tout d'abord au cas de la novellisation avec *Pas le bon, pas le truand* de Patrick Chatelier, qui, pour reprendre la terminologie de Jan Baetens, est une « novellisation au second degré¹ » du célèbre western-spaghetti de Sergio Leone. La transposition littéraire d'un classique du cinéma qui conjugue transfictionnalité et intersémiotité subvertit la narration romanesque à plus d'un titre.

Nous étudierons ensuite la façon dont les textes contemporains revisitent l'un des motifs emblématiques du western, le conflit entre deux individus qui incarnent respectivement le bien et le mal, présent sur le plan thématique dans deux récits du corpus, « Shootout at Gentry's Junction » de Robert Coover et *Western* de Christine Montalbetti. Le conflit y est également transposé sur le plan stylistique en un *agôn* stylistique qui permet d'interroger les possibilités de l'écriture romanesque face au cinéma. Ainsi le texte se saisit-il de l'un des motifs iconiques et structurants du western dans une perspective métafictionnelle.

¹ Jan Baetens, « La novellisation contemporaine en langue française », art. cit.

La transposition du western subvertit enfin les conventions romanesques par un jeu sur les pratiques narratives. Dans son court récit « John Ford's *'Tis Pity She's a Whore* », Angela Carter pratique le collage en juxtaposant plusieurs manières de raconter une histoire : à la manière de John Ford, dramaturge anglais du XVII^e siècle, et à la manière de John Ford, le célèbre réalisateur de westerns. Ce projet ludique permet d'interroger l'efficacité des modes narratifs et de souligner l'emprise des schèmes et des modèles filmiques sur nos représentations.

A. D'une fiction l'autre : échos et écarts dans *Pas le bon, pas le truand* de Patrick Chatelier

Hérité de l'anti-roman de Sterne ou de Diderot au XVIII^e siècle, le jeu sur les possibles narratifs que met en œuvre Patrick Chatelier dans *Pas le bon, pas le truand* est revisité à la lumière de l'imaginaire filmique du western-spaghetti. Le roman se présente comme la novellisation partielle et au second degré du classique de Sergio Leone. La relation entre littérature et cinéma advient ici sur le mode transfictionnel, la « transfictionnalité » désignant, selon les termes de Richard Saint-Gelais, le « phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel¹ ». Dans le cadre de cette « relation de migration [...] de données diégétiques² », le texte emprunte un certain nombre d'éléments diégétiques à un hypofilm, tout en instaurant un jeu d'écarts et de différences avec son modèle qui invite à considérer le roman de Patrick Chatelier comme une « version » littéraire du film – la « version » étant l'une des formes de la novellisation, selon deux critères proposés par Richard Saint-Gelais : « lorsqu'un récit "retraverse" sous un nouvel angle une histoire déjà racontée, généralement par la perspective d'un (autre) personnage ; [...] lorsqu'un récit modifie sensiblement le cours de l'histoire tel qu'il était établi jusque là³ ». Le développement de ces « versions » possibles remplace le récit de l'action principale ; excessivement étiré, il donne lieu à des digressions qui transposent littérairement l'esthétique

¹ Richard Saint Gelais, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 139.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 139. L'œuvre se présente comme une « continuation allographe » du film, qui « [franchit] la clôture narrative en relançant une action qui se donnait comme aboutie », comme le précise Richard Saint-Gelais en reprenant et en précisant la notion genettienne de « continuation ». (*Ibid.*)

de la lenteur caractéristique du western-spaghetti. Dans l'une de ces « versions », le personnage de l'idiot prend le pouvoir et tue la brute, en une métalepse iconoclaste – car l'idiot intervient dans le film qu'il visionne, transformant le dénouement du classique de Sergio Leone – dont nous envisagerons les effets. La poétique de l'écart laisse la part belle à l'invention romanesque, en permettant de conjuguer jeu sur les possibles filmiques et sur les possibles narratifs.

1. La scène du repas vue et revue par « l'idiot »

En premier lieu, la majeure partie de la narration est portée par la voix de l'idiot et procède de son imagination délirante, de ses associations d'idées saugrenues et de son goût du loufoque, qui jettent un éclairage irrévérencieux sur le western. L'idiot est en effet doué d'une imagination débordante : « De nouveau ce sont les visions dans ton cerveau qui mènent leur vie propre. Tu vas trop vite, idiot. Tu t'emballes avec ton idiotie. Tu grimpes sur le dos des images et tu dis Hue¹ ». Dans le contexte du western, le recours à la métaphore du cheval emballé est un clin d'œil au lecteur. Cet emballement de la vision et de l'imagination va de pair avec l'absence de la conscience du vraisemblable chez l'idiot, qui autorise le récit à s'ouvrir à une multitude de possibles narratifs. À la fois spectateur et projectionniste, l'idiot visionne et imagine simultanément d'autres films possibles à partir de la trame de l'hypofilm *Le Bon, la Brute et le Truand*. Cette ouverture du roman au jeu sur les possibles narratifs, hérité de la tradition de l'anti-roman du XVIII^e siècle, est d'ailleurs fréquent dans le roman contemporain, comme le notent Jacqueline Levi-Valensi et Madeleine Valette-Fondo : « Le roman ne raconte plus une histoire – même absurde – mais s'ouvre à l'infini des histoires possibles – même fragmentées ; par là, il reste le lien privilégié de l'interrogation sur lui-même, et sur sa place dans le monde² ». Ce jeu va en effet de pair avec la mise en avant d'une dimension réflexive qui désigne le roman comme une construction fictionnelle.

La scène du repas du film de Leone est l'objet d'un développement hypertrophique dans le roman de Patrick Chatelier : l'idiot s'ennuie, et « l'ennui fait apparaître, invente des images à donner le vertige³ ». Il imagine alors plusieurs « versions » de la scène qui donnent à voir *l'autre* du film – *Pas le bon, pas le truand*, comme le suggère le titre du roman [nous soulignons]. Comme le remarque Elisa Bricco, « C'est l'idiot lui-même qui manipule cette

¹ Patrick Chatelier, *Pas le bon, pas le truand*, op. cit., p. 103.

² Jacqueline Levi-Valensi et Madeleine Valette-Fondo, « Le romanesque de l'absurde en France après 1960 », in Jean Bessière (dir.), *Absurde et nouveaux romanesques*, Paris, Minard, 1986, p. 140.

³ Patrick Chatelier, op. cit., p. 101.

scène, comme s'il avait une télécommande en main et qu'il la faisait repasser plusieurs fois sur son écran visuel, y ajoutant chaque fois quelques éléments supplémentaires ou bien changeant de perspective et d'angle d'approche¹ ». Elisa Bricco a étudié minutieusement la composition du récit de cette séquence filmique et nous renvoyons à son étude détaillée². Avant que les convives ne prennent place, la table est l'objet d'une première description : « Sur la table, le couvert est mis. Trois assiettes attendent, escortées de leurs cuillères en bois³ ». Après une longue attente (qui s'étend sur plus de dix pages), l'idiot voit la famille Butler figée dans l'immobilité, « les trois Butler devant la table attendant un signal, l'inconnu à la porte attendant un signal, les mouches continuant de voler⁴ ». Selon Elisa Bricco, « Cet arrêt sur image permet au narrateur de montrer l'attente de l'idiot et de bien construire la scène, voire de la reprendre dès le début pour la raconter depuis un autre point de vue ou pour en approfondir d'autres aspects⁵ ». La scène va en effet être racontée autrement. L'étranger s'attable et l'idiot observe ensuite les quatre personnages se jauger longuement du regard : « Scène d'intérieur figé. Quatre immobilités autour de la table, devant les restes de nourriture. Quatre plongées en soi-même avec regards de coin. Quatre suspensions malades de ne pas se briser⁶ ». L'on note l'emploi d'un vocabulaire scénarique (« scène d'intérieur figé »). Si le style fragmenté des phrases nominales évoque le scénario de film⁷, la qualité imagée de la description de l'intériorité du personnage contraste néanmoins avec le style du scénario : Patrick Chatelier se donne pour projet d'écrire à la manière d'un film, en jouant avec toutes les ressources du langage littéraire qui lui permettent d'exprimer l'intériorité des personnages. L'idiot laisse ensuite libre cours à son imagination et se figure plusieurs scénarios énoncés au conditionnel. Le premier offre une version policée de l'hypofilm : « Le père, la mère et le fils assis à table regarderaient approcher l'étranger, il y aurait des questions sur la provenance et la destination, sur l'état des routes, des villes et des villages⁸ [...] ». Au regard de la suite, cette version pacifiée du repas chez les Butler semble pour le moins incongrue. L'idiot propose un deuxième scénario dans lequel l'étranger s'attable, mais, sitôt qu'il apprend qu'il est entré chez les Butler, famille maudite depuis des

¹ Elisa Bricco, art. cit.

² *Ibid.*

³ Patrick Chatelier, *op. cit.*, p. 54.

⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁵ Elisa Bricco, art. cit.

⁶ Patrick Chatelier, *op. cit.*, p. 97.

⁷ Patrick Chatelier note toutefois les écarts entre son roman et l'hypofilm : « Les détails de la scène inaugurale ne sont donc pas respectés : par exemple, tous les membres de la famille, le père, la mère, le fils (il y a d'ailleurs deux fils dans le film), partagent leur dernier repas avec le tueur, résultat de ma mémoire approximative mais qui m'a permis de développer les points de vue de tous les protagonistes ». (in Marie-Pascale Huglo, « Entretien avec Patrick Chatelier », art. cit.)

⁸ Patrick Chatelier, *op. cit.*, p. 55.

générations, prend ses jambes à son cou : « Il finirait vite avant de filer dehors¹ ». Le texte affiche ici son modèle littéraire : la narration évoque *Jacques le Fataliste* et ses possibles narratifs. Pressentant l'issue funeste du repas, l'idiot voit la scène s'animer soudain sous ses yeux en une danse macabre :

[...] ce serait comme dans les livres du révérend MacPherson où des humains et des squelettes font la ronde se donnant la main, une dame un squelette, un pape, un squelette, un prince, un squelette. [...] et Carlotta Butler tournerait avec son squelette dont la robe remonte sur les tibias, et George Butler tournerait avec la jambe raide de son squelette, et Jesse Butler tournerait avec des os habiles et consciencieux, et une carcasse noire dessinerait une ombre à la brute en double menace².

Si l'incongruité de cette danse suscite le rire du lecteur, elle reprend aussi certains motifs du film de Leone, qui, lors de la scène finale au cimetière de Sad Hill, met sous les yeux du spectateur le squelette d'Arch Stanton, sorti de bière par Tuco – Tuco dont la course folle pour trouver la tombe, filmée dans un *travelling* circulaire en accéléré, fait écho à cette ronde endiablée. La rêverie de l'idiot est donc inspirée, souterrainement, par des motifs du film de Sergio Leone. Ces versions se voient concurrencées par un dernier scénario où le repas est en réalité un repas de deuil :

[...] suite à l'enterrement il faut se restaurer mais l'appétit manque, [...] tu visualises en esprit la cérémonie qui vient de s'achever, le discours du pasteur, les mouchoirs pleins de larmes, [...] quatre personnages qui se parlent et se consolent, [...] avant que l'un d'eux propose de rentrer manger un morceau puisqu'il reste des spaghettis d'hier³.

Le deuil a une dimension proleptique : la nouvelle version de l'histoire participe de la construction du sens, mais des clins d'œil au lecteur, telle la mention des « spaghettis d'hier » au menu, lui confèrent une dimension ludique et parodique. Les différentes versions de la scène du repas se superposent les unes aux autres, si bien que l'action piétine : Chatelier parvient à rendre sensible au lecteur la lenteur propre au genre du western-spaghetti, qu'il définit comme

[...] un prolongement de la perception, une immersion dans les sentiments, un début de pensée. [...] J'ai cherché à fabriquer des transpositions littéraires de cette lenteur cinématographique, notamment par une exploration sensorielle des détails du décor, par les flux de conscience des personnages⁴.

Le jeu sur les possibles narratifs participe de l'entreprise de transposition intersémiotique.

Par ailleurs, la liberté créatrice de Chatelier donne à l'idiot un pouvoir de narrateur omniscient qui lui permet un commentaire critique de la scène qui se déroule sous ses yeux. Il voit en effet, littéralement, ce que son père Georges aurait dû faire pour échapper au tueur :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 99-100.

³ *Ibid.*, p. 101.

⁴ Marie-Pascale Huglo, art. cit.

Il visionne les secondes précédentes lorsque Jesse a surgi avec son arme (au lieu de viser à couvert), l'a braquée sur le tueur (au lieu de la cacher dans son dos), a fait ce pas de biais qui le déséquilibre (au lieu de tirer dans le tas) tandis qu'en un éclair la brute dégaine et fait feu (au lieu de frémir) [...]. Mais tout aurait pu être différent. Tout aurait pu s'inverser¹.

Énoncée entre parenthèses, la scène fantasmée au cours de laquelle Georges aurait pu échapper à la mort est introduite par le verbe « il visionne », qui désigne l'action comme une scène de film. Le recyclage d'un imaginaire filmique a en effet des incidences sur le jeu avec les possibles narratifs : l'idiot rompt le pacte fictionnel de lecture (de visionnage) et désigne l'œuvre (ou le film qu'il voit) comme une fiction. Dès lors, les personnages apparaissent comme des acteurs qui jouent des rôles, notamment lorsque l'issue funeste de l'affrontement apparaît comme inéluctable :

Mais non, hurle l'idiot agrippé à son fauteuil, tout cela est une illusion, un trompe-l'œil, cela n'aura été qu'un jeu depuis le début, une farce entre amis : les revolvers étaient faux, les munitions à blanc, [...] bientôt Georges se redressera, s'époussettera, demandera à la brute s'il a bien fait le mort² [...].

La spécularité du récit, désigné comme construction fictionnelle, est renouvelée par la référence au cinéma. La pratique de la novellisation au second degré permet à Chatelier de s'affanchir de toutes les règles : vraisemblance romanesque, mais aussi fidélité à l'hypofilm de Sergio Leone. La narration étoffe en outre certains personnages secondaires du film : le roman vient combler les vides du récit filmique, en fournissant le mode d'emploi du film grâce à des explications concernant les motivations des personnages. Comme le note Elisa Bricco, « [...] c'est dans ces moments de la narration que Patrick Chatelier remplit les trous de l'intrigue du film, comme s'il voulait s'insérer dans des blancs entre les scènes, dans les interstices du montage et du récit cinématographique³ ».

2. Personnages secondaires et pratique de la digression

Pas le bon, pas le truand se démarque du film par le développement de certains personnages, tel Jesse, le fils de George Butler, ou Carlotta, son épouse : une section est consacrée au long récit analeptique de sa vie qui défile avant l'instant de sa mort. Le texte donne à entendre les voix de ces personnages dans de longs développements qui évoquent leurs réflexions ou leurs rêveries : le récit analeptique de la vie de Georges (p. 78-79), les réflexions de Jesse sur le geste pour tuer, appris par le père (p. 110-113), les pensées les plus secrètes de

¹ Patrick Chatelier, *op. cit.*, p. 141-142.

² *Ibid.*, p. 131.

³ Elisa Bricco, art. cit.

Carlotta, l'épouse au foyer rongée par l'ennui, lassée de son mari et secrètement éprise du lieutenant Stanton (p. 121-129), et enfin le long récit analeptique de la vie de Carlotta qui, très traditionnellement, défile devant ses yeux avant sa mort (p. 132-135), séquences qui ne figurent pas dans l'hypofilm. Le flux de conscience de Carlotta dévoile des rêveries empreintes d'une imagerie médiévale revue par le romantisme :

Elle rejoindrait un lieu connu en rêve dans les moindres détails, refuge qu'elle s'est fabriqué la nuit pendant toutes ces années telle une immense broderie dont chaque point a été fait avec amour [...] feuilles balayées par les vents, fées du chemin, brumes d'où émerge un château au pont-levis baissé pour livrer passage à une silhouette, un homme souriant venu sauver Carlotta [...], et le baiser se prolongerait jusqu'à ce que leurs lèvres scellées se changent en marbre¹.

Chatelier propose une incursion dans un univers médiéval (l'on y rencontre un « pont-levis » et un chevalier blanc) traversé d'allusions mythologiques, littéraires et picturales : l'« immense broderie » convoque à la fois les Parques et la tapisserie de Pénélope, feuilles, fées et brumes évoquent des tableaux pré-raphaélites, tel *Ophelia* de Millais ; le baiser des amants aux accents baudelairiens (le tombeau de « La Mort des amants ») rappelle le destin de Tristan et Iseult. Si ces références et cette imagerie peuvent sembler éloignées des territoires du western, rappelons néanmoins que le motif de la relation amoureuse fait partie intégrante du genre, comme le montrent les articles « Femme » et « Femme : théogonie » de l'ouvrage de Raymond Bellour sur le western². La « version » de l'histoire de Carlotta met en lumière le caractère littéraire d'une œuvre tissée de références savantes, d'images aux origines diverses, qui débordent du cadre du western.

Comme l'explique Elisa Bricco au sujet de la structure narrative du roman,

Si on voulait représenter sur un axe horizontal cette structure, on pourrait imaginer une ligne correspondant au récit des événements, tandis que des bulles surgissant sur la ligne représenteraient les développements des personnages qui divaguent, laissent aller leur esprit librement vers leur passé³.

Ces développements narratifs constituent des digressions qui entravent le déroulement de l'action, contribuant à créer un suspense proprement littéraire, puisque le lecteur attend d'autant plus le dénouement du récit littéraire qu'il connaît l'issue du film, et se demande si le roman suivra le modèle filmique ou s'en écartera. La lenteur du western léonien est alors transposée littérairement par « la construction du récit qui présente des développements hypertrophiques de séquences⁴ », pour reprendre les termes d'Elisa Bricco. Ainsi le récit interagit-il avec le matériau filmique connu du lecteur (c'est d'ailleurs la condition pour que le suspense

¹ *Ibid.*, p. 123.

² Raymon Bellour (dir.), *Le Western, op. cit.*, p. 143-159.

³ Elisa Bricco, art. cit. La critique compare également cette structure aux tiroirs du roman baroque.

⁴ *Ibid.*

fonctionne). En cela, le roman de Chatelier s'écrit au carrefour du littéraire et du filmique et peut être qualifié d'intersémiotique : non seulement il transpose littérairement des procédés et des techniques filmiques (procédé qui n'est pas neuf, puisqu'il a été copieusement exploité par les Nouveaux Romanciers), mais il joue sur l'imbrication des deux systèmes sémiotiques : la connaissance du film crée le suspense, le récit littéraire retarde la progression vers le dénouement et accentue ce suspense.

Nous envisagerons enfin le dénouement du récit, version remaniée du film de Leone, dans laquelle le personnage de l'idiot prend le pouvoir et tue la brute, en un ultime renversement carnavalesque qui le métamorphose en héros.

3. La métalepse ou l'hypofilm démythifié

Lorsque la brute s'apprête à quitter les lieux après avoir massacré la famille Butler, l'idiot décide de pénétrer dans la scène qu'il était en train de regarder, dans un geste métaleptique, pour tuer le tueur. L'idiot devient à son tour un acteur jouant le rôle du héros, comme il le souligne lui-même : « Je suis dans une histoire qui n'est pas la mienne, se dit l'idiot, je suis en train de jouer la vie de quelqu'un et il ne le sait pas, je fais semblant, je n'y crois pas, je vais me réveiller tout sera comme avant¹ ». L'intrusion de l'idiot dans une histoire qui a un statut diégétique et ontologique différent relève de la métalepse, définie par Gérard Genette dans *Figures III* comme « le passage d'un niveau narratif dans un autre² ». La métalepse opère tout d'abord au niveau diégétique : il s'agit précisément du passage d'un niveau diégétique dans un autre, alors que tous deux sont hétérogènes – Genette évoque à ce titre « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique³) ». La métalepse se caractérise par son aspect transgressif ; or, le geste de l'idiot est doublement transgressif, puisque le personnage que tout désigne comme la victime se met dans la peau du héros, en un dénouement hautement improbable pour un western-spaghetti. Mais la métalepse peut également avoir une dimension ontologique. Nous employons la notion de métalepse dans son sens élargi, dans la lignée des analyses de Fabien Gris, qui l'envisage hors du domaine littéraire :

Dans le domaine cinématographique, la notion trouve également une pertinence pour désigner les cas de figure où, face caméra, un personnage se met à s'adresser directement aux spectateurs (un procédé souvent employé par Woody Allen). À partir de cette définition narrative de la

¹ *Ibid.*, p. 165.

² Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 243. L'ouvrage *Métalepses* est entièrement consacrée à la question de la métalepse. (Gérard Genette, *Métalepse*, *op. cit.*)

³ *Ibid.*, p. 244.

métalepse, plusieurs chercheurs et théoriciens ont voulu élargir son champ d'application, en évoquant notamment sa possible dimension ontologique : il y a métalepse lorsque des niveaux de réalité normalement étanches les uns par rapport aux autres se mettent à entrer en relation, par un mouvement transgressif. Les exemples les plus souvent fournis en guise d'illustration sont là encore cinématographiques : il s'agit de ces films dans lesquels un personnage franchit la barrière de l'écran (dans un rêve, un fantasme, selon une logique fantastique, etc.) et pénètre dans l'œuvre projetée, ou bien, inversement, lorsque c'est un personnage qui descend dans la salle. Pensons au matriciel *Sherlock Junior* de Buster Keaton (1924), dans lequel un projectionniste s'endort au cours d'une séance et rêve qu'il rentre dans le film qui se déroule. Plus près de nous, *La Rose pourpre du Caire* de Woody Allen (1985) et *Last Action Hero* de John McTiernan (1993) jouent sur le principe similaire du franchissement de l'écran¹.

L'élargissement de la notion de métalepse s'inscrit dans la continuité de théories qui ont reconsidéré cette notion et établi des différences de nature entre les métalepses, en se démarquant des analyses de Gérard Genette qui l'envisageait seulement sur le plan littéraire. Ainsi Marie-Laure Ryan distingue-t-elle les métalepses narratives ou rhétoriques des métalepses ontologiques, qui permettent de basculer de l'univers extradiégétique à l'univers diégétique : « Alors que la métalepse rhétorique présente un acte de communication entre deux membres du même monde au sujet d'un membre d'un autre monde, la métalepse ontologique met en scène une action dont les participants appartiennent à deux domaines distincts² ». La métalepse ontologique nous semble pertinente pour rendre compte de l'hétérogénéité des niveaux de représentation de deux systèmes sémiotiques présents chez Chatelier, l'univers du texte et celui du film, comme le souligne Fabien Gris :

L'intérêt de cette conception large de la métalepse réside dans le fait qu'elle interroge le processus de représentation et, plus généralement, notre capacité à distinguer ou superposer les différents régimes de sens qui nous environnent. Marie-Laure Ryan explicite cette fonction de la métalepse ontologique : « La métalepse ontologique est plus qu'un clin d'œil furtif qui perce les niveaux, c'est un passage logiquement interdit, une transgression qui permet l'interpénétration de deux domaines censés rester distincts. Cette opération remet radicalement en question la frontière entre l'imaginaire et le réel. On pourrait comparer la métalepse rhétorique à une excroissance bénigne qui ne s'infiltré pas dans les tissus voisins, et la métalepse ontologique à une croissance envahissante qui détruit la structure de ces tissus³. »

Il s'agit alors d'examiner les effets de ces « entorses au pacte de la représentation⁴ », pour reprendre le titre de l'ouvrage de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, dans le roman de Patrick Chatelier. Le surgissement de l'idiot dans l'univers du film démythifie l'action. L'idiot, qui prend des poses de héros pour affronter la brute, peine toutefois à en avoir le discours :

Tu vas payer pour les Butler, dit l'idiot.

¹ Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, op. cit., p. 428.

² Marie-Laure Ryan, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », art. cit., p. 207.

³ Fabien Gris, op. cit., p. 428.

⁴ John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, op. cit.

En réalité il ne dit pas tout à fait cela. En réalité, pour respecter l'exactitude qu'impose l'instant dramatique, auréolé d'un tel suspense et fleur de dénouement, il dit à peu près : Tu vas p-payer pour les B-B-Butler. L'idiot n'a jamais su parler correctement¹.

Le bégaiement introduit un effet héroï-comique qui désamorce la tension dramatique². L'idiot détourne d'ailleurs les célèbres répliques du film de Sergio Leone, ce qui entraîne un effet comique : « Dans la vie il y a les chiens et les loups, répond l'idiot, citant l'un de ses livres préférés. Il y a ceux qui se couchent et ceux qui restent debout. T-T-Toi, tu te c-c-couches³ ». Au plaisir de la reconnaissance de la phrase célèbre de Blondin à Tuco, « Tu vois, le monde se divise en deux catégories, ceux qui ont un pistolet chargé et ceux qui creusent. Toi, tu creuses », s'ajoute le plaisir de son travestissement bouffon. Non sans malice, l'auteur précise que la phrase provient de « l'un [des] livres préférés » de l'idiot, brouillant les catégories, comme pour souligner la toute-puissance de la figure auctoriale qui compose avec le western-spaghetti, le transformant en livre dans la conscience de l'idiot – à moins que celui-ci n'ait lu la novellisation du film de Leone par Joe Millard, parue en 1967⁴.

La mise à mort de la brute est également démythifiée par sa version romanesque. L'idiot imagine son adversaire pacifié et métamorphosé en « gentil », non sans excès : « je deviendrai votre shérif », dirait le tueur, « j'organiserai les fêtes et les kermesses⁵ ». L'on entrevoit même une possibilité de *happy end* : « le monstre s'attendrit, lassé de son sillage et des boucheries il choisit la clémence⁶ ». Mais l'issue heureuse est vite démentie : l'idiot en effet lapide la brute – la lapidation remplace la scène à faire du duel au pistolet – au moyen de projectiles dont le choix est dicté par une logique formaliste, ce qui ne surprendra guère chez un écrivain styliste tel Chatelier. L'idiot en effet cherche à jeter « toutes sortes d'objets commençant par *p* il ne sait pourquoi, mais comme il n'en voit nulle part il se replie sur la lettre *c*⁷ ». Sous la plume de Chatelier, l'action sous sa forme la plus archétypale (la mise à mort du *villain* du genre westernien) procède d'un jeu formel dans la veine de l'OULIPO. Le récit de Chatelier livre une version démythifiée du film culte, résumée en des termes choisis par l'auteur à la fin du texte : « [...] cette histoire modeste, anecdote d'un combat écrit par avance dans un trou perdu de l'Ouest sauvage qui fait face au désert, près d'un hameau dont personne ne retient jamais le

¹ Patrick Chatelier, *op. cit.*, p. 159.

² L'humour, très présent dans le roman, nous semble faire écho aux nombreux passages comiques du film de Sergio Leone où apparaît le personnage de Tuco : même si le titre du roman nous avait avertis que nous n'y trouverions « pas le truant », ses facéties grinçantes participent du caractère ludique de l'œuvre.

³ *Ibid.*, p. 174.

⁴ Joe Millard, *The Good, the Bad and the Ugly*, 1967.

⁵ Patrick Chatelier, *op. cit.*, p. 172.

⁶ *Ibid.*, p. 131.

⁷ *Ibid.*, p. 170.

nom¹ ». Le caractère légendaire du film de Sergio Leone est dégradé, qualifié d'« histoire modeste », de « combat écrit par avance » situé dans un « trou perdu », « un hameau dont personne ne retient jamais le nom » – soulignons le caractère antiphrastique de cette dernière formule au regard du succès du film.

Les différentes « versions » de *Pas le bon, pas le truand* jettent un éclairage ironique et parodique sur le film de Sergio Leone. Dans un entretien, Patrick Chatelier s'est d'ailleurs prononcé sur la question de la parodie :

Les westerns italiens sont déjà des parodies ludiques du western à la John Wayne. J'ai repris ce geste artistique, impur, parasite et malicieux, geste mineur qui correspond à mes préoccupations esthétiques. Ma parodie de parodie s'éloigne encore davantage du modèle initial, en prenant le risque de traverser tous les stéréotypes du genre².

Par ailleurs, le détournement générique du western a partie liée avec la subversion du roman. Dès lors, la transposition intersémiotique forme un nouveau prisme au travers duquel reconsidérer le genre romanesque et ses conventions. À ce titre, l'œuvre de Chatelier peut être qualifiée de « roman ludique », pour reprendre les termes d'Olivier Bessard-Banquy à propos du roman contemporain, où le recours au jeu est plus sérieux qu'il n'y paraît : « C'est dans les interstices de ce paradoxe, entre la tentation de la parodie et le désir d'un nouveau souffle, que se déploie l'empire du jeu³ ». La présence du personnage de l'idiote, qui, comme nous l'avons souligné, joue un rôle crucial, problématise la réception du roman en représentant le lecteur en spectateur de cinéma et en proposant une représentation inédite de la figure auctoriale.

Nous envisagerons à présent la portée réflexive des récits de Robert Coover et de Christine Montalbetti, qui se conjugue à un jeu sur les possibles narratifs pour interroger la dimension intersémiotique de l'écriture.

¹ *Ibid.*, p. 165.

² Marie-Pascale Huglo, art. cit.

³ Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, op. cit., p. 18.

B. Du duel au soleil au duel littéraire dans « Shootout at Gentry's Junction » de Robert Coover et *Western* de Christine Montalbetti

Les textes de Robert Coover et de Christine Montalbetti ont en partage une pratique ludique de la réflexivité qui désigne le récit comme une construction littéraire. Elle se lit notamment dans une mise en scène de l'écriture, qui s'opère au détriment de l'action convenue du western. À ce titre, ces deux récits relèvent de la catégorie du « roman ludique », telle qu'elle a été mise en évidence par Olivier Bessard-Banquy, que nous élargirons à celle de « récit ludique » afin de rendre compte de la spécificité du texte de Coover. Le récit ludique se caractérise par sa « specularité joyeuse », qui est, selon Bessard-Banquy,

[...] un moyen de souligner la fictionalité du récit, de suggérer l'arbitraire relatif de la construction romanesque et d'établir ainsi une certaine complicité avec le lecteur dans la dérision littéraire. Mais c'est aussi et surtout un moyen [...] d'évoquer la nature même de leur travail, cette bataille de chaque instant contre l'arbitraire du signe, cette guerre impavide contre l'usure des mots¹.

Pour Olivier Bessard-Banquy, la « specularité » désigne à la fois le caractère réflexif de l'écriture et la recherche stylistique, dans des textes où le matériau westernien n'est qu'un prétexte à une recherche formaliste des plus littéraires, à la limite, chez Montalbetti, de la parodie des pratiques formalistes des avant-gardes des années 1960 et 1970, et, pourrait-on penser parfois, de la lisibilité – ce qui pourrait rebuter le lecteur espérant un western conforme aux lois du genre. La « specularité » est d'ailleurs fréquente chez les écrivains qui transposent dans leur œuvre les codes filmiques, et qui souhaitent rendre consciente cette transposition².

Nous étudierons la manière dont l'affrontement entre le bon et le méchant, qui constitue l'un des critères syntaxiques de définition du genre selon Rick Altman, est revisité dans les récits de Robert Coover et de Christine Montalbetti. Dans « Shootout at Gentry's Junction », Robert Coover met en scène un conflit entre le shérif et le hors-la-loi, mis en abyme par un conflit des styles. Dans *Western* de Christine Montalbetti, le duel entre le cow-boy et le *villain* qui sous-tend l'intrigue est également mis en abyme, sur le plan narratologique cette fois, par

¹ *Ibid.*, p. 133.

² Ainsi Jean Cléder souligne-t-il le lien entre réflexivité et transposition intersémiotique à propos de l'écriture de Robert Coover : « [...] la dimension métafictionnelle des textes m'intéresse beaucoup. La domiciliation de procédés (ou autres éléments) cinématographiques dans l'écriture (que j'ai appelée cinématographie) trouble l'hypothétique pureté de la littérature. » (In Frank Wagner, « Entretien avec Jean Cléder à propos de son ouvrage *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives (échanges, conversions, hybridations)* », art. cit.)

un *agôn* entre histoire et discours. La scène à faire est en effet retardée par la glose de la narratrice, qui remplace l'action. Ces deux manières inédites de revisiter le duel traditionnel attirent l'attention du lecteur sur les formes du roman (plus que sur le *fond(s)* du western, à tous les sens du terme) et sur les enjeux de la transposition intersémiotique du film en texte. Dans *Western* enfin, Christine Montalbetti invite le lecteur à « endosser la panoplie du cow-boy¹ » : nous envisagerons les implications ontologiques du jeu métalectique avec le lecteur.

1. Le conflit des styles dans « Shootout at Gentry's Junction » de Robert Coover

Dans « Shootout at Gentry's Junction », le récit est rythmé par l'alternance de deux points de vue narratifs, celui du shérif Hank Harmon représentant le bien et la loi, et celui du *bandido* mexicain Don Pedro qui incarne les forces du mal². Selon Jean-François Chassay, il s'agit d'« une narration duelle qui évoque esthétiquement l'idée du duel à venir. Cela permet de voir si ce type de montage, orienté vers la création d'un suspense, peut obtenir des résultats aussi probants dans un texte littéraire que dans un film³ ». Si nous préférons réserver le terme de « montage » à l'analyse filmique⁴, nous ne manquerons pas de nous interroger, avec Jean-François Chassay, sur « la pertinence de l'utilisation d'un type de récit clairement associé au cinéma par le biais du texte littéraire⁵ ».

Le récit est en effet construit sur une alternance régulière de sections portées par les deux points de vue narratifs. La relation des faits et gestes du shérif Harmon est l'objet de descriptions objectives, en un style laconique qui va droit au but, procédant par succession de phrases courtes, ce qui coïncide avec les représentations stéréotypées du shérif dans le western, homme d'action qui va à l'essentiel sans s'encombrer de réflexions superfétatoires :

Henry Harmon. Hank. A tough honest man with clear speech and powerful hands, fast hands, fair hands and sure. [...] Hank knew what he had to do. A man makes his own life, okay, but once it's made, it's made⁶.

¹ In Marie-Pascale Huglo, « Entretien avec Christine Montalbetti », art. cit.

² Robert Coover reprend ici un procédé qu'il a déjà expérimenté dans son récit « Morris in Chains » (in *Pricksongs & Descants*, 1969), comme le souligne Brian Evenson. Voir sur ce point : Brian Evenson, *Understanding Robert Coover*, op. cit., p. 187.

³ Jean-François Chassay, « La machine en mouvement : *A Night at the Movies* de Robert Coover », art. cit., p. 53.

⁴ Comme nous l'avons souligné précédemment à propos de l'oeuvre de Dos Passos, le terme de « montage » a pu être employé par la critique de façon abusive, sans tenir compte de l'hétérogénéité entre le médium cinématographique et le médium littéraire, qui doit interdire tout amalgame. De fait, si Coover se donne pour projet de reproduire un montage alterné, son objectif relève de la gageure. Voir sur ce point notre première partie, chapitre II, *supra*, p. 99-100.

⁵ Jean-François Chassay, art. cit.

⁶ Robert Coover, « Shootout at Gentry's Junction. », op. cit., p. 54. « Henry Harmon. Hank. Un homme coriace et honnête au langage simple et aux mains puissantes, aux mains rapides, aux mains franches et sûres. [...] Hank

Ces chapitres alternent avec ceux qui relatent le point de vue de Don Pedro, qui se différencient des premiers sur le plan de la typographie par l'usage des italiques. À la droiture s'oppose la malhonnêteté affichée par le Mexicain, au sérieux du shérif, le rire carnavalesque du *bandido* précédemment évoqué. En outre, le langage de Don Pedro entraîne un effet comique, comme le remarque Brian Evenson :

The second narrative is much more carnivalesque, more playful. It is inflected by verbal dislocations that symbolize a Spanish speaker's use of English. It includes Spanish words, verbal equivalents of laughter, and syntactic ruptures. The speech is raucous and joyous, verbally inventive¹.

Les phrases du Mexicain qui ne maîtrise pas la langue anglaise sont caractérisées par l'emploi du double sujet et par les ruptures syntaxiques. Des expressions telles « *is the word* », « *how you say?* », « *como ?* » miment l'oralité de qui cherche ses mots (« *On the desk of Sheriff Henry there is a photograph of his - cómo? sí! his calentita² !* »). Son discours est ponctué d'onomatopées (« *hee hee hee!* »). Comme le remarque Françoise Sammarcelli, « [...] le contraste entre l'anglais correct, voire ampoulé, du "bon" et l'anglais truffé de fautes de grammaire et d'hispanismes de son adversaire, dénonce les oppositions manichéennes du western traditionnel³ ». Le changement de typographie attire d'ailleurs l'attention du lecteur sur la différence des styles. L'histoire ne constituait pas l'enjeu principal de « *Shootout at Gentry's Junction* ». Le duel final tant attendu entre le shérif et Don Pedro renvoie à un duel stylistique entre le style sobre du shérif, qui incarne le devoir, et qui se rattache au style coupé de la rhétorique traditionnelle, et le style carnavalesque et fleuri, à tous les sens du terme, de Don Pedro. La reprise d'un matériau westernien et d'une histoire connue (la matrice de *High Noon*) permet le déploiement de ces styles rivaux. Le plaisir de la lecture se fait plaisir des mots, aventure de l'écriture plutôt qu'écriture de l'aventure, pour reprendre la célèbre formule de Jean Ricardou, aventure textuelle qui accompagne les rebondissements de l'action du western. Christine Montalbetti met également l'accent sur les enjeux littéraires du récit dans *Western*, mais ces enjeux tendent à prendre le pas sur l'action du western à proprement parler.

savait ce qu'il avait à faire. Chacun fait sa propre vie, *okay*, mais une fois que c'est fait, c'est fait. » [Nous traduisons.]

¹ Brian Evenson, *op. cit.*, p. 199. « La seconde narration est beaucoup plus carnavalesque, plus joueuse. Elle est infléchie par des dislocations verbales qui symbolisent le maniement de l'anglais par un locuteur espagnol. Elle comporte des mots en espagnol, des équivalents verbaux du rire, et des ruptures syntaxiques. Le discours est tapageur et joyeux, inventif sur le plan verbal. » [Nous traduisons.]

² Robert Coover, *op. cit.*, p. 56. « *Sur le bureau de Shérif Harmon il y a une photographie de sa - cómo ? sí ! Sa calentita !* » [Nous traduisons.]

³ Françoise Sammarcelli, « Écriture et cinéma : *A Night at the Movies* de Robert Coover », art. cit., p. 353.

2. *Western* de Christine Montalbetti : quand l'*agôn* entre histoire et discours remplace le combat du cow-boy et du *villain*

Le roman de Christine Montalbetti est construit autour d'une histoire de réparation, motif traditionnel du western. L'on pourrait résumer l'action de *Western* en une seule phrase : Christopher Whitefield se venge du tueur Jack King, qui avait autrefois massacré la famille de Whitefield. Toutefois, l'action est constamment retardée par la voix omniprésente de la narratrice qui commente l'histoire ou se livre à des digressions, en une véritable logorrhée qui réduit l'histoire à proprement parler à la portion congrue. Nous avons envisagé les enjeux esthétiques de cette tendance à la digression, qui, couplée à des descriptions en gros plan, transpose la lenteur caractéristique du western-spaghetti : il s'agit à présent de s'intéresser à ses enjeux sur le plan narratif. Comme l'écrit Warren Motte,

[La narratrice] pratique une prestidigitacion narrative savante et subtile, différant continuellement l'*histoire* en faveur du *discours* pour ses propres fins. Très peu d'histoire, et abondance de discours. Ce phénomène est si marqué qu'il est légitime de se demander si Montalbetti ne s'était pas proposée de tester les limites et d'épuiser les possibilités de la discursivité romanesque dans *Western*¹.

Motte souligne d'ailleurs le caractère expérimental de la démarche de Christine Montalbetti. Il est à cet égard révélateur que le duel final entre Whitefield et King, attendu, voire désiré par le lecteur, soit différé le plus possible pour arriver *in extremis*, « un peu comme une note en bas de page² », pour reprendre les termes du critique, au dernier chapitre, soit à la deux cent dixième page du volume. Dès lors, nous pouvons lire *Western* comme la représentation d'un duel entre histoire et discours. Comme le souligne Warren Motte, « Montalbetti encourage son lecteur à accepter l'idée que l'importance de son roman n'est pas principalement investie dans l'intrigue, mais plutôt dans les éléments narratifs que nous considérons le plus souvent comme périphériques par rapport à l'intrigue.³ » L'intrigue westernienne puisée dans la légende hollywoodienne n'est qu'un prétexte à des expérimentations littéraires. Il conviendra d'envisager les modalités de cet *agôn* littéraire entre histoire et discours, en étudiant notamment les stratégies discursives mises en place afin de retarder ou d'évincer l'action, telle l'inflation de la description et du métadiscours.

¹ Warren Motte, « Il était une fois dans l'Ouest », art. cit., p. 127-128. Comme l'explique Warren Motte, « À la suite de Roland Barthes, Émile Benveniste, Gérard Genette, Tzvetan Todorov *et al.*, Seymour Chatman suggère qu'*histoire* se rapporte au "quoi" d'une narration, et *discours* au "comment" ». (*Ibid.*) Pour une analyse plus détaillée des enjeux narratologiques et critiques de *Western*, nous renvoyons à l'article de Warren Motte.

² *Ibid.*, p. 127.

³ *Ibid.*, p. 141.

« L'affabulation du détail¹ »

Dans *Western*, la narration est envahie par de constantes digressions qui transposent la lenteur caractéristique du western léonien, très appréciée de l'auteur, qui dit « adorer » la « longueur » de *Once Upon a Time in the West*. Christine Montalbetti s'est expliquée sur sa pratique de la digression : « L'enjeu devenait double : prolonger ce plaisir d'un récit étiré, qui prend son temps, et en même temps donner au roman la temporalité d'un western à l'italienne. Travailler, au fond, sur les intersections, sur les points de rencontre naturels entre mon écriture et celle du western italien². » La lenteur de la temporalité filmique se traduit par un étirement ou un étalement de l'écriture qui se concentre sur les détails. Montalbetti appelle ce trait de style « l'affabulation du détail » : il s'agit de « déléguer au traitement du détail la part narrative dont il se trouve que la situation principale est assez dépourvue³ », ce qui donne lieu à des situations narratives inédites.

Cette poétique du détail s'affiche dès l'*incipit* : le roman s'ouvre sur la description du cowboy endormi sur un rocking-chair, sous l'auvent d'un ranch ; la description s'attarde sur sa botte appuyée contre une poutrelle, obstacle que contourne une colonne de fourmis. Longuement décrite, la botte est un accessoire qui fait partie de la panoplie du cow-boy, et des « mythologies⁴ » du western selon Raymond Bellour – le genre filmique multiplie d'ailleurs les gros plans sur les bottes des cow-boys (l'on songe par exemple aux bottes de John Wayne dans *Rio Bravo*). La filiation avec le western-spaghetti s'affiche d'emblée : le texte rappelle en effet la scène de l'attente du train sur laquelle s'ouvre *Once Upon a Time in the West*, où l'un des trois tueurs, joué par Jack Elam, se balance sur un *rocking-chair* en attendant l'arrivée de l'homme à l'harmonica et capture la mouche qui l'importune dans le canon de son revolver. Christine Montalbetti propose quant à elle d'adopter un instant le point de vue des fourmis qui courent sur la botte du cow-boy, la fourmi proposant une variation du motif de la mouche⁵. La

¹ Marie-Pascale Huglo, art. cit.

² *Ibid.*

³ Christine Montalbetti, « Du Western au roman : essai de transposition d'un genre, ou rencontre ? », art. cit., p. 81.

⁴ Raymond Bellour (dir.), *Le Western, op. cit.*, p. 89-219.

⁵ Dans *Le Tambour*, Günter Grass décrit de même le déplacement d'une colonne de fourmis qui évite les soldats russes faisant irruption dans une cave allemande. Le célèbre film *Die Blechtrommel (Le Tambour, 1979)* de Volker Schlöndorff n'a laissé aucune place à cette évocation burlesque du minuscule cortège, certainement parce qu'il ne s'agit pas là d'un élément crucial pour l'action. Yves Landerouin a étudié les effets de cette « excision, au sein d'épisodes que les scénaristes ont pourtant choisi d'adapter, d'éléments a priori secondaires du récit romanesque » dans l'adaptation filmique de Schlöndorff, tout en soulignant que la description du déplacement de la colonne de fourmis n'est pas si anodine, puisqu'elle constitue « une sorte de double burlesque de l'Armée rouge sur le sol de la cave » (in Yves Landerouin, « La réception d'un grand roman à travers le filtre du cinéma. L'exemple du *Tambour* de Günter Grass », *Poétique*, n° 184, Seuil, février 2018, p. 276.) Chez Montalbetti au contraire, l'élément secondaire est exagérément amplifié, pour les raisons précédemment évoquées.

narratrice précise entre parenthèses que « ceux que la vie des animaux n'intéresse pas peuvent se rendre directement et sans dommage à la page 19¹ » : cette intervention autoritaire rappelle les « Romans dont vous êtes le héros », genre en vogue dans les années 1990. Pour le lecteur qui choisirait de rester, l'écriture fait alors montre d'une grande fantaisie en donnant un aperçu du monde vu par les insectes, reproduisant la perception des hexapodes de la poutrelle de la terrasse :

[...] car ce support rêche et ligneux ne paraît-il pas à l'entité minuscule qui se met en tête de le parcourir la surfacé asséchée d'une planète, aride et morte, crevassée ici, hérissée là, quand les échardes, oui, ont des hauteurs de rochers, de pics splendides, magistralement tournés vers le ciel² ?

Les moindres détails du paysage sont grossis à l'échelle du regard de la fourmi, ce qui configure des décors inattendus qui délocalisent la scène en un ailleurs fabuleux (« une planète, aride et morte »), en une reprise parodique des gros plans du western-spaghetti, ici travestis par la vision microscopique. La narration s'attarde à évoquer les pérégrinations des fourmis qui tentent de traverser ladite poutrelle en grim pant sur la botte du cow-boy, ce qui donne lieu à une « épopée des fourmis³ », terme significatif pour qui connaît les affinités du western avec le genre épique⁴. Le récit devient alors spéculatif : la narratrice imagine que le cow-boy secoue sa botte, projetant à terre les imprudentes et provoquant un cataclysme au petit pied :

[...] emportant malgré soi, lorsqu'elle se lève dans les airs, la colonne de ceux qui justement franchissaient l'empeigne et qui, pris de vertige, et dans le tourbillon du mouvement, commencent de glisser, formant de chaque côté de la chaussure cordelette sotte et ballottante et dont quelques maillons ne manquent pas de chuter, tandis que ceux qui coûte que coûte se maintiennent sur le cuir voient avec terreur la botte redescendre vers la poutrelle où sont les autres, menacés d'écrabouillement, et dont ils peuvent observer en vue aérienne qu'ils réagissent de diverses manières, les uns prenant la fuite, en tous sens, désorientés, sans plan préétabli, les autres levant la tête, ouvrant un libre effaré, regardant choir la masse sombre du talon sans bien comprendre, interrompus en plein dans leurs petits monologues du matin et ne sachant comment réagir à l'affaire⁵ [...].

Les gros plans sur la botte et sur la colonne d'hexapodes détournent de manière parodique les codes du western léonien, tout en rappelant certaines descriptions obsédantes du Nouveau Roman (comment ne pas songer à la scène du mille-pattes écrasé dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet ?). Chez Montalbetti, le gros plan sur la colonne de fourmis prend une fonction symbolique : il s'agit en effet, pour reprendre les termes de la romancière, d'un « déport thématique de la violence » :

¹ Christine Montalbetti, *Western*, op. cit., p. 12.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ Voir l'article de Bernard Dort, « La nostalgie de l'épopée », art. cit.

⁵ Christine Montalbetti, op. cit., p. 15-16.

[...] le possible massacre des insectes [...] [met] en scène une menace qui vient thématiquement peser par ricochet sur la situation principale. Et c'est bien là l'office de la lenteur et du gros plan dans le western-spaghetti : quelque chose sourd, dans l'attente, quelque chose se tapit, quelque chose promet d'éclore et de se résoudre dans la violence. Ainsi, la digression même – ou ce qui pourrait paraître tel – prend une fonction dramatique. Au lieu de détourner de l'action principale, elle en dessine une strate, une profondeur, elle en désigne un sens¹.

L'auteur revendique la « fonction dramatique » de la scène : loin d'être un simple jeu formaliste ou une reprise parodique du Nouveau Roman, elle s'inscrit dans l'économie du roman. L'épopée des fourmis participe de la violence latente dans l'univers du western, et cette petite scène est une manière de rappeler cette violence, à un moment où elle est pourtant thématiquement absente – le cow-boy est endormi, et le texte s'attarde à décrire le lever du soleil, en un long développement qui invite à la contemplation esthétique. D'une certaine manière, le massacre des fourmis annonce les morts qui seront évoquées par la suite : le massacre de la famille du cow-boy, et la mort de Jack King lui-même, tué par le cow-boy. La scène conduit enfin à s'interroger sur le traitement de l'action dans sa relation au western, genre spectaculaire par excellence : pour Christine Montalbetti, il ne s'agit pas d'écrire un récit traditionnel (une histoire de cow-boy), mais d'opérer un retour critique et ludique à la narration : comme le note l'auteur dans un entretien,

J'ai vraiment le sentiment de venir après le Nouveau Roman. Après la grande destruction joyeuse des codes à laquelle ces auteurs se sont attelés. Après cette installation du « soupçon », dont parle Sarraute. Mon travail consiste plutôt à ré-enchanter. C'est-à-dire à la fois à tenir compte de toute la nouveauté que les nouveaux romanciers ont introduite [...] et en même temps à reconstruire un peu de croyance, une adhésion aux mondes de fiction que j'élabore².

À ce titre, la transposition des codes génériques du cinéma participe de la renarrativisation.

L'invasion du commentaire

L'on remarque dans *Western* une inflation du métadiscours : la narratrice se plaît en effet à décrire non seulement le cadre de l'action, mais également les phrases du texte, invitant le lecteur à se laisser porter, littéralement, au fil des phrases comme au fil de l'eau :

[...] et vous, oui, vous laissant balloter par les phrases, voilà, surfant sur une proposition principale, puis empruntant une relative, vous introduisant ensuite dans une temporelle, en douceur, sans vous inquiéter, [...] tout viendra en temps et en heure, laissez-vous porter, voilà, voilà, vous êtes sur des coussins d'air, c'est bien, cela rebondit, je voudrais tant que cela vous soit confortable. [...] faire la planche, sur ce courant mesuré dont je m'assure, c'est ma tâche, qu'il vous mènera là où il faut³.

¹ Christine Montalbetti, art. cit., p. 85.

² Marie-Pascale Huglo, art. cit.

³ Christine Montalbetti, *op. cit.*, p. 20.

L'état de bien-être somnolent dans lequel se trouve plongé (suppose la narratrice) le lecteur reproduit celui du cow-boy endormi qui se laisse porter par ses songes. Dans cette longue digression dont le contenu sémantique est vide, le texte ne parle que de lui-même. Le discours de la narratrice rappelle aussi la parole d'un sage appelant ses disciples à une méditation d'ordre littéraire. Lorsqu'à la page vingt-sept, la narratrice annonce enfin l'éveil du cow-boy et le début de l'action (« et l'action, je crois, peut commencer¹ »), c'est à la faveur d'une modalisation (« je crois ») qui souligne ironiquement qu'il n'en sera rien, et qui lui permet d'exhiber sa toute-puissance. Le contrat de lecture s'avère des plus frustrants, rompu aussitôt qu'il est instauré, tant le lecteur se voit malmené et privé de l'action rituelle du western au profit du récit des circonvolutions de la phrase.

Le traitement de la scène finale de *Western* est enfin révélateur : le roman se clôt sur le duel entre Christopher Whitefield et Jack King, scène attendue par le lecteur, dont le désir de voir et de savoir a été aiguisé tout au long du roman. La narration affiche clairement qu'il s'agit de la transposition littéraire d'une scène de genre : sous un ciel rougeoyant, deux hommes s'avancent lentement l'un vers l'autre, pour un duel dont Whitefield sort victorieux :

Précaution, insistance, ou réduplication, Christopher Whitefield fait feu une seconde fois, avant de souffler sur le canon fumant et de rengainer. Assez calmement. Il marche lentement vers son cheval, le prend par la bride, l'enfourche, et s'éloigne vers le couchant, contre le fond chamarré duquel, comment faire autrement, sa silhouette s'amenuise, en un tranquille respect des lois de la perspective².

L'emploi du terme « réduplication » appelle le commentaire : le plaisir de lecture réside dans la collusion étonnante, voire burlesque, entre une culture littéraire élitiste et un genre cinématographique populaire – doublement éloigné donc de la culture littéraire élitiste – dont le roman n'a de cesse de souligner les clichés. Le duel est de l'ordre du déjà-vu, tant les représentations du lecteur cinéophile sont saturées par sa mémoire filmique. Qui n'a pas une impression de redite face à l'image – qui est un cliché, au sens propre du terme – du cow-boy soufflant sur le canon fumant de son pistolet et s'éloignant lentement à cheval, une fois son devoir accompli ? Du western à Lucky Luke, les représentations affluent. Le texte souligne d'ailleurs l'impossibilité, voire l'interdiction de s'écarter du cliché : « comment faire autrement ». Tout se passe comme si la narratrice décrivait, en lieu et place des gestes de Christopher Whitefield s'éloignant au soleil couchant, des images de film représentant des

¹ *Ibid.*, p. 27.

² *Ibid.*, p. 212. La scène rappelle d'ailleurs le final de « Shootout at Gentry's Junction », qui inverse les conventions du western : c'est le *bandido* mexicain, et non le shérif, qui s'éloigne sur son cheval dans le soleil couchant.

scènes analogues – et l'on pourrait à ce titre considérer qu'il s'agit d'une hypotypose à caractère cinématographique¹, même si le modèle filmique n'est pas clairement désigné.

Dans *Western*, les moments de pause (où le temps de l'histoire est suspendu en faveur du discours) se révèlent centraux. En remettant le discours au centre du roman, Christine Montalbetti s'inscrit dans la tradition romanesque ancienne des pratiques digressives de Sterne, de Fielding ou de Diderot, tout en la revisitant, et en s'interrogeant sur les possibilités du roman contemporain, comme l'a montré Warren Motte : « Ce que *Western* propose, c'est non pas l'histoire d'un cow-boy trentenaire, mais plutôt un discours critique visant le statut du roman comme forme culturelle, et l'objet de ce regard critique est l'espèce particulière de discursivité offerte par ce roman² ». S'il est vrai que le texte de Montalbetti vise « l'espèce particulière de discursivité offerte par ce roman », nous considérons également que Christine Montalbetti souhaite souligner à quel point l'imaginaire du lecteur est saturé par les représentations cinématographiques. C'est pour cette raison que l'intrigue de *Western* (qui est l'intrigue de tout western) apparaît comme un leurre. Le choix du western comme sujet de l'œuvre fonctionnait comme un appât, misant sur la popularité du genre, permettant de prendre le lecteur dans les rets du roman pour attirer ensuite son attention sur les enjeux de la transposition intersémiotique du western. Ce questionnement a une portée existentielle : par le truchement de la figure du cow-boy, Montalbetti s'adresse au lecteur contemporain, qu'elle souhaite faire réfléchir sur sa condition.

3. « Endosser la panoplie du cow-boy³ »

Désigné par le pronom personnel de deuxième personne du pluriel, le lecteur se trouve impliqué dans le roman de Christine Montalbetti à plus d'un titre. En brossant le portrait d'un cow-boy errant et solitaire, la narratrice tend en effet au lecteur un miroir qui reflète sa condition. Il s'agira d'envisager dans un premier temps le jeu métaleptique à la faveur duquel le lecteur est invité à participer à l'action du roman, avant d'étudier les enjeux, que l'on peut qualifier d'existentiels, des représentations du cow-boy dans *Western*.

¹ Il s'agit plus précisément d'une hypotypose à caractère cinématographique qui décrit une scène de cinéma que l'on pourra qualifier de mythique, car elle est présente dans de nombreux films, même si le roman ne fait pas référence à un film en particulier. Pour une définition plus précise de l'hypotypose à caractère cinématographique et de ses enjeux, voir notre première partie, chapitre II, *supra*, p. 96.

² Warren Motte, art. cit., p. 137.

³ In Marie-Pascale Huglo, « Entretien avec Christine Montalbetti », art. cit.

Dès la première ligne du roman, qui présente le personnage principal du cow-boy, Christine Montalbetti implique son lecteur dans l'écriture et dans l'action : « Appelons-le comme on voudra, ce trentenaire à la chemise carrelée qui se berce sous l'auvent [...] »¹. L'emploi du mode impératif à la première personne du pluriel suggère une complicité entre narrateur et narrataire, comme si le premier permettait au second de participer à l'écriture du texte – ce qui relève, bien entendu, de l'illusion. Le lecteur est ensuite pris à parti dans la description de la scène de l'auvent, lorsque la narratrice décrit les pieds du *rocking-chair* sur lequel se balance le cow-boy : « ayant calé les pieds arrière de ladite dans une rainure du plancher tandis que les pieds avant, comme les deux crocs uniques d'une mâchoire raréfiée, si vous voulez, viennent irrégulièrement mordre le sol dans un mouvement de happement dental² ». L'image pour le moins incongrue mais frappante des pieds du *rocking-chair* qui heurtent le sol à la manière d'une morsure par une bouche édentée procéderait de l'imaginaire du lecteur : les termes « si vous voulez », en incise, suggèrent en effet que le lecteur penché au-dessus de l'épaule de la romancière lui soufflerait à l'oreille images et comparaisons. Grâce à ce dialogue fictif, le lecteur intervient dans le texte pour l'inspirer ou le retoucher à sa guise.

En outre, le lecteur a la capacité d'entrer dans les pages du roman pour participer à l'action. Ainsi la narratrice imagine-t-elle que le lecteur, alors qu'il suit le cow-boy dans sa promenade matinale à travers la ville, pourrait se laisser distraire et se perdre dans la ville de l'Ouest :

[...] il vous faut emboîter le pas à notre trentenaire, vite, ne pas le perdre de vue, car que ferions-nous, je vous le demande, en rade dans Transition City, cherchant la trace de notre héros qui nous aurait involontairement semés par la faute de notre propre distraction et propension à flâner³.

Par le biais d'une métalepse ontologique, le lecteur pénètre dans les lieux du roman. Au mépris des lois de la vraisemblance, l'on voit ensuite le lecteur en goguette dans l'univers fictionnel, flânant dans la boutique de Harry, d'où il rapporte un souvenir de *Western* : « C'est vrai, vous achèteriez un bibelot à Harry et vous le rapporteriez chez vous, vous le poseriez sur votre cheminée [...] et chaque fois que vous iriez prendre place sur votre canapé, il serait là, dans votre champ de vision, vous rappelant les aventures de notre trentenaire⁴ ». Non sans humour,

¹ Christine Montalbetti, *op. cit.*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 9-10.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 114.

le bibelot devient en quelque sorte un produit dérivé du roman : le lecteur et les objets peuvent entrer et sortir de l'univers romanesque à leur guise, car la frontière entre la fiction et le monde réel est poreuse. Dans un entretien, Christine Montalbetti a expliqué les raisons de ce jeu avec le lecteur, qui reprend la tradition littéraire du roman du XVIII^e siècle, tout en s'en démarquant :

J'utilise les mêmes procédés que Sterne ou que Diderot, mais avec la fonction inverse. Chez eux, il s'agissait, en s'adressant constamment au lecteur, de dénoncer les fictions classiques, de développer une critique du romanesque. Dans mes romans, les adresses au lecteur visent au contraire à chercher une proximité, à les inviter à rechercher en eux-mêmes des expériences qui ressemblent à celle du personnage, des sentiments qu'ils ont pu éprouver et qui sont proches des siens¹.

Si la circulation des expériences et l'identification du lecteur au personnage vont de soi dans le genre romanesque, Christine Montalbetti met quant à elle l'accent sur le lien avec le lecteur, qu'elle vise à renforcer par des interventions de l'instance narrative, par des adresses constantes et par un jeu métalectique qui défie les lois de la vraisemblance. Les lecteurs sont « invités à rechercher en eux-mêmes des expériences qui ressemblent à celle du personnage » : Montalbetti souhaite en effet engager une réflexion philosophique, en faisant du cow-boy de *Western* un miroir tendu au lecteur.

Le cow-boy, double du lecteur

Western porte la trace des expérimentations formelles du Nouveau Roman. Pour autant, la réécriture consciente des codes du western, les adresses au lecteur et, plus généralement, la mise en lumière d'un certain formalisme ne relèvent pas d'un jeu littéraire gratuit. Écrire un western est en effet un prétexte à la mise en œuvre d'un questionnement ontologique contemporain, dans la distance des modèles filmiques du passé. Comme elle l'explique à Marie-Pascale Huglo, Christine Montalbetti est intéressée par le western parce qu'il s'agit d'une histoire de réparation, qui raconte l'histoire d'un héros solitaire qui a subi un traumatisme, et qui lui permet donc « de retravailler la question du deuil dans un contexte de jeu² ». Les motifs du traumatisme et de la réparation sont en effet récurrents dans le western hollywoodien : dans *Pursued* de Raoul Walsh (*La Vallée de la peur*, 1947), Jeb Rand, joué par Robert Mitchum, est hanté par des cauchemars où revient l'obsédante image des éperons ; dans *High Plains Drifter* de Clint Eastwood (*L'Homme des hautes plaines*, 1973), qui reprend d'ailleurs le motif de

¹ In Marie-Pascale Huglo, art. cit.

² *Ibid.*

l'homme sans nom de la trilogie de Sergio Leone, un mystérieux étranger sème le trouble dans la petite ville de Lago pour venger le shérif, fouetté à mort par ses habitants –peut-être s'agit-il du fantôme de Duncan, l'ancien shérif, revenu punir ses assassins. De même, l'action de *Western* repose sur un traumatisme que le héros a subi dans son enfance, et que l'on découvre à mesure que l'on avance dans le roman.

Par les jeux d'adresse au lecteur, et par le biais de la figure du cow-boy, le texte invite le lecteur à faire lui aussi l'expérience du traumatisme et du deuil, selon Montalbetti, car il permet

D'offrir cette possibilité au lecteur, comme je me l'offre à moi-même, que nous revivions dans le roman nos deuils, mais en nous travestissant, en endossant la panoplie du cow-boy. [...] Un genre aussi typé que le western me permet donc de traiter de choses très mélancoliques en les revivant (et en les faisant revivre) sur ce mode (presque enfantin) du plaisir du déguisement¹.

La figure archétypale du cow-boy permet d'engager une réflexion universelle sur le deuil, mais sur un mode ludique – l'on aura relevé la présence constante de l'humour dans le roman. Lointain descendant d'Ulysse, incapable de se fixer, le cow-boy est en effet associé à l'errance, à la fois spatiale et métaphysique². *Western* présente un cow-boy solitaire, traumatisé, taiseux (à l'inverse de la narratrice), souvent endormi ou somnolent, dont l'honneur est bafoué à plusieurs reprises, un « personnage liquéfié³ », pour reprendre l'expression de Christine Jérusalem à propos des anti-héros des romans de Jean Echenoz, figurant une humanité fatiguée. L'on assiste néanmoins à un renversement lorsque le cow-boy rassemble ses forces pour tuer Jack King lors du duel final, ce qui figure, *in fine*, une représentation positive de l'individu contemporain, capable de prendre son destin en main⁴. Au-delà de la transposition des modèles filmiques et du jeu conscient avec les codes génériques, dont le caractère stéréotypé est souvent dénoncé, le western est envisagé comme le véhicule d'une réflexion plus large.

Dans son récit « John Ford's *'Tis Pity She's a Whore* », Angela Carter recycle également le matériau cinématographique du western sur un mode critique, en invitant le lecteur à engager une réflexion sur les images filmiques et littéraires qui gouvernent ses représentations, par la mise en œuvre d'un dispositif narratif qu'il convient d'étudier.

¹ In Marie-Pascale Huglo, art. cit.

² À propos de ce que Montalbetti appelle le « complexe du cow-boy », l'on se reportera à l'entretien accordé à Marie-Pascale Huglo, *ibid.*

³ Christine Jérusalem, « Terre, terrain, territoire », art. cit., p. 71.

⁴ Personnage héroïque, tourné vers l'action, le cow-boy peut également être considéré comme une figure auctoriale qui contrôle la narration et impose son rythme au récit – à la manière de la narratrice tyrannique de *Western*.

C. « In the fragments of the mirror » : un jeu spéculatif sur les modes narratifs. Angela Carter, « John Ford's 'Tis Pity She's a Whore »

Le récit d'Angela Carter s'inscrit dans la première partie du recueil *American Ghosts and Old World Wonders*, consacrée aux mythes de l'Amérique du Nord – la seconde époque l'Europe. Comme le note Susannah Clapp, exécutrice littéraire de Carter, dans son introduction au recueil, « These stories, written late in Angela's life, are about legends and myths and marvels, about Wild Western girls and pagan practices. They divide between Europe and America and between old and new ways of story-telling and celebration¹ ». Ces mythes du Nouveau Monde sont justement ceux que véhicule le genre cinématographique du western : ils sont l'objet d'une mise à distance et d'une réflexion dans la nouvelle.

Le titre d'Angela Carter est une citation du titre de la pièce du dramaturge élisabéthain John Ford, *'Tis Pity She's a Whore (Dommage qu'elle soit une putain)*, représentée pour la première fois en 1626 et publiée en 1633. Ce titre dans le titre met d'emblée l'accent sur le caractère à la fois ludique et expérimental du texte de Carter, qui naît d'un jeu arbitraire sur les signifiants, des hasards de l'homonymie. Dans une note de bas de page, l'auteur feint de donner des clefs pour la lecture en apportant des précisions biographiques concernant les deux John Ford :

NOTE:

John Ford (1586 c. 1639). English dramatist of the Jacobean period. His tragedy, *'Tis Pity She's a Whore*, was published in 1633. « Deep in a dump John Ford alone was got/With folded arms and melancholy hat. » (*Choice Drollery*, 1656.)

John Ford (1895-1973). American film-maker. Filmography includes: *Stagecoach* (1938); *My Darling Clementine* (1946); *She Wore a Yellow Ribbon* (1949). « My name is John Ford. I make Westerns. » (*John Ford*, Andrew Sinclair, New York 1979².)

Le caractère scientifique de la documentation suggéré par le statut paratextuel de la note de bas de page s'avère un leurre : les citations sont un pied-de-nez au lecteur, car les informations

¹ Susannah Clapp, « Introduction », in Angela Carter, *American Ghosts & Old World Wonders*, Londres, Chatto & Windus, 1993, p. IX. « Ces histoires, qu'Angela a écrites tard dans sa vie ont pour sujet les légendes et les mythes et les merveilles, les filles de l'Ouest sauvage et les rites païens. Elles se divisent entre l'Europe et l'Amérique et entre les anciennes et les nouvelles manières de raconter des histoires et la célébration. » [Nous traduisons.]

² Angela Carter, « John Ford's *'Tis Pity She's a Whore* », *op. cit.*, p. 20. « NOTE : John Ford (1586-v.1639). Dramaturge anglais de l'ère jacobéenne. Sa tragédie *'Tis Pity She's a Whore* parut en 1633. "Au fond d'un trou on trouva seul John Ford / Bras croisés et chapeau mélancolique." / John Ford (1895-1973). Réalisateur américain. Sa filmographie comprend : *Stagecoach* (1938) ; *My Darling Clementine* (1946) ; *She Wore a Yellow Ribbon* (1949). "Je m'appelle John Ford. Je fais des Westerns." (*John Ford*, Andrew Sinclair, New York 1979².) » [Nous traduisons.]

qu'elles délivrent sont minimales, voire inexistantes. La première citation reprend les vers d'un poème du recueil *Choyce Drollery, Songs and Sonnets* intitulé « On the TIME-POETS », qui évoque de célèbres auteurs anglais (Shakespeare, Chaucer, Ben Jonson), mais sans délivrer d'information biographique qui pourrait s'avérer utile pour le lecteur du récit de Carter ; la seconde reprend une célèbre phrase du réalisateur, mais sans livrer la suite de sa déclaration¹ : cette citation tronquée et à la limite de la tautologie ne nous apprend donc rien sur John Ford. Au seuil du texte, Carter se moque du lecteur : cette note liminaire a valeur de mise en garde, signalant la vigilance qui devra nécessairement accompagner la lecture d'un récit trompeur.

La pièce de John Ford est un drame familial qui raconte une relation incestueuse entre un frère et une sœur, Giovanni et Annabella, faute qui entraîne leur mort. Le drame évoque en toile de fond la corruption des autorités politiques et religieuses de la ville de Parme. Le texte de Carter transpose l'action de la pièce élisabéthaine à l'Amérique du western : il procède de ce que Michelle Ryan-Sautour appelle les « pratiques spéculatives » de l'auteur : « she applies the “what if” of her speculative practices to the re-enactment of incest and tragedy on American soil, a radical intertextual move that jokingly investigates identities, aesthetics and temporality² ». Des fragments de scénarios de western sont en effet insérés dans le texte, invitant le lecteur à imaginer le film que réaliserait John Ford à partir de l'intrigue élisabéthaine. L'adaptation de la pièce en western hollywoodien fait subir à l'hypotexte mainte distorsion : l'intrigue est exportée outre-Atlantique dans le grand Ouest, où les personnages principaux, rebaptisés Johnny et Annie-Belle, sont des enfants de fermiers. À la mort de leur mère, leur père accablé de douleur trouve refuge dans le labeur de la ferme et laisse ses enfants livrés à eux-mêmes. L'évocation du quotidien de la famille multiplie les allusions à la série télévisée *Little House on the Prairie*, adaptée du best-seller de Laura Ingalls Wilder, et que l'on peut considérer comme un sous-genre du western, qui en présente une version édulcorée. Sous l'immensité du ciel, dans la vaste prairie, l'irréparable est alors commis, sans que les deux innocents n'aient conscience de leur faute. Leur acte aura pourtant des conséquences dramatiques, comme dans la pièce de John Ford : enceinte, Annie-Belle se marie avec le fils du

¹ Cette phrase a été prononcée lors d'un entretien du réalisateur avec Cecil B. DeMille : « My name's John Ford. I make Westerns. I don't think there's anyone in this room who knows more about what the American public wants than Cecil B. DeMille — and he certainly knows how to give it to them... » (« Je m'appelle John Ford. Je fais des Westerns. Je ne pense pas qu'il y ait quelqu'un dans cette salle qui en sache davantage sur ce que le public américain veut que Cecil B. DeMille — et à coup sûr il sait comment le lui donner... » [Nous traduisons.] In *Directed by John Ford*, documentaire réalisé par Peter Bogdanovich (1971)).

² Michelle Ryan-Sautour, « Intermediality and the Cinematographic Image in Angela Carter's « John Ford's *Tis Pity She's a Whore* » (1988) », art. cit. « Elle applique le “Que se passerait-il si” de ses pratiques spéculatives à la représentation de l'inceste et de la tragédie sur la terre américaine, en leur faisant subir une transformation intertextuelle radicale qui lui permet d'examiner les identités, l'esthétique et la temporalité sous un éclairage farcesque. » [Nous traduisons.]

pasteur pour sauver les apparences, de même que, dans la pièce, Annabella épouse l'un de ses prétendants, Soranzo. Carter donne à son récit une issue fatale : fou de jalousie à la suite du mariage de sa sœur, Johnny tue le couple alors qu'il s'apprête à quitter la ville et met ensuite fin à ses jours. Dans la pièce de John Ford, Giovanni tue de sa propre main Annabella et Soranzo, et les hommes de Soranzo assassinent Giovanni. L'on comprend que Carter, romancière et nouvelliste sulfureuse, féministe engagée, ait pu être intéressée par la pièce de John Ford qui avait fait scandale à l'époque, traitant du sujet tabou de l'inceste. Michelle Ryan-Sautour, qui a étudié la dimension politique du texte de Carter, a d'ailleurs commenté « the flagrant incongruity¹ » entre une histoire d'amour incestueux et le royaume moral du western à la John Ford² : « The jarring between the theme of incest and the plains of America as imagined in the typical Western fosters a sense of unease and foregrounds the affect associated with incest as an act of transgression of both family and religious law³ ». Cette incongruité souligne également le caractère construit d'une œuvre qui résulte d'expérimentations formelles.

La réécriture de la pièce de John Ford met en œuvre un dispositif⁴ complexe, car Angela Carter juxtapose plusieurs modes narratifs : une voix qui raconte l'histoire de Johnny et d'Annie-Belle, ponctuée de temps à autre par des interventions de l'auteur ; des fragments du scénario imaginaire du western qui serait réalisé par John Ford, qui reproduisent le style scénarique ; des fragments de la pièce de John Ford qui consistent en de courts dialogues cités littéralement, qui apparaissent comme collés dans le texte. Le récit s'inscrit clairement dans une filiation avec le genre cinématographique, aussi envisagerons-nous l'intersémiotique générique à l'œuvre dans le récit de Carter, plus précisément la transposition littéraire des marqueurs du genre du western cinématographique et sa portée critique. « John Ford's *'Tis Pity She's a Whore* » recycle les mythologies hollywoodiennes tout en dénonçant leur caractère facile et factice : ce drame moral qui a pour cadre l'Amérique profonde est également une critique du monde contemporain. Dans ce récit qui multiplie les indices de filmicité, Angela Carter conduit en effet une réflexion sur la place de l'image dans notre société. Elle définit son projet en ces

¹ *Ibid.* « L'incongruité flagrante » [Nous traduisons.]

² Ce thème n'est pas totalement absent du western, mais il survient tard, à la fin des années 1950, par exemple dans *El Perdido* de Robert Aldrich (*The Last Sunset*, 1961).

³ Michelle Ryan-Sautour, art. cit. « La discordance entre le thème de l'inceste et les plaines de l'Amérique telles qu'elles sont représentées dans le genre typique du western nourrit une impression de malaise et met au premier plan l'affect associé à l'inceste comme acte de transgression des lois familiale et religieuse. » [Nous traduisons.]

⁴ Contrairement à l'emploi du terme « dispositif » qui a été le nôtre précédemment pour évoquer l'œuvre de Patrick Chatelier, nous employons ici le terme dans l'acception que lui donne Bernard Vouilloux : « Un dispositif est un agencement résolument hétérogène d'énoncés et de visibilité qui lui-même résulte de l'investissement d'un ensemble de moyens appelé à fonctionner stratégiquement au sein d'une situation (d'un champ de forces) donnée. » Bernard Vouilloux, « Pour une critique des dispositifs ? », in Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, p. 28.

termes : « to find out what certain configurations of imagery in our society, in our culture, really stand for¹ ». Le cinéma a en effet modifié en profondeur nos représentations et notre manière de lire un texte : « [the cinema has] completely altered the way that we approach narrative on the page, that we even read nineteenth-century novels differently² ». L'auteur met d'ailleurs en évidence l'influence capitale des films hollywoodiens sur l'imaginaire de l'homme contemporain, comme elle l'écrit dans son introduction au recueil de Robert Coover, *A Night at the Movies* : « A critique of the Hollywood movie is a critique of the imagination of the twentieth century in the West³ » – le cinéma d'Hollywood et l'imagination tendent à se confondre⁴. Dans un essai intitulé « Hollywood », Carter a montré comment le cinéma américain était devenu une usine à rêves : « the place where the United States perpetrated itself as a universal dream and put the dream into mass production⁵ ». Ainsi Carter s'emploie-t-elle à souligner l'emprise des images filmiques sur nos représentations, en sollicitant notre connaissance des images hollywoodiennes et en nous invitant à imaginer, grâce à un dispositif narratif complexe, le film du récit. L'espace mental du lecteur devient alors un écran où les images sont projetées.

Il s'agira d'étudier dans un premier temps les enjeux de la reprise explicite d'éléments et de codes cinématographiques, telle la mythique prairie américaine, présentée comme un espace filmique, qui constitue le cadre du récit, ou les personnages stéréotypés de Johnny et Annie-Belle, pour envisager ensuite l'activité de lecture requise par le dispositif original du collage de modes narratifs hétérogènes précédemment décrit. Le récit cartérien vise en effet à éveiller la conscience critique du lecteur contemporain en lui montrant comment ses représentations sont forgées par le cinéma.

¹ Entretien avec Anna Katsavos, « A conversation with Angela Carter », *Review of Contemporary Fiction*, n° 14.3, 1994, p. 12. « pour découvrir ce que certaines configurations des images dans notre société, dans notre culture, représentent vraiment. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.* « [le cinéma a] entièrement transformé la manière dont nous abordons les récits sur la page, si bien que nous lisons même les romans du dix-neuvième siècle différemment. » [Nous traduisons.]

³ Angela Carter, « Robert Coover: *A Night at the Movies* », in *Shaking a Leg: Journalism and Writings*, Londres, Chatto & Windus, 1997, p. 466. « Une critique du cinéma hollywoodien est une critique de l'imagination occidentale du vingtième siècle. » [Nous traduisons.]

⁴ Le choix de John Ford est à cet égard révélateur : il peut en effet être considéré comme le réalisateur de westerns par excellence, et devient également l'emblème du cinéma hollywoodien. Comme le remarque Jean-Louis Leutrat, « Les westerns de John Ford constituent un ensemble cohérent et puissant, une œuvre capitale parce qu'elle est belle et parce qu'elle rend exemplaire le fonctionnement du genre dont elle assume lucidement tout l'héritage, elle place son auteur dans une position royale incontestable. » (Jean-Louis Leutrat, *Le Western, Quand la légende devient réalité*, *op. cit.*, p. 87.)

⁵ Angela Carter, « Hollywood », in *Shaking a Leg*, *op. cit.*, p. 470. « le lieu où les États-Unis se présentent comme un rêve universel et ont transformé le rêve en production de masse. » [Nous traduisons.]

1. La prairie : un espace filmique

Dans « John Ford's *'Tis Pity She's a Whore* », Angela Carter met en œuvre une esthétique visuelle, d'ailleurs présente dans son œuvre tout entière. Susannah Clapp avait découvert une profusion de dessins et de peintures dans les archives de l'écrivain : comme le rappelle Clapp, Carter « always travelled with a sketchpad¹ » et son écriture témoigne d'un grand souci de visualité : « Carter devotes an entire section to "Looking" in her collection of essays, *Nothing Sacred*, has written of her interest in art, particularly that of the surrealists² ». Elle explique aussi avoir été influencée par *A Night at the Movies* de Robert Coover pour écrire ses *American Ghosts*. Dans « John Ford's *'Tis Pity She's a Whore* », le lien avec l'esthétique cinématographique se manifeste tout d'abord dans une écriture qui donne à voir, qui permet (ou exige) de se représenter les scènes narrées de manière cinématographique, grâce à un style que l'on pourra qualifier de visuel.

En premier lieu, le texte recycle les mythes américains du western cinématographique³, genre des grands espaces, de la terre et de la prairie. Chez Carter, la prairie baignée de lumière n'est pas seulement le décor du drame, mais aussi l'une de ses actrices : l'espace topique du western est en effet à l'origine du drame familial qui se joue. La mère de Johnny et d'Annie-Belle meurt à cause de la prairie, accablée, littéralement étouffée par son immensité, comme l'explique la narratrice : « Did she die of the loneliness of the prairie ? » ; « She died of the pressure of the vast sky, that weighed down upon her and crushed her lungs until she could not breathe any more⁴ ». L'immensité de l'espace pèse également sur le frère et la sœur et les pousse à commettre leur geste irréparable : « Silence and space and an unimaginable freedom which they dare not imagine⁵ ». Or, la représentation de ces territoires immenses a été en grande partie forgée par les représentations cinématographiques du western. Il n'est pas anodin que la lumière

¹ Susannah Clapp, « Introduction », *American Ghosts & Old World Wonders*, op. cit., p. IX. « [Carter] voyageait toujours avec son carnet de croquis. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.* « Carter consacre une section tout entière à "Regarder" dans son recueil d'essais, *Nothing Sacred*, elle a écrit sur son intérêt pour l'art, en particulier pour celui des Surréalistes. » [Nous traduisons.] Par ailleurs, son attrait pour le cinéma s'inscrit plus largement dans un goût pour toutes les formes du spectacle : « Angela enjoyed carnival in different forms, as musical or pantomime and as a film – "I like," she said, "anything that flickers." » (*Ibid.* « Angela appréciait le carnaval dans ses différentes formes : la musique, la pantomime et le film – "J'aime," disait-elle, "tout ce qui scintille" ». [Nous traduisons.]

³ Certes, ces mythes sont également présents dans le western littéraire sous toutes ses formes, que ce soient les *dime novels* ou le roman, toutefois, au vu de l'insistance sur la référence cinématographique, ce sont manifestement les modèles filmiques que vise Angela Carter.

⁴ Angela Carter, « John Ford's *'Tis Pity She's a Whore* », op. cit., p. 20. « Est-elle morte à cause de la solitude de la prairie ? » ; « Elle est morte à cause de la pression du vaste ciel, qui pesait lourd sur elle et écrasait ses poumons jusqu'à ce qu'elle ne puisse plus respirer. » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.*, p. 22. « Le silence et l'espace et la liberté inimaginable qu'ils n'osaient pas imaginer. » [Nous traduisons.]

qui baigne la prairie nous apparaisse telle qu'elle a été enregistrée sur la pellicule filmique, « filtered », pour reprendre le terme de la narratrice, qui souligne la manière donc la représentation filmique filtre (au sens propre comme au sens figuré) notre perception de la réalité :

The light, the unexhausted light of North America that, filtered through celluloid, will become the light by which we see America looking at itself.

Correction: will become the light by which we see *North* America looking at itself¹.

Si l'emploi du terme « celluloid » fait référence à la technique cinématographique de l'époque du western hollywoodien, la lumière prend également une dimension symbolique : elle tend en effet un miroir réfléchissant à l'Amérique du Nord. Comme le note Michelle Ryan-Sautour, « The light of the prairies is transformed by the narrator into a metonymy of American production of cultural myth² ». L'image de l'Amérique doit passer par le « filtre » du cinéma : ainsi l'écriture de Carter a-t-elle une dimension critique qui souligne la déformation de la représentation du réel engendrée par les mythes américains et par la spectacularisation hollywoodienne, et l'impérialisme de l'industrie cinématographique.

Par ailleurs, le fait que l'espace soit l'un des acteurs du drame permet à Angela Carter d'inscrire son texte dans la lignée du western à la John Ford : l'on sait que le réalisateur avait fait de la terre (« the Land ») le sujet de l'action, comme le souligne Jean-Louis Leutrat : « Ford l'a dit, l'important dans un western, c'est *the Land*, le pays³ ». Le western est en effet un genre qui confère à l'espace une fonction esthétique et symbolique, comme le note Jean-Louis Leutrat :

Les titres de certains films (*The Big Land*, *The Big Sky*, *Far Horizons*...) disent clairement que le cinéma a magnifié l'espace, comme *La Chevauchée Fantastique* [...] l'a fait avec Monument Valley. [...] L'Ouest a donné son nom au western qui se trouve d'emblée marqué par la géographie. [...] John Ford définissait le western par « le grand air, les grands espaces, les grands espoirs, les grands sentiments. Certains westerns sont de neige, d'autres de désert, de forêt, de plaine, de rivière, ou même d'océan⁴ ».

Le réalisateur reprend à ce titre les mythologies fondatrices de l'histoire des États-Unis et de l'identité américaine, comme le remarque Lauric Guillaud : « L'identité américaine a toujours été liée à la nature, comme l'histoire des États-Unis est consubstantielle à celle du paysage, en

¹ *Ibid.*, p. 29. « La lumière, l'inépuisable lumière de l'Amérique du Nord qui, filtrée par le celluloïd, deviendra la lumière par laquelle nous voyons l'Amérique se regarder. / Correction : deviendra la lumière par laquelle nous voyons l'Amérique du Nord se regarder. » [Nous traduisons.] L'épanorthose souligne la portée politique du texte, en indiquant en filigrane la facilité de l'amalgame entre Amérique du Sud et du Nord, et l'impérialisme de cette dernière.

² Michelle Ryan-Sautour, art. cit. « La lumière des prairies est transformée par la narratrice en une métonymie de la production américaine d'un mythe culturel. » [Nous traduisons.]

³ Jean-Louis Leutrat, *op. cit.*, p. 88.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

constante évolution. «En Amérique, [...] la géographie est mythologique¹ ». Chez Carter, il ne s'agit pas des canyons ou du Far-West, mais de l'Amérique des grandes plaines qu'évoque la narratrice : « Wisconsin, Ohio, Iowa, Missouri, Kansas, Minnesota, Nebraska, the Dakotas, Wyoming, Montana... Oh, those enormous territories! That green vastness, in which anything is possible² ». L'évocation de la prairie prend des accents lyriques dans l'apostrophe exclamative (« Oh, those enormous territories! ») et dans l'énumération terminée par une aposiopèse, comme si le texte laissait rêver le lecteur. Toutefois, au regard de la pauvreté du contenu sémantique de cette dernière, l'on pourrait se demander si le lyrisme de la prairie n'est pas parodié par ce récit critique qui fustige la naïveté des représentations mythologisées de l'Amérique du Nord. Cette évocation rappelle également le décor de la série télévisée *Little House on the Prairie*, l'un des hypofilms de la nouvelle. Le texte de Carter s'attaque également aux stéréotypes hollywoodiens avec les portraits de ses personnages principaux.

2. Des personnages stéréotypés

Johnny et Annie-Belle, les jeunes premiers, se conforment à la définition du cliché comme image mentale que donnait Lippmann : « « Pictures in Our Heads³ ». Le récit en accéléré de leur enfance et de leur jeunesse sur lequel s'ouvre la nouvelle, et qui fournit des explications sur le contexte du drame, est en effet ponctué de clichés. Les personnages apparaissent tout d'abord comme des enfants nord-américains stéréotypés : « Blond children with broad, freckled faces, the boy in dungarees and the little girl in gingham and sunbonnet⁴ ». La description est succincte et procède par gros plans sur les visages et sur la tenue vestimentaire convenue des enfants de l'époque, comme si le texte décrivait une photographie. Quelques lignes plus loin, les enfants ont grandi et la description livre au lecteur une image prise sur le vif alors que le frère et la sœur se rendent à l'église, en référence à l'Amérique puritaine où se déroule l'action : « In the buggy, his shy, big-boned, tow-headed son in best, dark, Sunday clothes, and Annie-Belle, at thirteen, fourteen, increasingly astonished and

¹ Lauric Guillaud, « Tentative de généalogie d'un genre : le western », art. cit., p. 29.

² Angela Carter, *op. cit.*, p. 24. « Wisconsin, Ohio, Iowa, Missouri, Kansas, Minnesota, Nebraska, les Dakotas, Wyoming, Montana... Oh, ces énormes territoires! Cette immensité verte, dans laquelle tout est possible. » [Nous traduisons.]

³ Walter Lippmann, *Public Opinion*, *op. cit.*, p. 19. « Des images dans la tête » [Nous traduisons.]

⁴ Angela Carter, *op. cit.*, p. 21. « Des enfants blonds, les joues bien pleines, constellées de taches de rousseur, le garçon en salopette et la petite fille en vichy et capeline. » [Nous traduisons.]

rendered shy by her own lonely flowering¹ ». Tout se passe comme si le texte faisait défiler une série d'images, à la manière des photogrammes du folioscope, aux origines du cinéma. Pour décrire le quotidien du frère et de la sœur, la narratrice évoque ensuite les activités rituelles auxquelles ils se livrent, conformément à leur emploi traditionnel de ménagère et de paysan : « Annie-Belle will bake bread, tramp the linen clean and cook the beans and bacon; this lily of the West had not spare time enough to pause and consider the lilies of the field, who never do a hand's turn. No, sir. A woman's work is never done and she became a woman early² ». Le texte a recours au cliché tout en le dénonçant, comme en témoigne le jeu formel sur l'expression consacrée pour signifier la jeunesse et la beauté féminine, « lily of the West », revisitée avec la mention de la véritable fleur qu'Annie-Belle accablée par les tâches ménagères n'a pas le temps de contempler – comble de l'ironie. La narratrice s'adresse d'ailleurs à un interlocuteur masculin imaginaire (« No, sir ») pour dénoncer l'asservissement des femmes : dans cette intrusion du discours de la narratrice se manifeste la dimension consciente, sinon engagée, de l'écriture de Carter. Dans le portrait de Johnny, les stéréotypes se multiplient :

I imagine him mute or well-nigh mute; he is the silent type, his voice creaks with disuse. He turns the soil, he breaks the wills of the beautiful horses, he milks the cows, he works the land, he toils and sweats. His work consists of the vague, undistinguished « work » of such folks in the movies. No cowboy he, roaming the plains³.

L'emploi de l'article défini « the » (« the soil », « the horses ») souligne le caractère stéréotypé des éléments du western, déjà connus du lecteur ; l'écriture suggère d'ailleurs la conformité du personnage créé par Angela Carter (« I imagine him ») avec ses modèles filmiques (« His work consists of the vague, undistinguished “work” of such folks in the movies »). La référence à des modèles supposés connus du lecteur – puisque le western est un genre populaire – permet une économie de moyens narratifs et descriptifs : elle remplace une longue description. Non sans ironie, l'énumération des tâches quotidiennes qui accablent les personnages rappelle également le dur labeur de la famille Ingalls dans la série télévisée.

Les personnages stéréotypés de Carter jouent un rôle déjà écrit à double titre : dans le western classique hollywoodien et dans la pièce de John Ford (même si, l'on s'en doute, rares

¹ *Ibid.*, p. 22. « Dans le buggy, son fils, timide, bien charpenté, les cheveux filasse, dans ses vêtements du dimanche, les meilleurs, sombres, et Annie-Belle, à treize, quatorze ans, de plus en plus étonnée et rendue timide par sa floraison solitaire. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 21-22. « Annie-Belle fera le pain, battrà le linge pour le laver et préparera les haricots et le bacon ; ce lys de l'Ouest n'avait pas assez de temps libre pour s'arrêter et contempler les lys des champs, qui ne remuent pas le petit doigt. Non, monsieur. Le travail d'une femme n'est jamais terminé, et elle était devenue femme tôt. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.*, p. 25-26. « Je l'imagine muet ou quasi-muet ; c'est le type silencieux, sa voix est éraillée à force de ne pas servir. Il retourne la terre, il brise la volonté des magnifiques chevaux, il traite les vaches, il travaille aux champs, il peine et sue. Son travail consiste à faire le “travail” pas très bien défini et médiocre de ces gars que l'on voit dans les films. Ce n'est pas un cow-boy errant dans les plaines, lui. » [Nous traduisons.]

seront les lecteurs à avoir lu cette dernière), si bien que le lecteur pressent l'issue malheureuse du drame. Carter joue d'ailleurs avec le savoir du lecteur lorsqu'elle évoque le sort du fils du pasteur, dépourvu de nom et appelé « The Minister's son » tout au long du récit, comme pour suggérer l'absence d'épaisseur du personnage. « The Minister's son » reprend les stéréotypes du « gentil », de la victime faible et du mari trompé. Éperdument amoureux d'Annie-Belle, il l'épouse malgré son état : « The Minister's son, in his Sunday coat, came courting Annie-Belle. He is the second lead, you know in advance, from his tentative manner and mild eyes; he cannot long survive in the prairie scenario¹ ». Non sans humour, le texte souligne sa réflexivité avec l'adresse au lecteur (« you know in advance »), les termes « the second lead », et la mention du scénario auquel se conforme la narratrice (« the prairie scenario »). La mention du « scénario de la prairie » suggère d'ailleurs que le destin du personnage est un destin filmique avant tout : le recyclage par l'écriture d'un matériau westernien engendre un tragique d'une autre nature². En d'autres termes, le destin du personnage est joué d'avance et connu du lecteur, puisqu'il l'a déjà vu dans un film (et, dans une moindre mesure, lu dans la pièce de John Ford).

L'intersémiotité autorise une économie de moyens narratifs, si bien que le texte fait porter l'attention du lecteur, non sur le contenu de l'intrigue, mais sur la manière de raconter. Comme le remarque Sarah Gamble à propos des personnages d'Angela Carter,

[...] they are characteristically mannered and artificial, so that one is never allowed to forget that one is listening to a story, and the voice of the narrator – whether it issues from a character or from an anonymous commentator whom the reader cannot help identifying with Carter herself – tends to be an emphatic presence, who is always too well aware of the existence of an audience³.

La référence intersémiotique au genre cinématographique participe de cette mise en évidence du caractère fictionnel et littéraire du texte, tout comme le dispositif narratif mis en place.

3. Un dispositif narratif complexe

¹ *Ibid.*, p. 28. « Le fils du Pasteur, dans son costume du dimanche, vint faire la cour à Annie-Belle. C'est lui le second rôle, vous le savez déjà, à ses manières hésitantes et à ses yeux doux ; il ne peut pas survivre longtemps dans le scénario de la prairie. » [Nous traduisons.]

² L'on observe un tragique du même type dans *Pas le bon pas le truand* de Patrick Chatelier, car l'on suppose que le lecteur cinéophile connaît l'issue de la scène du film de Sergio Leone transposée dans le roman.

³ Sarah Gamble, « History as Story in Angela Carter's American Ghosts and Old World Wonders », in Ann Heilmann, Mark Llewellyn (dir.), *Metafiction and Metahistory in Contemporary Women's Writing*, Londres, Palgrave Macmillan, 2007, p. 30. « [...] ils sont typiquement maniérés et artificiels, de sorte que le lecteur n'est jamais autorisé à oublier qu'il est en train d'écouter une histoire, et la voix du narrateur – qu'elle provienne d'un personnage ou d'un commentateur anonyme que le lecteur ne peut s'empêcher d'identifier à Carter elle-même – tend à s'incarner en une présence énergique, toujours bien trop consciente de la présence d'un public. » [Nous traduisons.]

Le texte de Carter se caractérise par son hybridité : la voix narrative peine à apporter une cohérence au collage de deux autres modes narratifs hétérogènes que sont les fragments de la pièce de John Ford et les fragments de scénarios fictifs du film que réaliserait John Ford, qui invite (ou oblige) le lecteur à se représenter la scène comme une scène de cinéma. L'on passe d'un fragment à l'autre abruptement, Carter jouant même sur l'effet de surprise créé pour le lecteur. Comme le remarque Michelle Ryan-Sautour,

The reader is not confronted with a film, -- or even a narrative that imitates the visual and formal characteristics of film, but rather provides a vision of what could happen, what might be the result of superposing the work of the two John Fords in a discontinuous narrative in which are interjected fragments of screen-play and theatre. The privileged mode is one of speculation¹.

Le lecteur est amené à se représenter ce qui pourrait arriver, ou ce que résulterait d'une telle superposition : le mode hypothétique désigne un jeu sur les possibles narratifs.

L'on pourra évoquer, à titre d'exemple, la scène d'amour entre Annie-Belle et Johnny, l'une des scènes à faire du récit qui marque le début de la relation incestueuse. Tout juste sortie du bain, vêtue d'un simple jupon, Annie-Belle démêle ses cheveux sous le porche du *ranch* lorsqu'arrive Johnny qui vient de tomber de cheval. Le style se caractérise d'abord par des répétitions qui lui confèrent une dimension incantatoire, dans une veine biblique :

She washed her hair in a tub. She washed her long, yellow hair. She was fifteen. It was spring. She washed her hair. She sat on the porch to dry her hair, she sat in the rocking-chair which her mother selected from the Sears' Roebuck catalogue where her father would never sit, now².

Le dialogue amorcé par un début de phrase (« 'Why, Johnny, I declare³ – ») est aussitôt interrompu par des indications de mise en scène introduites par une adresse au lecteur, avec le verbe à l'impératif « imagine » : « Imagine an orchestra behind them: the frame house, the porch, the rocking-chair endlessly rocking, like a cradle, the white petticoat with eyelet lace, her water-darkened hair hanging on her shoulders and little trickles running down between her

¹ Michelle Ryan-Sautour, art. cit. « Le lecteur n'est pas confronté à un film, – ni même à une narration qui imite les caractéristiques visuelles et formelles d'un film, mais fournit plutôt une représentation de ce qui pourrait arriver, ce qui aurait pu être le résultat si l'on superpose le travail des deux John Ford dans une narration discontinue dans laquelle l'on trouve des fragments intercalés d'un scénario et d'une pièce de théâtre. Le mode privilégié est celui de la spéculation. » [Nous traduisons.]

² Angela Carter, *op. cit.*, p. 23. « Elle se lavait les cheveux dans un baquet. Elle se lavait les cheveux, ses longs cheveux, ses cheveux jaunes. Elle avait quinze ans. Elle se lavait les cheveux. Elle était assise sous le porche pour se sécher les cheveux, elle était assise sur le fauteuil à bascule que sa mère avait sélectionné dans le catalogue de Sears' Roebuck où son père ne s'assiérait plus jamais, à présent. » [Nous traduisons.] Le jeu sur les possibles est également d'ordre stylistique : Carter explore plusieurs manières de narrer. L'*incipit* évoque quant à lui le conte de fées : « There was a rancher had two children, a son and then a daughter. A while after that, his wife died and was buried under two sticks nailed together to make a cross because there was no time, yet, to carve a stone. » (« Un éleveur avait eu deux enfants, un fils et puis une fille. Quelque temps après, sa femme mourut et fut enterrée sous deux bâtons attachés ensemble pour faire une croix parce qu'il n'y avait pas assez de temps, déjà, pour tailler une pierre. » [Nous traduisons.]) Il manque simplement la formule rituelle « once upon a time » pour introduire le récit.

³ *Ibid.* « Eh bien, Johnny, je déclare – » [Nous traduisons.]

shallow breasts¹ ». Les motifs conventionnels de l'habitat du western (le porche, le *rocking-chair* commandé sur un catalogue) sont désignés comme les éléments d'un décor cinématographique par la mention de l'orchestre ; l'on note également la présence d'objets dont le sens est surcodé, tel le jupon blanc, symbole de pureté, ou la comparaison proleptique de la chaise à bascule avec un berceau. La narration apporte également une indication sur la bande-son : « The "Love Theme" swells and rises² ». Lorsqu'Annie-Belle se lève pour aller à la rencontre de Johnny, le miroir dans lequel elle se contemplait tombe et se brise. Le motif du miroir brisé est significatif à plus d'un titre : les proverbiales années de malheur à venir annoncent le drame, le bris du miroir signifie celui de l'innocence des jeunes premiers. Sur un autre plan, cet objet sursignifiant souligne la réflexivité de l'écriture et désigne la narration dans son ensemble comme un artefact. Récurrent dans l'œuvre d'Angela Carter, le motif du miroir désigne plus largement la dimension narcissique de la fiction, comme le note Sarah Bannock : « The mirror, of course, is one of Carter's favourite motifs: to gaze in the mirror is to perceive oneself as other, to address oneself as other ; and this describes the art of novelistic writing, where language becomes the reflecting surface³ ». Les deux personnages s'observent d'ailleurs dans les fragments du miroir brisé. C'est alors que le style scénarique remplace le récit littéraire :

In the fragments of the mirror, they kneel to see their round, blond, innocent face [...].
 EXTERIOR. PRAIRIE. DAY.
 (Long shot) Farmhouse.
 (Close up) Petticoat falling on to porch of farmhouse.
 [...]
 EXTERIOR. PRAIRIE. DAY.
 (Close up) Johnny and Annie-Belle kiss.
 « Love Theme » up.
 Dissolve⁴.

Le recours au scénario participe de l'intersémiotité en sollicitant la représentation filmique du lecteur, mais d'une manière différente de la description à caractère cinématographique. Nous définirons le scénario, avec Fabien Gris, comme

¹ *Ibid.* « Imaginez un orchestre derrière eux : la maison en bois, le porche, le fauteuil à bascule qui se balance perpétuellement, comme un berceau, le jupon blanc orné de dentelle, ses cheveux assombris par l'eau lui couvrant les épaules et de petites filets d'eau descendant entre ses seins légers. » [Nous traduisons.]

² *Ibid.*, p. 24. « Le "Thème d'amour" enfle et s'élève. » [Nous traduisons.]

³ Sarah Bannock, « Auto/biographical souvenirs », in Joseph Bristow et Trev Lynn Broughton (dir.), *The Infernal Desires of Angela Carter : Fiction, Femininity, Feminism*, Londres, Longman, 1998, p. 201. « Le miroir, bien entendu, est un des motifs favoris de Carter : regarder dans le miroir, c'est se percevoir soi-même comme un autre, s'adresser à soi-même comme à un autre ; et cela décrit l'art de l'écriture novellistique, où le langage devient la surface réfléchissante. » [Nous traduisons.]

⁴ Angela Carter, *op. cit.*, p. 24. « Dans les fragments du miroir, ils s'agenouillent pour voir leurs visages ronds, blonds, innocents. EXTÉRIEUR. PRAIRIE. JOUR. / (Plan d'ensemble) La ferme. (Gros plan) Jupon qu'on abandonne sur le porche de la ferme. [...] EXTÉRIEUR. PRAIRIE. JOUR. (Gros plan) Johnny et Annie-Belle s'embrassent. / "Thème d'amour." / Fondu. » [Nous traduisons.]

[...] le texte préparatoire d'un film, qui met en place une histoire et en organise la narration, à travers son déroulement séquentiel. C'est une forme écrite qui se situe à mi-chemin de la didascalie (au sens d'indication scénique destinée à être traduite concrètement lors de la réalisation) et de la verbalisation d'une image mentale préexistant à la future et effective image filmique. « Structure tendant vers une autre structure » pour reprendre l'expression célèbre de Pasolini, le scénario présente donc un agencement narratif particulier, fonctionnant par scènes, guidé par une focalisation externe qui détaille le cadre spatial et temporel, les personnages qui y prennent part et le déroulement des actions¹.

Gris note également que le scénario est « objet d'investigations narratives pour la littérature contemporaine² » :

[...] [il] provoque un double effet, a priori paradoxal, de distanciation (liée à ses modalités de focalisation désengagées de toute incursion psychologique) et d'efficacité (au sens d'une immédiateté, d'une rapidité) du récit³.

L'on retrouve ces deux fonctions du scénario dans la nouvelle de Carter : les fragments scénariques jouent efficacement leur rôle de relais narratif ; le recours à ce mode narratif souligne l'artificialité de la narration.

Par la mention de termes techniques du cinéma, le scénario convoque en effet une représentation cinématographique à proprement parler, sous forme de plans. Le texte du scénario est en retrait, à gauche : avec une marge plus importante, il se distingue typographiquement du reste du texte – nous nous sommes efforcés de restituer cette disposition. Le cadre de la scène est mentionné en majuscules, les différents plans sont indiqués entre parenthèses. Le fait que Carter délègue au scénario filmique la progression de l'intrigue amoureuse souligne qu'elle accorde toute sa confiance au cinéma, qui a déjà fait ses preuves sur ce plan – le thème amoureux est en effet omniprésent dans la production cinématographique hollywoodienne, western y compris. L'on notera par ailleurs l'ellipse de la scène d'amour à proprement parler, remplacée par un plan rapproché sur le jupon tombé au sol⁴. L'écriture scénarique entre en résonance avec le travail stylistique : le verbe employé au gérondif,

¹ Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, op. cit., p. 185-186.

² *Ibid.*, p. 186. À propos des échanges entre scénario et littérature, l'on se reportera à l'article de Francis Vanoye, « Le scénario comme genre, le scénario comme texte », in Jean Lelaidier et Claude Murcia (dir.), *Littérature et cinéma*, La Licorne, n° 26, automne 1993, p. 25-32.

³ Rappelons par ailleurs qu'Angela Carter s'était essayée au scénario avec *The Company of Wolves* (1984) et *The Magic Toyshop* (1985), qui avait pour vocation d'adapter à l'écran son roman du même titre. L'un des récits du recueil *American Ghosts and Old World Wonders*, « Gun for the Devil », était à l'origine un scénario écrit en 1987, qui fut retravaillé et publié ensuite comme une nouvelle. Pour reprendre les termes de Susannah Clapp, ce texte va de pair avec « John Ford's 'Tis Pity She's a Whore » : « attached itself naturally by form and content to the more polished and punning "John Ford's 'Tis Pity She's a Whore", it also has things to say about the new World being not so new. » (« qui se rattache naturellement par sa forme et son contenu au plus raffiné et joueur "John Ford's 'Tis Pity She's a Whore", il a aussi des choses à dire à propos du Nouveau Monde, qui n'est pas si nouveau. » [Nous traduisons.]

⁴ Angela Carter adopte en effet les codes du western, genre pudique qui se conforme au code Hays qui sévissait durant tout l'âge d'or du western classique.

« falling », connote la chute au sens moral du terme. Fabien Gris note à ce propos les qualités littéraires du style scénarique : « Il n'en permet pas moins, par sa tension et son appel vers l'image, de conférer à la littérature contemporaine un dynamisme qui n'est parfois pas éloigné de celui de l'hypotypose¹ ».

Conformément aux lois des productions hollywoodiennes, s'ensuit un baiser de cinéma accompagné par le thème musical amoureux (« "Love Theme" up² »). Or, cette première version de la scène d'amour est violemment contestée par une intervention de l'auteur qui intervient à la manière d'un réalisateur s'exclamant « Coupez ! » sur le plateau du tournage d'un film : « No. It wasn't like that! Not in the least like that³ ». Le lecteur est alors sommé de se représenter la scène une seconde fois :

He put out his hand and touched her wet hair. He was giddy.

Annabella: Methinks you are not well.

Giovanni: Here's none but you and I. I think you love me, sister.

Annabella: Yes, you know I do⁴.

Avec l'irruption dans le texte de l'anglais ancien et de la version italienne des noms des personnages, le collage d'un fragment de dialogue de la pièce de John Ford produit une rupture stylistique. Les fragments sont différenciés par la typographie et par les marqueurs génériques : la pièce de théâtre se caractérise par l'usage d'italiques pour le nom des personnages et par le retour à la ligne après chaque réplique. Ainsi le collage est-il visible à l'œil nu pour le lecteur. Après la déclaration d'amour, la voix narrative reprend le récit : « And they thought, then, that they should kill themselves, together now, before they did it⁵ ». La narratrice donne accès à l'intériorité des personnages (« they thought »), contrairement à la première version proposée par le fragment de scénario : le dispositif narratif souligne en sous-main les différences entre narration littéraire et cinématographique.

La technique du collage entre en résonance avec le motif du miroir brisé précédemment évoqué. Le lecteur regarde la scène – et plus largement l'action mise en scène dans la nouvelle tout entière – dans les fragments de ce miroir brisé, qui reflètent tout à tour des univers différents : celui du drame élisabéthain, celui du film fictif de John Ford, celui du récit littéraire.

¹ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 186.

² Angela Carter, *op. cit.*, p. 24.

³ *Ibid.* « Non. Ce n'était pas comme ça ! Pas comme ça le moins du monde. » [Nous traduisons.]

⁴ *Ibid.*, p. 23-24. « Il tendit la main pour toucher ses cheveux mouillés. Il était étourdi. / *Annabella* : Je crois que vous êtes souffrant. / *Giovanni* : Il n'y a personne ici que vous et moi. Je crois que vous m'aimez, ma sœur. / *Annabella* : Oui, vous le savez. » [Nous traduisons.]

⁵ *Ibid.*, p. 25. « Et ils pensèrent, alors, qu'ils devraient mettre fin à leurs vies, ensemble maintenant, avant qu'ils ne le fassent. » [Nous traduisons.]

Le lecteur n'a accès qu'à ces fragments incomplets et mal jointifs, impossibles à rassembler pour former une totalité cohérente. Comme le note Michelle Ryan-Sautour,

The piece, as a consequence, does not foster a linear reading pattern but rather, with the disruptions caused by shifts in style, narrative interjections, mimetic stage dialogue, and screen/film directions, fosters disjointed modes of visualization. [...] The story becomes a field of diverse textual « cuts » assembled into a composite form that places modes of narrative and visual representation in tension with each other¹.

D'une manière générale, par cette pratique du recyclage et du collage, Angela Carter signifie que tout texte est le produit de plusieurs textes. La relation incestueuse entre frère et sœur désigne alors plus largement ces relations parfois illégitimes entre les textes, ces « relations palimpsestueuses² », pour reprendre le jeu de mots de Philippe Lejeune, repris par Jacques Sohier à propos de « Snow Child », une autre nouvelle d'Angela Carter. Comme l'explique Jacques Sohier,

[...] le terme de relation « palimpsestueuse » [...] dit assez bien la friction illégitime mais nécessaire et productive qui travaille la littérature. La métatextualité sera ainsi pour nous ce qui fait signe du texte vers un autre texte au double sens de liens intertextuels dynamiques et d'un effet de lecture produit sur le lecteur qui est amené à repérer l'Autre du texte³.

Ajoutons que ces « relations palimpsestueuses » aux sources du récit de Carter sont redoublées par les relations, intersémiotiques entre le récit littéraire et le cinéma, friction entre deux systèmes hétérogènes de signes métaphorisée par la relation contre-nature entre frère et sœur. Les relations intertextuelles et intersémiotiques renouvellent le récit contemporain, tout en engageant une réflexion plus générale sur le fonctionnement de la fiction littéraire, comme l'a montré Michelle Ryan-Sautour : « La fragilité générique de la fiction courte de Carter permet en outre de s'interroger sur les limites [...] du texte fictionnel. Ceci relève d'une expérimentation sur la forme fictionnelle qui nourrit différents niveaux de métatextualité⁴ ». C'est dans la médiation des genres, dans les frictions entre les formes littéraires anciennes et contemporaines et les formes filmiques que le récit contemporain se voit repensé et renouvelé. Le texte de Carter relève en effet d'une forme d'expérimentation littéraire qui interdit le plaisir narratif naïf et immédiat : le lecteur est invité à engager une réflexion sur l'efficacité et les enjeux des

¹ Michelle Ryan-Sautour, art. cit. « La pièce, par conséquent, n'obéit pas au schéma d'une lecture linéaire mais, du fait des interruptions causées par les changements de style, les interventions de la voix narrative, l'imitation d'un dialogue de théâtre, et les indications filmiques de mise en scène, obéit à des modes de visualisation disjointes. [...] L'histoire devient un champ composé de « coupes » textuelles au statut hétérogène assemblées en une forme composite qui met en tension les modes narratifs et la représentation visuelle. » [Nous traduisons.]

² Philippe Lejeune cité par Gérard Genette in *Palimpsestes, la littérature au second degré*, op. cit., p. 452.

³ Jacques Sohier, « La relation palimpsestueuse dans « Snow Child » », in Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et Métafiction*, Presses Universitaires de Rennes, [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/pur/29672?lang=fr>.

⁴ Michelle Ryan-Sautour, « La métafiction et les nouvelles d'Angela Carter », in *ibid.*

différents médias.

4. L'éducation du lecteur par la mise en lumière d'un imaginaire filmique

Michelle Ryan-Sautour s'est intéressée au caractère « didactique » de la fiction d'Angela Carter, qui « affiche à différents niveaux une réflexion sur le pouvoir de la fiction à modéliser notre compréhension du monde » :

Diverses formes d'indices métatextuels incitent à prendre conscience de la portée idéologique des modes fictionnels dans les nouvelles : de l'indice le plus explicite, le commentaire de la part du narrateur, aux indices obscurs (jeux linguistiques, intertextualité, parodie, thèmes) le lecteur est invité à de multiples occasions d'entreprendre une lecture métatextuelle qui fait osciller entre une réflexion centripète (autour des thèmes liés à la fiction) et une réflexion centrifuge (autour de l'impact idéologique de cette réflexion¹).

Le dispositif narratif imaginé par Carter s'inscrit, nous semble-t-il, dans ces « indices métatextuels » disséminés dans le récit. Pour reprendre les termes de Michelle Ryan-Sautour, le fait de revisiter une pièce élisabéthaine en l'imaginant « tournée » par John Ford invite en effet à une double réflexion, « centripète » (sur les mythologies westerniennes) et « centrifuge » (sur l'empreinte, voire l'emprise d'Hollywood sur nos représentations). Le collage de trois modes narratifs hétérogènes (fragments de scénarios, fragments de la pièce de John Ford et commentaires de la narratrice) suppose en effet une activité de lecture inédite, comme l'explique Ryan-Sautour :

The involvement of the reader is heightened not only by the need to compensate for the different degrees of discontinuity in the narrative, the various breaks and jumps, the lurching from intertext to diverse narrative modes, but also the need to move between the types of images fostered by these modes².

Le lecteur voit alors son statut modifié : il n'est plus seulement lecteur d'une nouvelle, mais aussi lecteur d'un scénario, selon la critique : « [Carter] rather places the reader in the position of the screenplay reader, that is the person who must imagine, anticipate the images that could be created if the piece were to be actually directed. The text thus plays with the screenplay as a field of potentialities³ ». La projection d'un film imaginaire ouvre le champ des possibles fictionnels. Afin d'envisager l'activité de lecture requise par le récit de Carter, nous étudierons

¹ *Ibid.*

² Michelle Ryan-Sautour, « Intermediality and the Cinematographic Image in Angela Carter's « John Ford's' *Tis Pity She's a Whore* » (1988) », art. cit. « L'implication du lecteur est amplifiée non seulement par le besoin de colmater les brèches entre les différents degrés de discontinuité dans la narration, les interruptions et les digressions variées, les embardées de l'intertexte vers différents modes narratifs, mais également par le besoin de naviguer entre les types d'images nourris par ces modes narratifs. » [Nous traduisons.]

³ *Ibid.* « [elle] place plutôt le lecteur dans la position du lecteur de scénario, c'est-à-dire de la personne qui doit imaginer, anticiper les images qui pourraient être créées si la pièce devait vraiment être montée. Le texte joue donc avec le scénario comme champ de potentialités. » [Nous traduisons.]

la transposition de deux scènes à faire : le départ des mariés pour leur voyage de noces et le meurtre des époux par l'amant.

À la fin du récit, le pasteur et sa femme accompagnent le jeune couple pour leur départ en voyage de noces :

Accompanied by a black trunk like a coffin, the Minister and his wife drove with them to a railhead such as you have often seen on the movies – the same telegraph office, the same water-tower, the same old man with the green eyeshade selling tickets.
[...] She wore a yellow ribbon. Her hair was long and yellow. The repentant harlot has the surprised look of a pregnant virgin¹.

Ce qui pourrait s'apparenter à une situation stéréotypée (le bonheur des jeunes mariés) est démenti par une série d'indices textuels, tels la comparaison proleptique du « black trunk » à un cercueil et l'oxymore qui désigne Annie-Belle, qui porte à présent la marque physique de sa faute, « a pregnant virgin ». Comme pour dénoncer le caractère artificiel de la scène, les références cinématographiques se multiplient. La gare n'est pas décrite : la narratrice en appelle directement à la mémoire filmique du lecteur, comme par souci d'efficacité et d'économie narratives : « a railhead such as you have often seen on the movies – the same telegraph office, the same water-tower, the same old man with the green eyeshade selling tickets ». Les éléments du décor, introduits par l'anaphore de « the same », ne sont que des répétitions d'éléments déjà-vus dans le western. L'autre – la représentation littéraire du récit, supposée originale – est ramené au même, au déjà connu : la référence cinématographique annule le processus de différenciation propre à la création littéraire. Le lecteur est invité à devenir co-créateur de la scène en faisant intervenir les images cinématographiques qu'il a en mémoire pour construire sa représentation mentale de la scène de la gare : le texte engage également une réflexion sur la répétition d'images pré-existantes lors de l'écriture d'un film ou d'un texte littéraire. Pour reprendre une analyse de Michelle Ryan-Sautour, « By placing us in the seat of the director, at the crossroads of both media, Carter asks the reader to not only question the nature of this “wordlessness” but also see how the cinematic “visible” is wrapped up in re-creation, how image-making is always guilty of cycles of repetition² ». Carter fait également un clin d'œil au lecteur en citant littéralement le titre du western de John Ford, *She Wore a Yellow Ribbon* (*La*

¹ Angela Carter, *op. cit.*, p. 40. « Accompagnés par une malle noire comme un cercueil, le Pasteur et sa femme les conduisirent jusqu'à une gare que vous avez souvent vue dans les films – le même bureau de télégraphe, le même château d'eau, le même vieil homme à la visière grise qui vend les billets. [...] Elle portait un ruban jaune. Ses cheveux étaient longs et jaunes. La putain repentante a le regard surpris d'une vierge enceinte. » [Nous traduisons.]

² Michelle Ryan-Sautour, « Intermediality and the Cinematographic Image in Angela Carter's « John Ford's' *Tis Pity She's a Whore* » (1988) », art. cit. « En nous plaçant sur le fauteuil du metteur en scène, au carrefour des deux médias, Carter demande au lecteur de ne pas seulement interroger la nature de cet indicible mais aussi de voir comment le “visible” filmique est englobé dans une re-création, comment la fabrique des images est toujours coupable d'appartenir à des cycles de répétition. » [Nous traduisons.]

Charge héroïque, 1949) : cette citation s'inscrit dans la thématique amoureuse – dans le film de John Ford, la nièce du commandant porte un ruban jaune pour signaler que son cœur est pris –, et désigne également l'extrait comme un simulacre qui multiplie les signes de connivence avec le cinéma, si excessifs soient-ils. Le texte évoque également ce que l'on pourrait appeler la bande-son de l'action, en donnant à entendre l'arrivée du train : « In the distance, the train whistle blows, the haunting sound, blowing across endless distance, the sound that underlines the distance¹ ». Les termes « haunting sound » ont une dimension réflexive : ne désignent-ils pas le bruit lancinant de l'arrivée d'un train en gare que l'on entend dans de nombreux films, qui hante nos mémoires de spectateurs ? Michelle Ryan Sautour a étudié l'effet de saturation que produit l'accumulation de ces allusions et de ces références au cinéma :

Souvent, de tels jeux se superposent dans le même syntagme jusqu'au point où les facultés critiques du lecteur sont déployées de façon exagérée. [...] L'excès de charge sémantique qui apparaît dans la fiction cartérienne taquine le lecteur et demande à celui-ci de se placer du côté de l'auteur².

La référence aux mythologies hollywoodiennes devient même explicite lors de la scène de *gunshot* au cours de laquelle l'amant éconduit assassine sa sœur et son mari :

Thinking to protect his wife, the young husband threw his arms around her and so he died, by a split second, before the second bullet pierced her and both fell to the ground as the engine wheezed to a halt and passengers came tumbling off to see what Wild West antics were being played out while the parents stood and stared and did not believe, did not believe³.

La narration souligne elle-même les enjeux de la transposition littéraire de la scène à faire, lorsque les passagers du train se précipitent hors du train « to see what Wild West antics were being played out [...] in order to look at the catastrophe » – l'on relèvera le choix du verbe « played out », qui désigne le jeu des acteurs. La scène, qui se clôt par une vision surplombante des trois corps, des parents éplorés et des passagers du train avides de spectacle, est désignée comme un spectacle au carré pour les passagers du train transformés en voyeurs, et pour le lecteur. L'emploi des termes « Wild West antics » pour désigner le spectacle qui s'offre à la vue des passagers du train introduit une rupture dans la narration, car ils relèvent du commentaire critique de la narratrice, et non du récit à proprement parler. De manière fugace,

¹ Angela Carter, *op. cit.*, p. 41. « Dans le lointain, le sifflet du train retentit, le son obsédant, traversant des étendues sans fin, le son qui rend la distance sensible. » [Nous traduisons.]

² Michelle Ryan-Sautour, « La métafiction et les nouvelles d'Angela Carter », art. cit.

³ Angela Carter, *op. cit.*, p. 43. « Voulant protéger sa femme, le jeune marié lança ses bras autour d'elle et ainsi mourut-il, en une fraction de seconde, avant que la seconde balle ne la transperce et tous les deux tombèrent à terre au moment où la locomotive s'arrêta en soufflant et où les passagers descendirent en se bousculant pour voir quelles bouffonneries du Wild West étaient jouées pendant que les parents restaient là et regardaient fixement et n'y croyaient pas, n'y croyaient pas. » [Nous traduisons.]

le texte suggère une prise de recul : qualifiées de « bouffonneries », les aventures du Wild West sont l'objet d'un regard ironique.

Dès lors, l'usage du western prend une dimension critique, voire politique, pour reprendre le terme de Michelle Ryan-Sautour à propos de la fiction cartérienne. Le lecteur en effet n'est plus un spectateur innocent, et Angela Carter n'a de cesse de dénoncer l'effet des représentations hollywoodiennes sur son imaginaire, comme le montre Ryan-Sautour :

The text is indeed about making the reader see with his/her inner eye, an eye that Carter shows to be culturally saturated. Through her intertextual/medial use of the work of the two John Fords, her story foregrounds how our relationship to the image is never innocent, but is indeed partially forged through aesthetics, of which Hollywood is definitely an imperial dominant¹.

Le dispositif narratif du collage d'un scénario fictif et du texte de John Ford permet de révéler la manière dont l'imaginaire du lecteur contemporain est saturé par les représentations hollywoodiennes. Le roman du XVIII^e siècle entretenait un jeu conscient avec les référents littéraires : aujourd'hui, ces référents ont été remplacés par des référents cinématographiques, alors même qu'ils sont dépassés, comme le suggère le texte. Les modèles apparaissent comme subis plutôt que choisis : nul n'échappe à l'impérialisme hollywoodien, signifie Carter. Le choix de « l'autre » John Ford, inconnu sans doute de bien des lecteurs, pourrait être une manière ironique de suggérer la défaite de la littérature (la littérarité étant d'ailleurs représentée par le choix de l'anglais ancien) face au cinéma. La mise en regard de ces deux modèles est peut-être également une manière de suggérer que l'univers du western est aussi éloigné de nous que la tragédie élisabéthaine, du fait notamment de son artificialité, soulignée à grands traits par les stéréotypes présents dans le récit, et de son caractère dépassé, voire farcesque (ce sont les « Wild West antics » précédemment cités). Mais le tour de force littéraire de Carter signifie surtout un changement de paradigmes. La fiction littéraire a en effet le pouvoir de faire prendre conscience au lecteur du caractère construit de ses représentations. La recherche formelle à laquelle se livre Carter dans cette nouvelle ne saurait signifier un renoncement de la littérature face au médium filmique : elle montre au contraire la nécessité de livrer bataille en éveillant la conscience du lecteur.

Notre lecture de romans ou de récits qui composent avec le western cinématographique et le transposent dans l'écriture aura permis de dégager des constantes dans la reprise de ce

¹ Michelle Ryan-Sautour, « Intermediality and the Cinematographic Image in Angela Carter's « John Ford's' *Tis Pity She's a Whore* » (1988) », art. cit. « Le texte vise en effet à ce que le lecteur voie avec son œil intérieur, un œil dont Carter souligne la saturation culturelle. Par l'usage intertextuel/médial des deux John Ford, son histoire montre comment notre relation à l'image n'est jamais innocente, mais se trouve partiellement forgée par l'esthétique, dont Hollywood est définitivement l'empire dominant. » [Nous traduisons.]

matériau. D'une part, le réemploi des critères génériques du western appelle une « lecture seconde¹ », pour reprendre l'expression de Roland Barthes : si les motifs structurants du western, tel le conflit entre le bon et le méchant, inspirent la narration, ils soulèvent surtout des enjeux littéraires ; le personnage emblématique du cow-boy offre au lecteur un portrait qui inspire une réflexion d'ordre ontologique. D'autre part, le traitement réservé au western-spaghetti par Patrick Chatelier est emblématique de la créativité de la fiction littéraire qui s'empare des classiques du genre : le film devient un canevas à partir duquel broder un récit original. Tout en rendant hommage au chef-d'œuvre de Sergio Leone, le jeu sur les possibles narratifs autorisé par la novellisation célèbre les possibilités offertes par la fiction littéraire contemporaine. La multiplicité des histoires possibles, qui advient à travers les multiples esquisses de scénarios et par la pratique de la digression, entrave toutefois la linéarité de la lecture.

Composer avec le western est également pour les auteurs contemporains une manière de rendre hommage au genre cinématographique, non sans souligner, de manière critique, le caractère galvaudé de ses mythes et de ses stéréotypes. Le western apparaît en effet dans plusieurs textes comme un genre dépassé, éloigné du public contemporain par son manichéisme et son caractère artificiel. Cette relecture du genre filmique permet aussi au roman (et plus largement pour le récit contemporain) d'opérer un retour sur lui-même. La transposition littéraire donne lieu à un déploiement d'exercices de style, qui peuvent être considérés comme une transposition littéraire du maniérisme du western-spaghetti. Si le western a intéressé des romanciers contemporains soucieux d'introduire du « jeu », à tous les sens du terme, dans le récit, c'est parce qu'il est un genre ludique, comme l'a souligné Bellour :

[...] mais le western, du cœur de son sérieux historique et moral, paré de ses atouts purement dramatiques, donne d'autre façon le sentiment d'un univers ludique, puisqu'il ne vit que sur des règles et des mythologies, transgressées souvent, mais jamais éludées. [...] Exercice du naturel, quoique mythologique, qui reprend à tous moments l'odyssée aventureuse de l'histoire américaine par le moyen d'un art qui n'est qu'une des faces de la même aventure, le western tient à la fois à l'univers du sérieux et à celui du jeu, et l'un toujours reste la condition de l'autre. D'où en Amérique sa popularité que dénonce l'abondance de la production télévisée. D'où pour le spectateur européen sa séduction particulière².

Au-delà de l'efficacité de ses ressorts dramatiques, de ses mythologies et de ses stéréotypes, le western séduit les auteurs par sa mise en avant de l'aventure, qui, dans le récit contemporain, prend la forme d'explorations narratives et formelles. Par ailleurs, le déploiement des possibles

¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973, p. 22-25.

² Raymond Bellour (dir.), *Le Western*, *op. cit.*, p. 16.

narratifs et des images inspirées par le genre témoigne de la créativité des auteurs contemporains, et dément l'idée d'un appauvrissement du roman¹.

Les récits étudiés ont enfin en partage de figurer des situations de réception d'un texte et/ou d'un film. La récurrence de l'attention accordée au lecteur appelle le commentaire : les textes contemporains soulignent à quel point le regard du « lecteur/spectateur », pour reprendre l'expression de Liliane Louvel, est tributaire des représentations cinématographiques, et à quel point son imaginaire a été formé par sa mémoire filmique. Ainsi la pratique ludique du western comme « grand jeu » littéraire n'est-elle pas gratuite, et n'exclut-elle pas la question du sens. Comme le note Olivier Bessard-Banquy, « Le “roman ludique”, on l'aura compris, est tout sauf un exercice de style ; ce n'est pas la littérature qui est devenue jeu mais la question du sens des choses, le rapport au monde² ». La transposition littéraire du western a aussi pour vocation d'éduquer la conscience du lecteur. Plutôt que de déplorer l'empreinte et l'emprise des modèles filmiques sur nos représentations du monde, les auteurs contemporains la transforment en une source de créativité.

¹ Le caractère expérimental de certains textes du corpus autorise néanmoins que l'on émette une réserve sur ce point : dans *Western* de Christine Montalbetti, la surenchère du discours qui remplace l'histoire peut décourager une lecture au premier degré, car l'aventure racontée est celle du texte en train de s'écrire.

² Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, *op. cit.*, p. 257-258.

Conclusion

Cette thèse a mis en évidence les modalités et les enjeux de la transposition des formes et des représentations du cinéma de genre dans le roman contemporain. À partir de l'identification de critères sémantico-syntaxiques permettant de reconnaître les codes du film noir ou du western d'une part, et de la mise en lumière d'indices textuels de filmicité d'autre part, nous avons étudié l'intersémiotique générique à l'œuvre dans le roman, à savoir la manière dont les romanciers d'aujourd'hui transposent le code cinématographique dans le code littéraire, en relevant le défi du passage d'un système sémiotique à un autre.

Les modalités de transposition intersémiotique sont variées, de l'allusion et de la référence à la novellisation au second degré – le narrateur de *Cinéma* de Tanguy Viel désigne par l'oxymore de la « pellicule vocale » cette entreprise littéraire qui s'avère une véritable gageure. Dans les romans étudiés, les codes génériques jouent le rôle de matrice : ils inspirent les portraits des personnages, fournissent au récit son cadre spatio-temporel et ses structures narratives, car les scénarios de ces genres filmiques sont tournés vers l'aventure et, dans une moindre mesure, vers l'amour, qui sont les deux éléments essentiels de toute fiction selon Northop Frye. Les ingrédients des genres du cinéma, qu'il s'agisse de stéréotypes ou de mythes, jouent un rôle de relance narrative pour un roman qui souffre de sa remise en cause par les expérimentations formalistes des années 1960 et 1970. La transposition des codes du cinéma de genre a des enjeux esthétiques : en feignant d'avoir une caméra, pour reprendre le propos de Gérard Genette, mais avec les moyens littéraires qui leur sont propres, il s'agit pour les romanciers de reproduire l'esthétique du noir et blanc emblématique du film noir, la lumière du western ou les techniques filmiques du western-spaghetti. Les procédés cinématographiques tels le montage alterné ou le fondu au noir sont alors transposés dans l'écriture, et tout se passe comme si les romanciers relevaient un défi d'ordre technique. Néanmoins, l'enjeu de la transposition intersémiotique ne se réduit pas à cette traduction d'un système de signes à un autre qui préoccupait en grande part les Nouveaux Romanciers : l'écriture contemporaine en effet a intégré cette possibilité et envisage d'autres, qu'il s'agissait de mettre au jour.

Dans les romans du corpus, le recyclage des stéréotypes et des mythes du film noir et du western advient sur un mode critique. Une pratique commune aux romanciers étudiés est en effet la mise à distance des modèles sous un angle ironique : parodie, travestissement bouffon ou carnavalesque. Ainsi les personnages, les lieux et les scènes rituelles des genres filmiques sont-ils subvertis. Par ailleurs, le cinéma de genre apparaît comme usé ou galvaudé, car l'écriture n'a de cesse de souligner le caractère déjà-vu des scènes de genre qui sont transposées. Comme l'explique Serge Chauvin à propos du projet de Robert Coover dans *A Night at the Movies*,

[...] le déjà-vu est [...] aux yeux de Coover consubstantiel au cinéma : non seulement chaque film raconte à sa façon la même histoire, mais elle-même est déjà répétition, destinée à être reproduite encore et encore dans le présent doublement illusoire (car miné et discontinué) de la projection¹.

Il est vrai que les formes et les représentations cinématographiques sont répétées jusqu'à l'usure – et *a fortiori* pour des genres aussi populaires que le western et le film noir. Coover moque aussi le manichéisme et le caractère artificiel du western dans ses textes, si bien que ce genre semble dépassé, comme en témoignent les ruines qui forment le décor de *Ghost Town*. Christine Montalbetti quant à elle relève le mauvais goût des représentations filmiques des grands espaces en Technicolor, auquel elle oppose le bon goût de la littérature considérée comme légitime. Les auteurs ne manquent pas de mettre en avant le caractère éculé des scènes à faire du film noir : filature ou scène de morgue, tout a déjà été vu, si bien que le lecteur/spectateur connaît d'avance toutes les ficelles. Les personnages d'anti-héros désabusés ou exténués que l'on rencontre chez Robert Coover ou chez Tanguy Viel témoignent également de l'érosion des codes génériques filmiques.

Or, cette relecture critique des genres filmiques rejaillit sur les conventions romanesques – et il s'agissait pour nous d'envisager ce que les genres du cinéma font au roman contemporain. La reprise ironique ou parodique des tropes du cinéma de genre permet au genre romanesque d'opérer un retour critique sur sa poétique : le retour au récit par le détour du cinéma n'est donc pas naïf et pour ainsi dire au premier degré. Le traitement réservé aux figures équivoques qui forment la galerie des personnages romanesques est à cet égard significatif : les romans sont peuplés de personnages en manque d'être, dévorés par les simulacres des représentations médiatiques auxquelles ils sont soumis, si bien que nous avons pu souligner leur dimension hyperréelle. Dans les romans de Tanguy Viel ou de Robert Coover, les personnages apparaissent comme des acteurs qui jouent des rôles codifiés sans grande conviction, à l'instar

¹ Serge Chauvin, *op. cit.*, p. 162.

du cow-boy de *Ghost Town* ou des caïds à la petite semaine de *L'Absolue perfection du crime*, en proie à une profonde mélancolie. Si l'intrigue des romans à caractère cinématographique est renouvelée par la reprise de scènes-cultes du western ou du film noir, elle se voit également perturbée par les modalités de transposition intersémiotique, telles la réécriture de la lenteur du western-spaghetti par la mise en œuvre de constantes digressions dans les romans de Patrick Chatelier et de Christine Montalbetti. L'accumulation de scénarios du film noir sans queue ni tête dérègle l'intrigue de *Noir*, roman dont le cadre spatio-temporel est mis à mal. Le recyclage des codes filmiques nourrit aussi un questionnement sur l'époque contemporaine : le genre westernien et le film noir se révèlent les véhicules efficaces d'une réflexion philosophique sur le sens. Les personnages romanesques incarnent une humanité en voie d'épuisement : les errances du détective dans la grande ville labyrinthique du roman de Robert Coover figurent celles d'une humanité qui cherche des réponses à ses questions existentielles ; le trope de l'enquête est dévoyé car les efforts des détectives de Robert Coover, de Jean Echenoz ou de Martin Amis ne mènent rien – au sens propre du terme : l'enquête débouche sur le vide et n'était qu'une machination. En ce qui concerne le genre du western, la quête du cow-boy s'avère également une farce, chez Coover notamment. Par ailleurs, dans les romans qui composent avec les codes du cinéma, le personnage a conscience de jouer un rôle déjà-écrit, qu'il incarne sans grande conviction, à la manière d'un acteur de cinéma désabusé. Enquêteurs, truands ou femmes fatales, cow-boys ou *villains*, ce sont des figures désenchantées, voire désincarnées ou hyperréelles qui peuplent les romans de Tanguy Viel, de Robert Coover, de Paul Auster ou de Martin Amis, représentant une humanité en perte de substance. Si les romanciers contemporains convoquent les mythes du passé que sont le western et le film noir, ce n'est pas pour les sommer d'apporter des réponses, mais, bien au contraire, pour les faire jouer à contre-emploi : les figures mythiques du cow-boy ou du détective prennent une signification nouvelle en représentant une humanité impuissante dans sa quête du sens, à laquelle elle ne renonce pas malgré tout. Dans l'univers romanesque enfin, les signes de médiatisation sont nombreux : les lieux de l'action rappellent un décor de carton-pâte, les allusions et les références au septième art abondent, signalant la fin d'un rapport immédiat au monde : il faut désormais passer par le truchement des écrans. Tributaires des représentations médiatisées du cinéma ou des séries télévisées, les représentations romanesques figurent un monde en perte de sens à l'heure de la toute-puissance des médias et de l'emprise d'Hollywood sur nos imaginaires.

Plusieurs romans du corpus ont d'ailleurs en partage de figurer le « lecteur/spectateur¹ », pour reprendre l'expression de Liliane Louvel, parmi les personnages fictifs (l'on songe à l'idiot de Patrick Chatelier), soulignant à quel point son imaginaire a été forgé par sa mémoire filmique et à quel point sa vision du monde porte l'empreinte du cinéma. Les jeux spéculaires omniprésents ont en effet pour vocation d'éduquer la conscience du lecteur/spectateur. La relation intersémiotique exige du lecteur qu'il « ouvre l'œil », et les romanciers de notre corpus sont, pour reprendre l'expression de Jean Cléder, « des écrivains “oculistes”, au sens donné par Marcel Proust : ils modifient notre regard », « inventent des formes hybrides d'exercice critique et de mise en fiction² ». L'on peut évoquer à cet égard le dispositif narratif complexe à l'œuvre dans le récit d'Angela Carter, « John Ford's 'Tis Pity She's a Whore », qui invite le lecteur à adopter un regard réflexif sur ses représentations.

Néanmoins, plutôt que de déplorer l'emprise des modèles filmiques sur nos représentations du monde, les auteurs contemporains la transforment en une source de créativité. La dimension ludique et souvent jubilatoire des romans du corpus a en effet été mise en évidence et l'humour est très fréquemment présent : il ne s'agit pas de rejeter en bloc l'empire hollywoodien ou de dénigrer les genres du western et du film noir du fait de leur caractère galvaudé. Le geste parodique va de pair avec un hommage rendu aux genres du cinéma. De même, le rire carnavalesque et le retour au corps sont des remparts efficaces face à l'usure des codes cinématographiques, comme nous l'avons montré au sujet de l'esthétique excessive des romans débauchés de Robert Coover.

Composer avec les genres du cinéma est donc une façon de leur rendre hommage, en misant sur une connivence avec le lecteur supposé cinéphile, comme le signifie l'adresse au lecteur contenue dans le sous-titre du recueil de Robert Coover *A Night at The Movies* : « You must remember this ». La phrase, qui semble dresser le constat d'une évidence (« Ça doit certainement vous rappeler quelque chose »), peut aussi être entendue comme une injonction au lecteur, du fait de la polysémie du verbe « must » (« Ça *doit* vous rappeler quelque chose » ou encore « Il *faut* que tu t'en souviennes »). Ainsi Coover montre-t-il que la transposition des classiques du film noir et du western a valeur d'hommage mémoriel. Ce sous-titre pourrait prendre une valeur programmatique pour désigner les romans du corpus. La lecture permet de raviver la mémoire des films, comme le souligne Serge Chauvin à propos de Coover à propos

¹ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 21.

² Frank Wagner, « Entretien avec Jean Cléder à propos de son ouvrage *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives (échanges, conversions, hybridations)* », art. cit.

du rôle du lecteur : « Et le lecteur [...], pour qui le texte, ranimant la flamme des vieilles images, en retrouve un peu du prestige, de l'efficace, voire de l'érotique. Le burlesque ou le trouble qui émanent malgré tout de ces pages restent la manière la plus convaincante de crever l'écran¹ ».

Il s'agit en effet pour les romanciers de ranimer les mythes et les stéréotypes des genres légendaires du cinéma, en d'autres termes, de les revisiter et de les réactiver en les transposant dans le roman. La ressaisie littéraire des tropes du film noir renouvelle les stéréotypes se jouant de leur caractère figé : elle les déplace et les fait résonner différemment. Chez Robert Coover, la reprise du stéréotype du bandit mexicain incarnant *the arch-villain* donne lieu à un travail stylistique inédit qui donne à entendre la langue particulière de Don Pedro. Les mythes du film noir et du western sont quant à eux l'objet de métamorphoses intersémiotiques qui les renouvellent de façon originale. Emmanuelle Meunier a montré comment le mythe qui circule entre les arts se prête à un jeu de reprises et de transformations intersémiotiques à propos de la figure de Casanova :

La réécriture des mythes, envisagée, à la suite de Michel Tournier, comme une multiplicité d'« exercices de déconstruction de sens établis qui donnent à voir la construction de sens nouveaux », offre au chercheur désireux d'interroger l'intersémioticité un terrain d'investigation particulièrement fertile. Par son extraordinaire plasticité, le mythe se prête de fait aisément à une circulation fluide et fructueuse entre les arts, et tout particulièrement entre la littérature, où il prend souvent naissance, et ses prolongements visuels².

Ici, le texte offre aux mythes cinématographiques de nouveaux prolongements. L'on songe aux métamorphoses intersémiotiques des figures mythiques du film noir, telle la femme fatale revisitée par le personnage de Nicola Six dans le roman de Martin Amis, la blonde hitchcockienne glaciale travestie en fantasque femme fatale par le portrait haut en couleurs de la grande blonde échenozienne ; les figures ambiguës du cow-boy dans les romans de Montalbetti et de Coover, les *losers* que sont les détectives Phil M. Noir, Ripert et Bock ou Boccara et Personnetaz chez Jean Echenoz, ou à Mike Hoolihan, colosse aux pieds d'argile qui mène l'enquête de *Night Train* de Martin Amis. Dès lors, l'inventivité littéraire prend sa revanche sur les ressorts éculés des genres filmiques. Le traitement réservé à l'action rituelle du western et du film noir est également significatif : la novellisation au second degré du film de Sergio Leone dans le roman de Patrick Chatelier, du film *Gilda* de Charles Vidor dans le récit de Coover ou de *Sleuth* dans *Cinéma* de Tanguy Viel témoigne de la créativité des fictions

¹ Serge Chauvin, *op. cit.*, p. 207.

² Emmanuelle Meunier, « Les métamorphoses intersémiotiques du mythe casanovien », *Fabula / Les colloques*, « Circulations entre les arts. Interroger l'intersémioticité », [En ligne] URL : <http://www.fabula.org/colloques/document3969.php>.

littéraires qui s'emparent des classiques du genre. Le film devient un canevas à partir duquel broder un récit original. La pratique de la novellisation induit une transformation radicale des hypofilms, et le fait que leur action soit (supposée) déjà connue du lecteur permet de faire porter son attention, non sur le contenu de l'intrigue, mais sur la manière de raconter. La reprise des codes génériques entraîne un foisonnement de micro-récits inventifs qui donnent un nouveau souffle au roman, tout comme le jeu sur les possibles narratifs : le détour par le cinéma induit alors un retour à la facture du texte.

La transposition intersémiotique ne se résume donc pas à reprendre dans le roman des structures ou des modèles figés : elle induit du mouvement du côté des genres du cinéma et du roman lui-même. Fabien Gris a analysé à ce propos les « effets de généricité » produits par le dialogue intergénérique entre littérature et cinéma, et insiste sur le renouvellement des formes qui en résulte :

Investir des genres cinématographiques codifiés ne revient pas ici à fossiliser les textes mais au contraire à leur laisser un espace de jeu (dans tous les sens du terme) ou, pour reprendre les mots mêmes de Jean Echenoz, à leur faire faire « un pas de côté ». Cette intersémiotité narrative contribue donc à remettre en question la fixité des cadres génériques (que la paralittérature la plus convenue a tendance à avaliser) et oblige à penser la littérature contemporaine sous cet angle de la généricité – compris comme champ de variations, d'échanges et de transformations continues des genres¹.

Fabien Gris attire l'attention sur la différence entre la paralittérature, qui a entériné les conventions génériques, et la littérature, qui se réapproprie ces conventions par un travail d'invention narrative et stylistique. Comme nous l'avons souligné, les romanciers de notre corpus sont des écrivains stylistes qui mettent en œuvre toutes les ressources du langage afin de transposer l'esthétique des genres du cinéma. Selon Dominique Combe,

C'est peut-être aujourd'hui le propre des œuvres littéraires importantes, ambitieuses, que d'être mixtes par nature, tandis que la paralittérature, elle, respecte fidèlement les définitions et les cloisonnements génériques. L'identité générique [...] est alors parfaitement définie, comme si la « généricité » était inversement proportionnelle à la « littérarité² ».

La littérarité va de pair avec sa réflexivité : le roman qui se livre aux jeux de transposition intersémiotique place ce travail sous les yeux du lecteur en multipliant les mises-en-abyme et en montrant le roman en train de s'écrire, au risque parfois de décourager le lecteur friand d'action et attiré par le programme promis par la reprise générique. *Western* de Christine Montalbetti porte notamment l'empreinte du formalisme et du Nouveau Roman ; l'on peut aussi évoquer le caractère expérimental de « John Ford's 'Tis Pity She's a Whore » d'Angela Carter

¹ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 236.

² Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p. 151.

ou de « Gilda » de Robert Coover. Ainsi le récit contemporain oscille-t-il entre la reprise ironique et ludique des genres du cinéma, et une réflexion érudite sur le sens de cette reprise.

Il convient à ce propos et au terme de notre parcours de revenir sur l'étiquette « postmoderne », dont nous avons souligné le caractère ambigu et problématique. Les œuvres à l'étude pourraient à première vue s'inscrire dans une esthétique postmoderne, caractérisée notamment par le retour au récit sur un mode ironique, par l'hybridité et par la réécriture, selon Aron Kibédi-Varga¹. La réécriture est d'ailleurs l'une des formes de prédilection de l'ironie postmoderne, comme le note ce dernier : « Le sens du récit est miné par [l'] ironie. [...] On voit tout autant la volonté de rendre et de reconstruire le récit qu'une gêne profonde à l'égard de l'intrigue traditionnelle : le dénouement est ridicule et invraisemblable, le message n'a pas la moindre profondeur² ». Dans les romans du corpus toutefois, la narration est portée par un élan enthousiaste et créatif, qui nous semble davantage relever d'une sensibilité « métamoderne », notion théorisée par Robin Van den Akker et Thimoteus Vermeulen :

[...] new generations of artists increasingly abandon the aesthetic precepts of deconstruction [...] and pastiche in favor of aesth-ethical notions of reconstruction, myth, and metaxis. [Metamodernism] oscillates between a modern enthusiasm and a postmodern irony, between hope and melancholy, between naïveté and knowingness, empathy and apathy³.

La double postulation incluse dans la notion de « métamodernité » nous semble caractéristique des récits et des romans qui renouent avec l'efficacité narrative des genres du cinéma et de ses mythes, mais sur un mode distancié.

Au terme de notre étude, il convient de rappeler la question de la concurrence entre littérature et cinéma qui avait ouvert notre réflexion : le roman ressort-il affaibli, voire phagocyté par sa relation avec le cinéma ? Nous avons notamment évoqué le complexe de certains romanciers qui écrivent dans l'ombre des grands maîtres du cinéma, à l'instar de Tanguy Viel – ce complexe d'infériorité serait même aux sources de l'écriture du roman *Cinéma*. Le fait de transposer ou d'accueillir les autres arts est le propre du genre romanesque. Jean-Jacques Wunenburger met en lumière cette faculté du genre qui va de pair avec son caractère mêlé ou hybride qui apparaît dans la notion bakhtinienne de dialogisme : « Le grand

¹ Aron Kibédi-Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature. Situation de la fiction*, n° 77, 1990, p. 20.

² *Ibid.*

³ Robin Van den Akker, Thimoteus Vermeulen, « Notes on metamodernism », in *Journal of Aesthetics & Culture*, n° 5677, janvier 2017, [En ligne] URL : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677>. « [...] les nouvelles générations d'artistes sont de plus en plus nombreuses à délaissier les principes esthétiques de la déconstruction [...] et du pastiche en faveur des notions esth-éthiques de la reconstruction, du mythe et de la metaxis. [...] [La métamodernité] oscille entre l'enthousiasme de la modernité et l'ironie de la postmodernité, entre l'espoir et la mélancolie, entre la naïveté et le savoir, l'empathie et l'apathie. » [Nous traduisons.]

mérite de Bakhtine c'est aussi d'avoir mis l'accent fortement sur le caractère mixte, mêlé, du roman défini comme "un hybride intentionnel et conscient, littérairement organisé, [...] stylisé de fond en comble, pensé de part en part, distancié¹" ». La transposition intersémiotique s'inscrit dans l'essence du genre romanesque, et les romanciers composent des œuvres inédites et originales à partir des genres du cinéma. L'extinction du roman sous les assauts des avant-gardes des années 1960 ou 1970, ou face au succès écrasant du grand et du petit écran à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e n'était qu'un épouvantail brandi par la critique et une fiction sans fondement. En témoigne le nombre de romans vendus ces dernières années², alors que l'on assiste en parallèle à un véritable engouement pour les plateformes télévisées telles Netflix ou HBO³.

Les pratiques intersémiotiques que nous avons observées soulignent que le cinéma fait désormais partie de notre encyclopédie, au sens sémiotique du terme. Aux pratiques intertextuelles qui amènent à considérer le texte comme un palimpseste, doivent s'ajouter les pratiques intersémiotiques : tout texte est le produit de textes mais aussi de films antérieurs – auxquels il faut ajouter d'autres modèles, picturaux, photographiques ou musicaux, car la littérature s'écrit au carrefour des arts. Les romans du corpus regardent vers d'autres genres filmiques que le film noir et le western, vers d'autres pratiques artistiques que le cinéma, comme nous l'avons montré : les variations intersémiotiques s'inscrivent dans un jeu savant de références ou d'allusions picturales et musicales, à charge pour le lecteur d'identifier les modèles.

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 102, cité par Jean-Jacques Wunenburger, *La Vie des images*, op. cit., p. 158.

² En 2021, *La Plus secrète mémoire des hommes* de Mohamed Mbougar Sarr, publié chez Philippe Rey, s'est vendu à 377 172 d'exemplaires ; *L'Anomalie* d'Hervé Le Tellier, roman paru chez Gallimard, s'est vendu à plus de 440 000 exemplaires en 2020 et avait atteint le million d'exemplaires au printemps 2021. La moyenne d'exemplaires vendus pour les romans sacrés par le prix Goncourt est de 350 000 exemplaires entre 2016 et 2021 (Voir à ce propos : *Les Échos*, [En ligne] URL : <https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/le-top-10-des-livres-les-plus-vendus-en-2021-1377494>). *La Panthère des neiges* de Sylvain Tesson, roman paru chez Gallimard, s'est vendu à 351 900 exemplaires en 2019 (Rapport du gouvernement, *Le Secteur du livre, chiffres-clés 2018-2019*, [En ligne] URL : <https://www.culture.gouv.fr>). Le site du Syndicat National de l'Édition souligne quant à lui le dynamisme récent du marché : « Le chiffre d'affaires des éditeurs est passé de 2 740 millions d'euros en 2020 à 3 078,6 millions d'euros en 2021, soit une hausse de 12,4 %, que l'on peut qualifier d'"exceptionnelle". Le nombre d'exemplaires vendus est passé de 421,6 millions en 2020 à 486,1 millions en 2021, soit une hausse de 15,3 %. » Parmi ces ventes, la part de la littérature est de 4,9 % en 2021 (contre 2,7 % en 2017). Voir à ce propos : Syndicat National de l'Édition, [En ligne] URL : https://www.sne.fr/economie/chiffres-cles/#2015_un_marche_qui_renoue_avec_la_croissance_pour_la_premiere_fois_depuis_5_ans).

³ Il est d'ailleurs significatif qu'une fiction transite de l'écrit à l'écran, tels les romans policiers de Dolores Redondo, romancière espagnole à succès dont les *best-sellers* ont été adaptés sous forme de séries télévisées par Fernando González Molina, ou encore la série policière *Gomorra* réalisée par Stefano Sollima en 2014, adaptée du roman de Roberto Saviano.

Le roman à caractère cinématographique entretient un jeu savant avec le lecteur, de différentes manières : il n'est pas rare qu'il soit pris à parti par le texte, représenté en spectateur de cinéma, sommé de se représenter les scènes narrées à la manière d'une projection cinématographique, voire de se glisser dans la peau d'un réalisateur. Le lecteur est un lecteur averti : une culture filmique minimale est en effet requise afin d'élucider certaines allusions qui émaillent le texte – par exemple, le final de *Noir* qui rappelle celui de *The Lady from Shanghai* d'Orson Welles ; c'est également la condition de l'humour à l'œuvre dans ces romans. Cette pratique érudite n'est pas nouvelle : le roman des siècles passés entretenait un jeu conscient avec les modèles littéraires – l'on songe en particulier au roman du XVIII^e siècle qui met en œuvre un véritable jeu avec son lecteur. Les référents d'ordre littéraire ont été remplacés par des référents cinématographiques. Par ailleurs, la culture cinématographique joue aujourd'hui un rôle analogue à celui de la culture antique, autrefois mobilisée par les écrivains des XVI^e et XVII^e siècles pour un certain lectorat. Le « maniérisme intersémiotique¹ » rappelle le travail de la citation des auteurs du XVI^e siècle, comme le souligne Fabien Gris. Ainsi faut-il ajouter aux modèles de la culture savante ceux d'une culture populaire hollywoodienne, car les sources d'inspiration romanesque transcendent les frontières sémiotiques.

Les pratiques intersémiotiques contemporaines procurent alors au lecteur le plaisir de la reconnaissance de films légendaires du cinéma, le plaisir des retrouvailles avec des films aimés et qui ont, pour certains, bercé son enfance. Serge Chauvin évoque à propos des références intersémiotiques dans l'œuvre des romanciers contemporains américains « cette irréductible part de plaisir que procure l'évocation même du film² ». Il s'agit en effet de films avec lesquels le lecteur entretient un rapport affectif, de films « sus par cœur », comme les caïds de *L'Absolue perfection du crime* « savai[en]t par cœur³ » comment braquer le casino sans être jamais allés sur le terrain, parce qu'ils avaient vu des films à ce sujet. L'expérience de lecture fait la part belle à la rêverie sur les films aimés, qui s'invite à la faveur des clins d'œil intersémiotiques. Cette pratique enrichit l'expérience de lecture que Roland Barthes décrivait en ces termes : « lire en levant la tête » – « Ne vous est-il jamais arrivé, lisant un livre, de vous arrêter sans cesse dans votre lecture, non pas par désintérêt, mais au contraire par afflux d'idées, d'excitations, d'associations ? En un mot, ne vous est-il pas arrivé de lire en levant la tête⁴ ? »

¹ Fabien Gris, *op. cit.*, p. 235.

² Serge Chauvin, *op. cit.*, p. 207.

³ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime, op. cit.*, p. 29.

⁴ Roland Barthes, « Écrire la lecture », in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 34.

Pour le lecteur de romans à caractère cinématographique, « lire en levant la tête », c'est se livrer au jeu de la remembrance des films passés, dont le souvenir ressurgit comme en surimpression.

Les pratiques intersémiotiques des romanciers contemporains ne regardent pas seulement vers le passé. Au plaisir de la reconnaissance et de la mémoire des films s'ajoute un plaisir du récit, qui (re)trouve sa vitalité narrative et langagière dans les genres du cinéma. Mettre à nu les ficelles des genres légendaires tout en intégrant leurs ressources et leurs ressorts à l'écriture, tel semble être le tour de force des auteurs du corpus. Le roman contemporain à caractère cinématographique s'écrit dans la conscience des codes du passé, revisités sous un éclairage nouveau. Serge Chauvin évoquait en ces termes la pratique de Robert Coover, qui joyeusement édifie ses récits cinéphiles sur les ruines des films passés :

Sous la mythologie du genre, Coover le non-dupe débusque le code et en démontre les ressorts, mais jusque dans la mise à nu du code Coover le spectateur, et en tout cas nous lecteur, sûr de notre seul désir, voyons encore la promesse d'une histoire à raconter, et dans la déconstruction même la mise en scène des puissances du faux. Car le cinéphile ne saurait fonctionner que sur le mode du « je sais bien... mais quand même¹... »

« Je sais bien... mais quand même... » pourrait résumer le projet des auteurs étudiés : même si les codes du cinéma de genre sont galvaudés, les romanciers puisent aux sources du cinéma de genre pour trouver du nouveau.

¹ Serge Chauvin, *op. cit.*, p. 197.

Bibliographie

I. Œuvres étudiées

1. Corpus principal

Roman et film noir

AMIS Martin :

- *London Fields*, Londres, Jonathan Cape, 1989.
- *Night Train*, Londres, Jonathan Cape, 1997.

COOVER Robert :

- *A Night at the Movies*, New York, Linden Press/Simon & Schuster, 1987 :
 - « Intermission », p. 115-134.
 - « Gilda's Dream », p. 74-75.
- *Noir*, New York, Overlook Duckworth, 2010.

ECHENOZ Jean :

- *Cherokee*, Paris, Minuit, 1983.
- *Les Grandes blondes*, Paris, Minuit, 1995.

VIEL Tanguy :

- *Cinéma*, Paris, Minuit, 1999.
- *L'Absolue perfection du crime*, Paris, Minuit, 2001.
- *Insoupçonnable*, Paris, Minuit, 2006.

Roman et western

AUSTER Paul, *Moon Palace*, New York, Viking Press, 1989.

CARTER Angela, « John Ford's *Tis Pity She's a Whore* », *American Ghosts and Old World Wonders*, Londres, Chatto & Windus, 1993.

CHATELIER Patrick, *Pas le bon, pas le truand*, Paris, Verticales, 2010.

COOVER Robert :

- « Shootout at Gentry's Junction », *A Night at the Movies*, New York, Linden Press/Simon & Schuster, 1987, p. 53-73.
- *Ghost Town*, New York, Henry Holt, 1998.

MONTALBETTI Christine, *Western*, Paris, P.O.L, 2005.

2. Autres récits et romans mentionnés

AUSTER Paul :

- *The New York Trilogy*, New York, Faber & Faber, 1987.
- *Mr Vertigo*, New York, Faber & Faber, 1995.
- *The Book of illusions*, New York, Henry Holt, 2002.

BAUMBACH Jonathan, *Reruns*, Tuscaloosa, Fiction Collective Two, 1974.

BORGES Jorge Luis, « La Langue analytique de John Wilkins », *Enquêtes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essai », 1992.

CARTER Angela :

- *The Passion of New Eve*, Londres, Victor Gollancz Ltd, 1977.
- « A Gun for the Devil », *American Ghosts and Old World Wonders*, Londres, Chatto & Windus, 1993.

CHANDLER Raymond, *The Big Sleep*, Londres, Penguin Books, 2000 [1939].

COE Jonathan :

- *What a carve up!*, New York, Viking Press, 1994.
- *The Rain Before it Falls*, New York, Viking Press, 2007.

COOVER Robert :

- *The Public Burning*, New York, Viking Press, 1977.
- *The Adventures of Lucky Pierre: Director's Cut*, New York, Grove Press, 2002.

DANIELEWSKI Mark Z., *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000.

DARRIEUSSECQ Marie, *Il faut beaucoup aimer les hommes*, Paris, P.O.L., 2013.

DELILLO Don :

- *Americana*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1971.
- *White noise*, Londres, Picador, 2011 [1985].
- *Cosmopolis*, New York, Scribner, 2003.

DEVILLE Patrick, *La Tentation des armes à feu*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006.

ECHENOZ Jean :

- *Le Méridien de Greenwich*, Paris, Minuit, 1979.
- *Lac*, Paris, Minuit, 1989
- *Un an*, Paris, Minuit, 1997.
- *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 1999.

EVERETT Percival, *I Am Not Sidney Poitier*, Minneapolis, Graywolf Press, 2009.

LAURENT Eric :

- *Les Atomiques*, Paris, Minuit, 1996.
- *Liquider*, Paris, Minuit, 1997.
- *Ne pas toucher*, Paris, Minuit, 2002.
- *Clara Stern*, Paris, Minuit, 2005.
- *Un beau début*, Paris, Minuit, 2016.

LODGE David, *The Picturegoers*, Londres, Hart-Davis MacGibbon, 1960.

MANCHETTE Jean-Patrick, *Le Petit bleu de la côte ouest*, Paris, Gallimard, coll. « Folio policier », 1976.

MC ELROY Joseph, *Lookout Cartridge*, New York, Alfred A. Knopf, 1974.

MICHAUX Henri, « Je suis né troué », *Ecuador. Journal de voyage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 [1929].

MINARD Céline :

- *Bastard Battle*, Paris, Léo Scheer, coll. « Laureli », 2008.
- *Faillir être flingué*, Paris, Rivages, 2013.

MONTALBETTI Christine, *Journée américaine*, Paris, P.O.L., 2009.

OLLIER Claude, *Été indien*, Paris, Minuit, 1963.

PERCY Walker, *The Moviegoer*, New York, Alfred A. Knopf, 1961.

PEREC Georges :

- *Les Choses*, Paris, René Juillard, 1965.
- *Je me souviens*, Paris, P.O.L., 1987.

PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleur, À la Recherche du temps perdu*, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1988.

PYNCHON Thomas, *Gravity's Rainbow*, Londres, Cape, 1973.

REDONDO Dolores, *Le Gardien invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Folio policier », traduction de Marianne Millon, 2012.

ROBBE-GRILLET Alain, *Les Derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994.

RUSHDIE Salman :

- « *Midnight's Children and Shame* by Salman Rushdie », *Kunapipi*, n° 7, 1985 [1981].
- *The Satanic Verses*, Dover, The Consortium, 1988.

SIMON Claude :

- *Triptyque*, Paris, Minuit, 1973.
- *L'Acacia*, Paris, Minuit, 1989.

SMITH Ali, *The Accidental*, Londres, Hamish Hamilton, 2005.

VOLODINE Antoine :

- *Le Port intérieur*, Paris, Minuit, 1995.

- *Nuits blanches en Balkhyrie*, Paris, Minuit, 1997.

WRIGHT Stephen, *Going Native*, New York, Little, Brown and Company, 2020 [1994].

II. Études sur la littérature contemporaine et sur la littérature des années 1960-1970

1. Études générales sur la littérature contemporaine

ADDIS Mark et TEW Philip, « Final Report: Survey on Teaching Contemporary British Fiction », English Subject Centre, 2007, [En ligne] URL : <http://www.english.heacademy.ac.uk/explore/projects/archive/contempI.php>.

ASHOLT Wolfgang et DAMBRE Marc, *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010.

AUDET René et XANTHOS Nicolas, « Le roman contemporain au détriment du personnage », *L'Esprit créateur*, vol. 54, n° 1, 2014, p. 1-7.

AUTRAND Michel, *Le XX^e siècle : littérature française*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993.

BENTLEY Nick :

- « Introduction: mapping the millennium: themes and trends in contemporary British fiction », in *British fiction of the 1990s*, Oxon, Routledge, 2005, p. 1-18.

- « Developing the Canon: Texts, Themes and Theories in Teaching Contemporary British Fiction », in Steve Barfield, Anja Muller-Wood et Leigh Wilson (dir.), *Teaching Contemporary British Fiction: Anglistik & Englischunterricht Special Issue*, n° 69, Helidberg, Universitätsverlag, 2007, p. 27-45.

- *Contemporary British Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, coll. « Edinburgh Critical Guides », 2008.

BESSARD-BANQUY Olivier, *Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003.

BLANCKEMAN Bruno :

- *Les Fictions singulières ; étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002.

- *Les Récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2008.

- « Retours critiques et interrogations postmodernes », in Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle. Tome II – après 1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 425-491.

JAMES David, « Introduction: Critical Constructions of British Fiction since 1945 », in *The Cambridge Companion to British Fiction since 1945*, New York, Cambridge University Press, 2015, p. 1-10.

LECLERC Yvan, « Autour de Minuit », *Dalhousie French Studies*, vol. 17, automne-hiver 1989.

MORRISON Jago, *Contemporary Fiction*, Londres, Routledge, 2003.

MURA-BRUNEL Aline (dir.), *Christian Oster et cie. Retour du romanesque*, Amsterdam/New York, CRIN, n° 45, 2006.

NOGUEZ Dominique, « Le Grantécrivain. D'André Gide à Marguerite Duras », *Le Débat*, n° 86, 1994-1995, p. 29-40.

ONEGA Susana (dir.), *Telling Histories. Narrativizing History, Historicizing Literature*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Costerus New Series, 96 », 1995, p. 7-18.

RABATÉ Dominique :

- *Désirs de disparaître. Une traversée du roman contemporain*, Rimouski, Tangence, coll. « Confluences », 2015.

- « L'individu contemporain et la trame narrative d'une vie », *Studi Francesi*, n° 175 (LIX | I), 2015, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/282>.

RACZYMOW Henri, *La Mort du grand écrivain : essai sur la fin de la littérature*, Paris, Stock, 1994.

REBEIN Robert, « Contemporary Realism », in John N. Duvall (dir.), *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, New York, Cambridge University Press, 2012, p. 30-43.

ROY Alain, « L'art du dépouillement (l'écriture minimaliste) », *Liberté*, vol. 35, n° 3, juin 1993, p. 10-28.

SCHOOTS Fieke, *Passer en douce à la douane. L'Écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1997.

VERCIER Bruno et VIART Dominique, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.

VIART Dominique, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », in Francine Dugast-Portes et Michèle Touret (dir.), *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », p. 317-336.

2. Données chiffrées concernant le marché du roman contemporain

Les Échos, [En ligne] URL : <https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/le-top-10-des-livres-les-plus-vendus-en-2021-1377494>.

Rapport du gouvernement, *Le Secteur du livre, chiffres-clés 2018-2019*, [En ligne] URL : <https://www.culture.gouv.fr>.

Syndicat National de l'Édition, [En ligne] URL : https://www.sne.fr/economie/chiffres-cles/#2015_un_marche_qui_renoue_avec_la_croissance_pour_la_premiere_fois_depuis_5_ans.

3. Études générales sur la littérature des années 1960 et 1970

ALEXANDRE Didier, « Dater le Nouveau Roman ? », in Francine Dugast-Portes et Michèle Touret (dir.), *Le Temps des Lettres, Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 271-281.

BARILLI Renato, « Nouveau Roman, aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure romanesque ? », in Jean Ricardou, Françoise van Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, vol. 1, Paris, coll. « 10/18 », 1972, p. 107-117.

BARTH John :

- « The Literature of Exhaustion », *The Atlantic Monthly*, vol. 220, n° 2, août 1967, p. 29-43.

- « The Literature of Replenishment », *The Atlantic Monthly*, vol. 245, n° 1, janvier 1980, p. 65-71.

BUFORD Bill, « Introduction » to « Dirty Realism: New Writing from America », *Granta*, n° 8, 1983, p. 4-5.

CHÉNETIER Marc, *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, 1989.

DUVALL John N., « Introduction: A story of the stories of American fiction after 1945 », in John N. Duvall (dir.), *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, New York, Cambridge University Press, 2012, p. 1-14.

GASS William H., « Philosophy and the Form of Fiction », in *Fiction and the Figures of Life*, New York, Alfred A. Knopf, 1970.

GRAFF Gerald, *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*, Chicago, UCP, 1979.

HALL Stuart, HELD David, HUBERT Don, THOMPSON Kenneth (dir.), *Modernité. An introduction to Modern Societies*, Oxford, Blackwell, 1996.

LEVI-VALENSI Jacqueline, VALETTE-FONDO Madeleine, « Le romanesque de l'absurde en France après 1960 », in Jean Bessière (dir.), *Absurde et nouveaux romanesques*, Paris, Minard, 1986, p. 55-77.

LODGE David :

- « The Novelist at the Crossroads », in *The Novelist at the Crossroads*, Londres, Ark Paperbacks, 1971.

- *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, Londres, Edward Arnold, 1977.

MAGNY Claude-Edmonde, *L'Âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1948.

MURCIA Claude, *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma*, Paris, Nathan Université, coll. « Lettres 128 », 1998.

MURDOCH Iris, « Against Dryness: A Polemical Sketch », *Encounter*, Janvier 1961, p. 16-20.

RABINOVITZ Rubin, *The Reaction Against Experiment in the English Novel, 1950-1960*, New York, Columbia University Press, 1967.

RICARDOU Jean :

- *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.

- « Mort du personnage fictif », in *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Dunod, 1971, p. 235-246.

ROBBE-GRILLET Alain, « Sur quelques notions périmées [1957] », in *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961.

SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.

4. Études générales, philosophiques et sociologiques sur la période contemporaine

AUGÉ Marc, *Non lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

BAUDRILLARD Jean :

- *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981.

- *De la séduction*, Paris, Gallimard, Folio, 1992.

- « Game with vestiges », in Mike Gane (dir.), *Baudrillard Live, Selected Interviews*, Londres, Routledge, 1992.

BELL Daniel, *The Coming of Post-industrial Society: A Venture in Social Forecasting*, New York, Basic Books, 1973.

BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984.

BÉRUBÉ Michael, « Teaching Postmodern Fiction without Being Sure That the Genre exists », *Chronicle of Higher Education*, vol. 46, 19 mai 2000.

CRISO Rachael A., « Vers une nouvelle génération : Postmodernism in Contemporary French Literature », *Romance Languages Annual*, vol. 3, 1992, p. 37-41.

ELIAS Amy J., « Postmodern metafiction », in John N. Duvall (dir.), *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, New York, Cambridge University Press, 2012, p. 13-29.

FORTIER Frances (dir.), *La Fiction postmoderne, Tangence*, n° 39, 1993.

FUKUYAMA Francis, *The End of History and the last man*, New York, Free Press, 1992.

HASSAN Ihab, « Towards a concept of Postmodernism », in Linda Hutcheon et Joseph Natoli (dir.), *A Postmodern Reader*, New York, State University of New York Press, 1993, p. 273-286.

HUTCHEON Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Londres, Routledge, 1999 [1988].

KIBÉDI-VARGA Aron, « Le récit postmoderne », in *Littérature. Situation de la fiction*, n° 77, 1990, p. 3-22.

LIPOVETSKY Gilles, *L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

LYOTARD Jean-François :

- *La Condition Postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

- *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.

NANCY Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

TORRES Felix, « Postmodernisme et histoire », *Esprit*, n° 86, février 1984, p. 98-112.

VAN DEN AKKER Robin et VERMEULEN Thimoteus, « Notes on metamodernism », in *Journal of Aesthetics & Culture*, n° 5677, janvier 2017, [En ligne] URL : <http://tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677>.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *La Vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002 [Presses Universitaires de Strasbourg, 1995].

III. Études sur les auteurs du corpus

1. Corpus principal

Martin Amis

BENTLEY Nick, « Martin Amis, London Fields », in *British Fiction*, Edinburgh, Edinburgh Critical Guides to Literature, 2008, p. 35-44.

BERNARD Catherine, « *London Fields* de Martin Amis, la mimesis revisitée », *Études britanniques contemporaines*, Montpellier, décembre 1992, n° 1, p. 1-15.

FINNEY Brian :

- « Narrative and Narrated Homicide in Martin Amis's *Other People* and *London Fields* », *Critique*, n° 37, 1995, [En ligne] <https://web.csulb.edu/~bhfinney/amisotherpeople.html>.

- *Martin Amis*, Londres et New York, Routledge, 2008.

FORTIN-TOURNÈS Anne-Laure, *Martin Amis, le Postmodernisme en question*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2003.

GANTEAU Jean-Michel, « “If you like, we play detective” : intrigues en souffrance chez Peter Ackroyd, Martin Amis et Kazuo Ishiguro », *Études Anglaises*, n° 64, Paris, Klincksieck, avril 2011, p. 415-426.

MELLIER Denis, « Polarités et généralité : de quelques figures contemporaines de la circulation Europe/Amérique en littérature et au cinéma », *Revue de Littérature comparée*, n° 312, 2004, p. 467-484.

RENNISON Nick, « Martin Amis », *Contemporary British Novelists*, Londres, Routledge, 2005, p. 5-8.

VERRIER Luc, « Les figures du double dans *Night Train* de Martin Amis », *Études britanniques contemporaines*, n° 24, 2003.

WALTER Natasha, « If you have tears to shed, prepare to shed them – in a Martin Amis novel », *The Guardian*, 11 septembre 1997.

Paul Auster

GONZÁLES Jesús Ángel, « Western Images in Paul Auster's Work: from *Moon Palace* to Later Fiction », in Amaia Ibarraran, David Rio, Martin Simonson (dir.), *Beyond the Myth: New Perspectives on Western Texts*, Vitoria-Gasteiz, Portal Education, 2011, p. 63 - 82.

PESSO-MIQUEL Catherine, *Toiles trouées et déserts lunaires. Moon Palace de Paul Auster*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.

Angela Carter

BANNOCK Sarah, « Auto/biographical souvenirs », in Joseph Bristow et Trev Lynn Broughton (dir.), *The Infernal Desires of Angela Carter : Fiction, Femininity, Feminism*, Londres, Longman, 1998.

CLAPP Susannah, « Introduction », in Angela Carter, *American Ghosts & Old World Wonders*, Londres, Chatto & Windus, 1993, p. IX-XI.

GAMBLE Sarah, « History as Story in Angela Carter's American Ghosts and Old World Wonders », in Ann Heilmann, Mark Llewellyn (dir.), *Metafiction and Metahistory in Contemporary Women's Writing*, Londres, Palgrave Macmillan, 2007, p. 30-44.

KATSAVOS Anna, « A conversation with Angela Carter », *Review of Contemporary Fiction*, n° 14.3, 1994, p. 11-17.

RYAN-SAUTOUR Michelle :

- « Intermediality and the Cinematographic Image in Angela Carter's "John Ford's" *Tis Pity She's a Whore* » (1988) », *Journal of the Short Story in English*, n° 56, printemps 2011, [En ligne] URL : <http://jsse.revues.org/1145>.

- « La métafiction et les nouvelles d'Angela Carter », in Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction*, [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/pur/29672?lang=fr>.

SOHIER Jacques, « La relation palimpsestueuse dans "Snow Child" », in Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et Métafiction*, Presses Universitaires de Rennes, [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/pur/29672?lang=fr>.

Patrick Chatelier

BRICCO Elisa, « Lenteur et vision : l'empreinte du western dans le roman français contemporain », *Cahiers de Narratologie*, n° 23, décembre 2012, [En ligne] URL : <http://narratologie.revues.org/6587>.

HUGLO Marie-Pascale, « Entretien avec Patrick Chatelier », *Revue Textimage, Cinesthétique (le cinéma de la littérature)*, n° 6, 2014, [En ligne] URL : http://revue-textimage.com/10_cinesthetique/chatelier1.html.

RONGIER Sébastien, « À propos de *Pas le bon, pas le truand* », Remue.net, juillet 2010, [En ligne] URL : <http://remue.net/spip.php?article3736>.

Robert Coover

AMFREVILLE Marc, « La nuit américaine dans *Noir* de Robert Coover », *Caliban*, n° 25, 2009, décembre 2016, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/caliban/1507>.

CARROLL Sean P., « An interview with Robert Coover », *Bookslut*, mars 2010, [En ligne]
URL : http://www.bookslut.com/features/2010_03_015786.php.

CARTER Angela, *Shaking a Leg*, Londres, Chatto & Windus, 1997 :
« Robert Coover: *A Night at the Movies* », p. 466-469.
« Hollywood », p. 469-472.

CHASSAY Jean-François :
- « La machine en mouvement : *A Night at the Movies* de Robert Coover », *Études littéraires*, vol. 28, n° 2, 1995, p. 45-55.
- *Robert Coover : l'écriture contre les mythes*, Paris, Belin, coll. « Voix américaines », 1996.

EVENSON Brian, *Understanding Robert Coover*, Columbia, University of South Carolina Press, 2003.

RIU-COMUT Laurence, « L'envers du décor : métamorphoses et métaphysique de la ville dans *Noir* de Robert Coover », in Christelle Colin, Émilie Guyard, Myriam Roche (dir.), *Le Polar dans la cité*, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, p. 109-123.

SALGAS Jean-Pierre, « Les deux amours de Robert Coover : Cervantes et Beckett », *La Quinzaine Littéraire*, n° 421, 16 juillet 1984, p. 19-20.

SAMMARCELLI Françoise :
- « Écriture et cinéma : *A Night at the Movies* de Robert Coover », *Tropismes, Donner à voir*, n° 10, Université Paris-X Nanterre, 2002, p. 349-367.
- « *Noir* de Robert Coover ou le noir revisité », *Études Anglaises*, n° 64, Paris, Klincksieck, avril 2011, p. 439-454.

VANDERHAEGHE Stéphane, « Entre fiction et philosophie : quelle place pour le lecteur de Robert Coover ? », *Revue française d'études américaines*, n° 109, mars 2006, p. 83-99.

Jean Echenoz

« Attrape-moi si tu peux », entretien avec Jean Echenoz, *La Femelle du requin*, n° 26, hiver 2005-2006.

BARTHÉLÉMY Emmanuel, GRITON Pascaline et WINTER Geneviève, « Dans l'atelier de l'écrivain », entretien avec Jean Echenoz, in *Je m'en vais*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2001 [1999].

BAYSSIÈRE Gaëlle, « Jean-Patrick Manchette, le styliste », entretien avec Jean Echenoz, *Polar Hors-série spécial Manchette*, Paris, Rivages, 1997, p. 14-23.

BERNSTEIN Michèle, « La chronique de Michèle Bernstein », *Libération*, octobre 1983, p. 29.

BESSARD-BANQUY Olivier :
- « Le parti-pris d'Echenoz », *Critique*, Tome LII, n° 595, Paris, Minuit, décembre 1996, p. 1056-1073

- « Il se passe quelque chose avec le jazz », entretien avec Jean Echenoz, *Jazz et Littérature, Europe*, n° 820-821, août-septembre 1997, p. 194-202.
- *Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003.

BLANCKEMAN Bruno, « Jean Echenoz ou le roman comme ciné/cure », *Roman 20-50*, n° 41, juin 2006, p. 167-178.

BOUHÉNIC Pascal, *L'Atelier d'écriture de Jean Echenoz*, film, Éditions du Centre Georges Pompidou, coll. « Les ateliers d'écriture », 1997.

BOURMEAU Sylvain et WEITZMANN Marc, « L'entretien des Inrocks : Jean Echenoz », *Les Inrockuptibles*, n° 27, 11-17 octobre 1995, p. 60-65.

CLOONAN William, « Jean Echenoz », in *Contemporary Novel in France*, Gainesville, University Press of Florida, 1995, p. 200-214.

DANGY Isabelle, « Perec / Echenoz : l'impensable d'une fraternité littéraire », *Le Cabinet d'amateur, Revue d'études perecquiennes*, avril 2004, [En ligne] URL : http://web.archive.org/web/20081111202036/http://www.cabinetperec.org/articles/dangy-echenoz/dangy_perechenoz.html.

DIS Claude, « Echenoz : Cherokee », *La Nouvelle Revue Française*, n° 371, décembre 1983, p. 105-106.

JÉRUSALEM Christine :

- « Jean Echenoz de Gloire à Victoire, du technicolor au noir et blanc, des *Grandes blondes à Un an* », in Jean-Bernard Vray (dir.), *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 25-33.
- « La rose des vents : cartographies des écritures de Minuit », in Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte Éditeur, 2004, p. 63-64.
- « Stevenson/Echenoz : le jeu des "images irréelles" », in Marc Dambre, Aline Mura-Brunel, Bruno Blanckeman (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 331-339.
- *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.
- *Jean Echenoz*, Paris, ADPF, Ministère des Affaires Étrangères, 2006.
- « Identification d'une femme. Les portraits féminins dans l'œuvre de Jean Echenoz », in Bruno Blanckeman, Marc Dambre (dirs.), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012, [En ligne] URL : <http://books.openedition.org/psn/433>.
- « Terre, terrain, territoire », in *Le Roman français contemporain*, Paris, Cultures France éditions - ADPF, 2007

HOUPPERMANS Sjeff, *Jean Echenoz. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, coll. « Écrivains au présent », 2008, p. 152-155.

LAPACHERIE Jean-Gérard, « Quand le roman représente les conventions qui le régissent », in Aline Mura-Brunel (dir.), *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*, Amsterdam – New York, Rodopi, CRIN n° 50, 2008, p. 15-25.

LAPORTE Nadine, « Jean Echenoz. Pour une littérature vagabonde : de *L'Équipée malaise* à *Au piano* », in Aline Mura-Brunel (dir.), *Chevillard, Echenoz, filiations insolites*, CRIN n° 50, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 81–93.

LAUGIER Emmanuel et POMIER Frédéric, « L'éducation des regards », entretien avec Jean Echenoz, *Le Matricule des anges*, n° 70, février 2006, p. 22-23.

LEBRUN Jean-Claude, « Jean Echenoz : l'image du roman comme un moteur de fiction me séduit en ce moment », entretien avec Jean Echenoz, *L'Humanité*, 11 octobre 1996, [En ligne] URL : <https://www.humanite.fr/node/141693>.

LÉVY Clément, *Territoires postmodernes. Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020, [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/pur/53242?lang=fr>.

MÉAUX Danièle, « Le miroir des écrans », in Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Echenoz : « une tentative modeste de description du monde »*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2006, p. 167-178.

MURCIA Claude, « Décalage et hors-champ », entretien avec Jean Echenoz, *Artpress*, n° 175, décembre 1992.

SCHOOTS Fieke, « L'écriture "minimaliste" », in Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, « CRIN », n° 27, 1994, p. 127-144.

REID Martine, « Echenoz en malfaiteur léger », *Critique*, n° 547, décembre 1992, p. 988-994.

TURIN Gaspard, « Vestiges du polar et retour du politique Une lecture comparée de Manchette et d'Echenoz », in Jean Kaempfer et André Vanoncini (dir.), *Le Polar, Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 10, 2015, [En ligne] URL : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.14>.

Christine Montalbetti

HUGLO Marie-Pascale, « Entretien avec Christine Montalbetti », in Karine Abadie, Marie-Pascale Huglo (dir.), *Revue Textimage, Cinesthétique (le cinéma de la littérature)*, n° 6, 2014, [En ligne] URL : https://revue-textimage.com/10_cinesthetique/montalbetti1.html.

MONTALBETTI Christine, « Du Western au roman : essai de transposition d'un genre, ou rencontre ? », in Matteo Majorano (dir.), *La Caméra des mots. Le spectacle du roman*, Bari, Éditions B. A. Gaphis, coll. « Marges critiques », 2007, p. 81-88.

MOTTE Warren, « Il était une fois dans l'Ouest », in Barbara Havercroft, Pascal Michelucci, et Pascal Riendeau, (dir.), *Le Roman français de l'extrême contemporain : Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2010, p. 127-145.

Tanguy Viel

ALLEMAND Roger-Michel, « Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier contemporain », entretien avec Tanguy Viel, *Revue @nalyses*, 10 novembre 2008, [En ligne] URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1217>.

CLERC Jeanne-Marie :

- « Où en est le parallèle entre littérature et cinéma ? », *Revue de littérature comparée*, n° 298, février 2001, p. 317-326.

- « Écritures transmodales : l'exemple de Cinéma de Tanguy Viel », in Robert Kahn (dir.), *À travers les modes*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2004, p. 49-59.

FAERBER Johan :

- « Vers une mélancolie des premiers romans ? Entretien avec Tanguy Viel », in Marie-Odile André et Johan Faerber (dir.), *Premiers romans 1945-2003*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 89-99.

- *L'Absolue perfection du crime (2001). Tanguy Viel*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre – contemporain », 2007.

- « Tanguy Viel : Le fantasme du cinéma permanent (Cinéma) », *Diacritik*, 11 avril 2018, [En ligne] URL : <https://diacritik.com/2018/04/11/tanguy-viel-le-fantasme-du-cinema-permanent-cinema/>.

HOUPPERMANS Sjef :

- « Tanguy Viel: From Word to Image », in Jan Baetens et Ari J. Blatt (dir.), « Writing and the Image Today », *Yale French Studies*, n° 114, Yale University Press, 2008, p. 37-50.

- « Tanguy Viel : de la parole à l'image », in Laurent Mauvignier et Tanguy Viel, *deux romanciers d'aujourd'hui*, *Relief*, n° 6, 2012, p. 96-109.

MARCANDIER Christine, « Les lois de l'abstraction : le blanchiment du noir chez Julia Deck et Tanguy Viel », in Jean Kaempfer et André Vanoncini (dir.), *Le Polar, Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 10, 2015, p. 116-125. [En ligne] URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.13>.

MASELLI Milena, « Conversation entre Tanguy Viel et Milena Maselli », in Matteo Majorano (dir.), *Le Jeu des arts. L'écriture et les arts*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Margini Critici », 2005, p. 117-118.

PIERRE Maxime, Entretien avec Laurent Mauvignier et Tanguy Viel, « Affronter la crise : outils et stratégies », *Publif@rum*, n° 8, 1^{er} mars 2008, [En ligne] URL : http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?id=97.

SCHMITT Laura et WAGNER Frank, « À cause du cinéma, ou grâce au cinéma, la littérature a fait autre chose », entretien avec Tanguy Viel, in Jean Cléder et Frank Wagner (dir.), *Le Cinéma de la littérature*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2017, p. 315-330.

VIEL Tanguy :

- « La fabrique de l'image », in Matteo Majorano (dir.), *Le Jeu des arts. L'écriture et les arts*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Margini Critici », 2005, p. 121-128.

- « Éléments pour une écriture cinéphile », *Vertigo*, n° 19, nov. 1999, p. 149-154.

- *Hitchcock, par exemple*, Paris, Éditions Naïve, coll. « Livre d'heures », 2010.

2. Corpus complémentaire

Claude Simon

BONHOMME Bérénice, « Le dispositif cinématographique chez Claude Simon », in *Cahiers Claude Simon*, mai 2009, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/ccs/639>.

MOUGIN Pascal, *Lecture de L'Acacia de Claude Simon. L'imaginaire biographique*, Paris, Archives des Lettres modernes, 1996.

SIMON Claude :

- « Questions aux romanciers », *Les Cahiers du cinéma*, décembre 1966, n° 189, p. 103.
- « Claude Simon à la question », in Jean Ricardou (dir.), *Claude Simon : Analyse, théorie*, Paris, 1986 [1975], p. 406-431.

Don DeLillo

LECLAIR Tom, « An Interview with Don DeLillo », in Thomas LeClair et Larry McCaffery (dir.), *Anything Can Happen: Interviews with Contemporary American Novelists*, Urbana, University of Illinois Press, 1983, p. 79-90.

Jean-Patrick Manchette

MANCHETTE Jean-Patrick :

- *Extraits du journal de J.-P. Manchette*, in *Romans noirs*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2005 [1978].
- « Jazz sur son 31 », *Bulletin de la librairie Ombre Blanche*, Toulouse, 1983.
- « Lettre de Jean-Patrick Manchette à Jean Echenoz », 14 juillet 1983, publiée par Bertrand Poirot-Delpech, *Le Monde*, 2 septembre 1983.

MOUCHARD Benoît, *Manchette, le nouveau roman noir*, Biarritz, Séguier Archimbaud, 2006.

Jonathan Coe

MELLET Laurent, *Jonathan Coe : les politiques de l'intime*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015.

Georges Perec

PEREC Georges, *Entretiens et conférences, Volume I (1965-1978)*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., 2003.

IV. Études générales de théorie et critique littéraires

1. Théorie de l'intersémiotité, relations de la littérature avec le cinéma, avec les autres arts

ABLALI Driss, DUCARD Dominique, *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Honoré Champion, 2009.

BAETENS Jan, « La novellisation contemporaine en langue française », in « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula-LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 2, décembre 2006, [En ligne] URL : <http://www.fabula.org/lht/2/baetens.html>.

BLUESTONE George, *Novels into Film. The Metamorphosis of fiction into cinema*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1957.

BRANGÉ Mireille, « Trois romans-films : *L'Autre aile* de Ricciotto Canudo (1924), *Le Maître du monde* d'Henri Poulaille (1926) et *Scenario (A Film with Sound)* d'Henry Miller (1937) », colloque « Littérature comparée et cinéma » organisé par Michèle Finck et Patrick Werly, Université de Strasbourg, mai 2016 [actes à paraître].

CHAUVIN Serge, *L'Écran de la conscience : le film, modèle et matrice de la fiction chez Pynchon, Coover, DeLillo*, Thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 1996.

CLERC Jeanne-Marie :

- *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, Berne, Francfort-sur-le-main, Nancy, Peter Lang, 1984.

- *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan Université, coll. « Fac. Cinéma », 1993.

CLÉDER Jean, *Entre littérature et cinéma – les affinités électives*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 2012.

CLÉDER Jean et WAGNER Frank, *Le Cinéma de la littérature*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2017.

CLÜVER Claus, « Intersemiotic Transposition », *Art and Literature, Poetics Today*, vol. 10, n° 1, printemps 1989.

COSTA Antonio, « Palomar : intermédialité et archéologie de la vision », in Silvestra Mariniello (dir.), *Cinémas, Cinéma et intermédialité*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 169-184.

EDGEcombe Rodney Stenning, « Melophrasis: Defining a Distinctive Genre of Literature/music Dialogue », *Mosaic*, vol. 26, Winnipeg, 1993, p. 1-20.

GILLET Fanny, *Saisie/dessaisissement : enjeux de l'unité texte/image chez Keats, Tennyson, Rossetti et dans l'art préraphaélite*, thèse de doctorat, Université de Toulouse II-Le-Mirail, 2008.

GRIS Fabien :

- *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat, Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2012.
- « Littérature contemporaine française et cinéma américain : sous le signe du légendaire », in Jean Cléder et Frank Wagner (dir.), *Le Cinéma de la littérature*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2017, p. 157-172.
- « Genre romanesque et romanesque cinématographique : un désir de blockbusters et de cinéma de genre dans le roman contemporain français », in Jan Baetens et Nadja Cohen (dir.), *Écrire après le cinéma, Études Françaises*, n° 55, vol. 2, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2019, p.13-27.

LANDEROUIN Yves :

- « Pour une typologie générale des procédés de transformation intermédiaire », *Intermédialités*, coll. « Poétiques comparatistes », Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2015, p. 119-137.
- « Les Fonctions de l'évocation de l'*opus 111* de Beethoven chez E.M. Forster et Thomas Mann », in Yves Landerouin et Aude Locatelli (dir.), *Musique et roman*, Paris, Le Manuscrit, 2008, p. 115-130.
- « La réception d'un grand roman à travers le filtre du cinéma. L'exemple du *Tambour* de Günter Grass », *Poétique*, n° 184, Seuil, février 2018, p. 269-278.

LOUVEL Liliane :

- *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Interlangues littéraires », 1999.
- *Texte/Image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002.
- *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.
- « Disputes intermédiales : le cas de l'*ekphrasis*. Controverses », *Revue Textimage, Cinesthétique (le cinéma de la littérature)*, n° 6, 2014, [En ligne] URL : https://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/louvel4.html.

MELLIER Denis, « Cinécriture des images fantastiques », in Patrizia Lombardo et Marc Cerisuelo (dir.), « Cinélittérature », *Critique*, n° 795-796, août-septembre 2013, p. 698-699.

MEUNIER Emmanuelle, « Les métamorphoses intersémiotiques du mythe casanovien », *Fabula / Les colloques*, « Circulations entre les arts. Interroger l'intersémiotité », [En ligne] URL : <http://www.fabula.org/colloques/document3969.php>.

MÜLLER Jürgen E., « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence », in *Médiamorphoses. L'identité des médias en questions*, n° 16, 2006, p. 99-110.

MURCIA Claude :

- « Littérature et cinéma. Ébauche d'un état des lieux », in Anne Tomiche et Karl Zieger (dir.), *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*, SFLGC, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 129-137.

- « Dialogue (à propos de littérature et cinéma) », in Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux (dir.), *Perspectives comparatistes*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 257-267.

MURZILLI Nancy, « Quand la littérature compose avec le cinéma. De la transposition à la transmédiabilité : vers des formes renouvelées d'appréhension du réel », in Jean Cléder et Frank Wagner (dir.), *Le Cinéma de la littérature*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2017, p. 287-302.

NACACHE Jacqueline, « Le cinéma imaginaire », in Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache (dir.), *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma*, Berne, Peter Lang, coll. « Film Cultures », 2012, p. 11-32.

SACKSICK Elsa, « Transpositions cinématographiques dans l'œuvre de Salman Rushdie », in *Polysèmes*, n°12, 2012, [En ligne] URL : <http://polysemes.revues.org/680>.

SESSA Jacqueline, « Le cinéma au village : *L'Amour du monde* de C.F. Ramuz », in Jean-Bernard Vray (dir.), *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999, p. 81-90.

VOUILLOUX Bernard :

- *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève, Droz, 1989.

- *La Peinture dans le texte : XVIII^e – XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 1994.

- « Textes et images : esquisse d'une typologie », in Jean-Louis Tilleul et Myriam Watthée-Delmotte (dir.), *Texte, Image, Imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 31-42.

- « Pour une critique des dispositifs ? », in Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, p. 15-31.

VRAY Jean-Bernard, « Avant-propos », in *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999, p. 7-8.

WAGNER Frank, « Entretien avec Jean Cléder à propos de son ouvrage *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives (échanges, conversions, hybridations)* », *Vox Poetica*, 25 mars 2013, [En ligne] URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intCleder.html>.

2. Théorie des genres

« Les Genres littéraires, les genres cinématographiques et leurs émotions », colloque organisé par Mathilde Bernard et Lorraine Dumenil, 26-27 septembre 2014, *Fabula / Les colloques*, [En ligne] URL : <http://www.fabula.org/colloques/sommaire4087.php>.

ADAM Jean-Michel et HEIDMANN Ute, « Six propositions pour l'étude de la genericité », in Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le Savoir des genres*, La Licorne, n° 79, Poitiers-Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 21-34.

ALTMAN Rick :

- *La Comédie musicale hollywoodienne*, traduit de l'anglais par Jacques Lévy, Paris, Armand Colin, 1992 [Titre original : *The American Film Musical*, 1987].

- *Film/Genre*, Londres, BFI, 1999.

AMENGUAL Barthélémy, « Bon chic, bon genre ? », in Guy Hennebelle (dir.), *CinémAction, Panorama des genres au cinéma*, n° 68, 1993, p. 198-203.

BAETENS Jan et COHEN Nadja (dir.), *Écrire après le cinéma, Études Françaises*, n° 55, vol. 2, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2019.

BARONI Raphaël, « Les fonctions de la focalisation et du point de vue dans la dynamique de l'intrigue », *Cahiers de Narratologie*, n° 32, 2017, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7851>.

BARONI Raphaël et MACÉ Marielle, « Avant-propos », *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2006, n° 79, p. 7-20.

BUSCOMBE Edward, « The Idea of Genre in the American Cinema », *Screen*, vol. 11, n° 2, 1970, p. 33-45.

CANVAT Karl, « Pragmatique de la lecture : le cadrage générique », *Fabula, Atelier de théorie littéraire*, 2007, [En ligne] URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture.

CIEUTAT Michel, « Le Film noir », in Guy Hennebelle (dir.), *CinémAction, Panorama des genres au cinéma*, n° 68, 1993, p. 36-44.

COMBE Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.

MOINE Raphaëlle :

- « Le Genre cinématographique : une catégorie de l'interprétation », in Vittorio Frigerio (dir.), *Belphégor, Le Genre et la culture de masse*, vol. 3, n° 1, décembre 2003, [En ligne] URL : alspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47673/03_01_Moine_gencin_fr_cont.pdf?sequence=1.

- *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, [2008] 2015.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

SERCEAU Michel « Vie, mort et retour des genres », in Michel Serceau (dir.), *Panorama des genres au cinéma, CinémAction*, n° 68, 1993, p. 210-213.

TUDOR Andrew, « Genre », in Barry Keith Grant, *Film Genre Reader II*, Austin, Presses Universitaires du Texas, 1995.

VERNET Marc, « Genre », in Jean Collet, Michel Marie, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon, Marc Vernet (dir.), *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1980, p. 108-114.

3. Problématiques littéraires et esthétiques générales

Article « Maniérisme », Centre National de Ressources Textuelles et lexicales, [En ligne] URL: <https://www.cnrtl.fr/definition/bhvf/maniérisme>.

ABBOTT Hans Porter, « Story, Plot, and Narration », in David Herman (dir.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 39-51.

AMOSSY Ruth :

- *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. « Le Texte à l'œuvre », 1991.
- « Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours », in Gilles Mathis (dir.), *Le Cliché*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Interlangues Littératures », 1998, p. 21-28.

BAKHTINE Mikhaïl :

- *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 [1965].
- *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

BARONI Raphaël, « L'Intrigue. Essai de mise au point », *Fabula, Atelier de théorie littéraire*, été 2017, [En ligne] <https://www.fabula.org/atelier.php?L%27intrigue>.

BARRIÈRE Laetitia, « Représentation, simulacre et identité dans l'œuvre de Cindy Sherman », *Transatlantica*, février 2006, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/1169>.

BARTHES Roland :

- *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- « Théorie du texte », *Encyclopedia universalis*, Tome XV, 1973.
- *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973.
- *Fragments du discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977.
- « Littérature littérale », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981 [1964].
- « Écrire la lecture », in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Paris, Éditions Gallimard, 1974.

BERSANI Léo, « Le réalisme et la peur du désir », in Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

CAILLOIS Roger, *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1938.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

CROUZET Michel, « Préface », in Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les classiques du Livre de Poche », 2000.

DABEZIES André, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1989.

DECLERCQ Gilles et MURAT Michel, « Le romanesque. Avant-propos », in Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

DUFAYS Jean-Louis, « Stéréotype et littérature, L'inéluctable va-et-vient », in Alain Goulet, *Le Stéréotype. Crise et transformations*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Colloques de Cerisy », 1994, p. 77-89.

ECO Umberto, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1989 [1985].

FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977 [1821-1830].

GENETTE Gérard :

- *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966.

- *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969.

- *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

- *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

- *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1992 [1982].

- *Figures V*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002.

GIGNOUX Anne-Claire, « De l'intertextualité à la réécriture », in Alain Tassel (dir.), « Nouvelles approches de l'intertextualité », *Narratologie*, n° 4, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2001.

GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.

GUTTON Philippe, *Le Jeu chez l'enfant*, Paris, Larousse, 1973.

HAMON Philippe :

- « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977.

- « De l'allusion en régime naturaliste », in Michel Murat (dir.), *L'Allusion dans la littérature*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2000, p. 181-198.

FRYE Northrop :

- *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969 [1957].

- *L'Écriture profane. Essai sur la structure du romanesque*, Paris, Circé, 1998.

JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF écriture, 1998 [1992].

KRISTEVA Julia, *Sèméiôtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.

KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

LECERCLE Jean-Jacques et SHUSTERMAN Ronald, *L'Emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Seuil, 2002.

- LIPPMANN Walter, *Public Opinion*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1922.
- MAGNÉ Bernard, « Le métatextuel », *Langages et significations*, Actes du 24^e colloque d'Albi, Université de Toulouse - Le Mirail, 1980.
- MEIZOZ Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et non-sens*, Lausanne, Nagel, 1948.
- MICHEL Natacha, « Malheur à moi je suis nuance », *Po&sie*, n° 71, 1er trimestre 1995.
- MIGOZZI Jacques, *Boulevards du populaire*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2005.
- MOREL Jean-Pierre, « Montage, collage et discours romanesque », in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Table ronde internationale du CNRS, Lausanne, coll. « L'Âge d'Homme », 1978.
- MÜLLER Hélène, « Miroir et mémoire — la deuxième personne et l'autobiographie : *Trame d'enfance* de Christa Wolf et *Enfance* de Nathalie Sarraute », *TRANS (Revue de littérature générale et comparée)*, n°8, 2009, [En ligne] URL : trans.univ-paris3.fr/IMG/pdf_Trans_Muller.pdf.
- PIZZORUSSO Arnaldo, « Considérations sur la notion d'allusion », in Michel Murat (dir.), *L'Allusion dans la littérature*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2000, p. 13-23.
- RICÉUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- RIFFATERRE Michael, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », in *Cahiers de l'AIEF*, 1964, n° 16.
- ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1997.
- RYAN Marie-Laure, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », in John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », n° 108, 2005.
- SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011.
- SCHAEFFER Jean-Marie, « La catégorie du romanesque », in Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302.
- TOMACHEVSKI Boris Viktorovitch, « Thématique », in Tzevan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965 [1925].
- VALÉRY Paul, « Mauvaises pensées et autres », *Œuvres, Tome II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

VRAY Jean-Bernard, *Michel Tournier ou l'écriture seconde*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997.

V. Études sur les genres cinématographiques et littéraires

1. Roman noir, film noir

ALLOWAY Lawrence, *Violent America: The Movies, 1946-1964*, New York, Moma, 1971.

BLANC Jean-Noël, *Polarville, images de la ville dans le roman policier*, Rapport de recherche n° 628/90, École nationale supérieure d'architecture de Lyon, 1989.

BORDE Raymond, CHAUMETIN Étienne, *Panorama du film noir américain (1941-1953)*, Paris, Flammarion, coll. « Champs/Contre-champs », 1988 [1955].

BRION Patrick, *Le Film noir : l'âge d'or du film criminel américain*, d'Alfred Hitchcock à Nicholas Ray, Paris, Éditions de la Martinière, 2004.

CHARTIER Jean-Pierre, « Les Américains font aussi des films "noirs" », in Jean-George Auriol (dir.), *La Revue du Cinéma*, n° 2, novembre 1946.

CIMENT Michel :

- *Le Crime à l'écran : une histoire de l'Amérique*, Paris, Gallimard, 1992.

- « Le genre criminel est le plus productif du cinéma américain », entretien avec Clémentine Gallot, in *The Best of French Culture, France-Amérique Bilingual*, 29 janvier 2009, [En ligne] URL : <https://france-amerique.com/fr/michel-ciment-le-genre-criminel-est-le-plus-productif-du-cinema-americain>.

EISENZWEIG Uri, « Présentation du genre », in *Le roman policier, Littérature*, n° 49, 1983, p. 3-15.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo. L'invention à Hollywood*, Paris, CNRS Éditions, 2001.

ÉVRARD Franck, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996.

FRANK Nino, « Un nouveau genre "policier", l'aventure criminelle », *L'Écran français*, n° 61, août 1946, p. 8-9.

LACOMBE Alain, *Le Roman noir américain*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », 1975.

LEVET Natacha, « Le roman noir contemporain : hybridité et dissolution génériques », in Gilles Menegaldo et Maryse Petit (dir.), *Manières de noir : la fiction policière contemporaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 81-95.

MERIVALE Patricia et SWEENEY Susan Elizabeth, *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphie, Université de Pennsylvannie, 1999.

PILLARD Thomas :

- « Une histoire oubliée : la genèse française du terme « film noir » dans les années 1930 et ses implications transnationales », *Transatlantica*, janvier 2012, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/5742>.

- *Le Film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre (1946-1960)*, Nantes, Editions Joseph K, 2014.

PRUNGNAUD Joëlle, « De la femme fatale fin-de-siècle à la vamp : apparition d'un stéréotype », in Christian Plantin (dir.), *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1993, p. 60-69.

REUTER Yves, *Le Roman policier et ses personnages*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du Texte », 1989.

TANI Stefano, *The Doomed Detective, the Contribution of the Detective to the Postmodern American and Italian Fiction*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984.

2. Western littéraire et cinématographique

ABEL Richard, « A Nation for Exports. American Westerns (1911-1912) », in Martin Barnier et Raphaëlle Moine (dir.), *France/Hollywood. Échanges cinématographiques et identités nationales*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2002, p. 147-172.

ANDERSON Benedict, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996 [1983].

BAZIN André :

- « Le western ou le cinéma américain par excellence », *Qu'est-ce que le cinéma ? tome III, Cinéma et Sociologie*, Paris, 1961.

- « Évolution du western », in *Qu'est-ce-que le cinéma ?*, Paris, Cerf, coll. « 7e Art », 1985 [1958].

BELLOUR Raymond (dir.), *Le Western*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 [1966].

BOGDANOVICH Peter, *Directed by John Ford*, documentaire (1971).

BORY Jean-Louis, « Femme », in Raymond Bellour (dir.), *Le Western*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 [1966], p. 146-159.

DAVERAT Xavier, « Une géopolitique du désert westernien », in Lauric Guillaud et Gilles Menegaldo (dir.), *Le Western et les mythes de l'Ouest*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 429-456.

DORT Bernard, « La nostalgie de l'épopée », in Raymond Bellour (dir.), *Le Western*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 [1966], p. 55-70.

GILI Jean, in Raymond Bellour (dir.), *Le Western*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 [1966] :
« Cheval (équipement du) », p. 130-131.
« Ville déserte », p. 215-217.

GRANDJEAT Yves-Charles, « Le mythe mexicain de Cormac McCarthy dans *Blood Meridian*, *All the Pretty Horses* et *The Crossing* », in *États-Unis/Mexique, fascinations et répulsions réciproques*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 131-150.

GRAVE Jaël, *L'Imaginaire du désert au XX^e siècle*, Paris, L' Harmattan, 2009.

GUILLAUD Lauric, « Tentative de généalogie d'un genre : le western », in Lauric Guillaud et Gilles Menegaldo (dir.), *Le Western et les mythes de l'Ouest*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 25-53.

LACASSIN Francis, « Le héros », *Cinéma 62*, n° 68, juillet-août 1962, p. 2-21.

LEUTRAT Jean-Louis :

- *L'Alliance brisée. Le western des années 1920*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon – Institut Lumière, 1985.

- *Le Western. Quand la légende devient réalité*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1995.

LEUTRAT Jean-Louis et LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Les Cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique : le western*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma et audiovisuel », 1990.

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, « Le Western », in Guy Hennebelle (dir.), *CinémAction, Panorama des genres au cinéma*, n° 68, 1993, p. 18-25.

MC MURTRY Larry, *Still Wild. Short Fiction of the American West. 1950 to the Present*, New York, Simon & Shuster, 2000.

MELLIER Denis, « À l'ouest du nouveau ? Imaginaire environnemental et neo-western », *Raison publique*, n° 17, février 2012, [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-raison-publique1-2012-2-page-65.htm>.

RIEUPEYROUT Jean-Louis :

- *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, Paris, Cerf, coll. « 7e Art », 1953.

- *La Grande aventure du western : du Far West à Hollywood : 1894-1963*, Paris, Ramsay, 1987 [1964].

TAILLEUR Roger, « L'Ouest et ses miroirs », in Raymond Bellour (dir.), *Le Western*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 [1966], p. 18-54.

TURIM Maureen, « L'encadrement de paysage », in Lauric Guillaud et Gilles Menegaldo (dir.), *Le Western et les mythes de l'Ouest*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 395-408.

VI. Études cinématographiques

Bresson par Bresson, Entretiens (1943-1983), rassemblés par Mylène Bresson, Paris, Flammarion, 2013.

ALLEN Robert C. et GOMERY Douglas, *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles théoriques*, Paris, Nathan « Fac Cinéma », 1993 [1985].

BILLARD Pierre, *L'Âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, 1995.

BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan Université, coll. « Fac. Cinéma », 1998.

CHION Michel, *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Essais », 1985.

GARDIES André, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1993.

GODARD Jean-Luc, « Parlons de Pierrot », entretien réalisé par Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi et Gérard Guégan, *Cahiers du Cinéma*, n°171, octobre 1965, repris dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome I (1950-1984)*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998.

JOST François, *L'Œil-caméra*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

LEUTRAT Jean-Louis, *Le Cinéma en perspective*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1992.

LOGETTE Lucien et NAVE Bernard, « Entretien avec Monte Hellman », *Jeune Cinéma*, n° 287, janvier- février 2004, p. 34-44.

LOJKINE Stéphane, *Images et Subversion*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2005.

MAILLOT Pierre, *L'Écriture cinématographique*, Paris, Armand Colin, 1996.

METZ Christian :

- *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.

- *Essais sur la signification au cinéma. Tome I*, Paris, Klincksieck, 1968.

OST Isabelle, « Le langage de l'image : Beckett et Deleuze face aux “arts de la reproductibilité technique” », in Pierre Piret (dir.), *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007.

TRUFFAUT François, « Entretiens avec Alfred Hitchcock par François Truffaut », 1962, disponible sur le site de Radio France, [En ligne] <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/hitchcock-truffaut-10-25-5264669>.

VANOYE Francis :

- *Cinéma et récit. Récit écrit / récit filmique*, Paris, Nathan Université, coll. « Cinéma et image », 1989.

- « Le scénario comme genre, le scénario comme texte », in Jean Lelaidier et Claude Murcia (dir.), *Littérature et cinéma*, La Licorne, n° 26, automne 1993, p. 25-32.

Filmographie

Principaux films cités

Films noir, films policier, films de gangsters, films de braquage

- ALTMAN Robert, *The Long Goodbye (Le Privé)*, 1974.
- BOORMAN John, *Point Blank (Le Point de non-retour)*, 1968.
- BORDERIE Bernard, *La Môme vert-de-gris*, 1953.
- CLEMENT René, *Plein soleil*, 1960.
- CLOUZOT Henri-Georges, *Quai des orfèvres*, 1947.
- COPPOLA Francis Ford, *The Godfather (Le Parrain)*, 1972.
- DASSIN Jules, *The Naked City (La Cité sans voiles)*, 1948.
- DAVES Delmer, *Dark Passage (Les Passagers de la nuit)*, 1947.
- DE PALMA Brian, *Carlito's Way (L'Impasse)* 1993.
- FERRARA Abel, *The Funeral (Nos funérailles)*, 1996.
- FREEMAN Leonard, Lord Jack, *Hawaii Five-O (Hawaï Police d'État)*, 1968-1980.
- FULLER Samuel, *Underworld U.S.A (Les Bas-fonds de New York)*, 1961.
- GODARD Jean-Luc,
- *À bout de souffle*, 1960.
 - *Bande à part*, 1964.
- HAWKS Howard, *The Big Sleep (Le Grand Sommeil)*, 1946.
- HITCHCOCK Alfred,
- *The Lady Vanishes (Une femme disparaît)*, 1938.
 - *Suspicion (Soupçons)*, 1941.
 - *Dial M for Murder (Le Crime était presque parfait)*, 1954.
 - *The Man Who Knew Too Much (L'Homme qui en savait trop)*, 1956.
 - *Vertigo (Sueurs froides)*, 1958.
 - *Psycho (Psychose)*, 1960.
 - *The Birds (Les Oiseaux)*, 1963.
 - *Topaz (L'Étau)*, 1969.
- HUSTON John, *The Maltese Falcon (Le Faucon maltais)*, 1941.

KAZAN Elia, *Panic in the Streets (Panique dans la rue)*, 1950.

KUBRICK Stanley, *The Killing (L'Ultime razzia)*, 1956.

LANG Fritz,

- *M - Eine Stadt sucht einen Mörder (M le Maudit)*, 1931.

- *The Woman in the Window (La Femme au portrait)*, 1944.

- *Rancho Notorius (L'Ange des Maudits)*, 1955.

- *Scarlet Street (La Rue rouge)*, 1945.

LAUTNER Georges,

- *Le Monocle noir*, 1961.

- *Les Tontons flingueurs*, 1963.

- *Les Barbouzes*, 1964.

MALLE Louis, *Ascenseur pour l'échafaud*, 1958.

MANKIEWICZ Joseph L., *Sleuth (Le Limier)*, 1972.

MELVILLE Jean-Pierre,

- *Le Doulos*, 1962.

- *Bob le flambeur*, 1956.

MILESTONE Lewis, *Ocean's Eleven (L'Inconnu de Las Vegas)*, 1960.

MONTGOMERY Robert, *Lady in the Lake (La Dame du lac)*, 1947.

PENN Arthur, *Night Moves (La Fugue)*, 1975.

PREMINGER Otto,

- *Laura*, 1944.

- *Angel Face (Un si doux visage)*, 1952.

REED Carol, *The Third Man (Le Troisième homme)*, 1949.

RICHEBÉ Roger, *La Tradition de Minuit*, 1939.

SCORSESE Martin,

- *Goodfellas (Les Affranchis)*, 1990.

- *Casino*, 1995.

SIEGEL Don, *Coogan's Bluff (Un shérif à New York)*, 1968.

SIODMAK Robert, *The Killers (Les Tueurs)*, 1946.

SMIGHT Jack, *Harper (DéTECTIVE privé)*, 1966.

TOURNEUR Jacques, *La Griffes du passé*, 1947.

TRUFFAUT François, *Tirez sur le pianiste*, 1960.

VIDOR Charles, *Gilda*, 1946.

WALSH Raoul, *White Heat (L'Enfer est à lui)*, 1949.

WELLES Orson,

- *The Lady from Shanghai (La Dame de Shanghai)*, 1947.

- *Touch of Evil (La Soif du mal)*, 1958.

WILDER Billy,

- *Double Indemnity (Assurance sur la mort)*, 1944.

- *The Lost Week-end (Le Poison)*, 1945.

Westerns

BACON Lloyd, *The Oklahoma Kid (Terreur à l'Ouest)*, 1939.

BALSHOFER Fred J., *The Cow-boy and the Schoolmarm (Le Cow-boy et l'institutrice)*, 1910.

CURTIZ Michael, *Dodge City (Les Conquérants)*, 1939.

DEMILLE Cecil B., *Union Pacific (Pacific Express)*, 1939.

DOUGLAS Gordon,

- *The Great Missouri Raid (Les Rebelles du Missouri)*, 1951.

- *Gold of the Seven Saints (Le Trésor des sept collines)*, 1961.

DWAN Allan, *Frontier Marshall (L'Aigle des Frontières)*. 1939.

EASTWOOD Clint, *High Plains Drifter (L'Homme des hautes plaines)*, 1973.

FORD John,

- *Stagecoach (La Chevauchée fantastique)*, 1939.

- *She Wore a Yellow Ribbon (La Charge héroïque)*, 1949.

- *The Searchers (La Prisonnière du désert)*, 1956.

- *Cheyenne Autumn (Les Cheyennes)*, 1964.

FULLER Samuel, *I Shot Jesse James (J'ai tué Jesse James)*, 1949.

GRIFFITH David Wark,

- *The Redman and the Child (L'Enfant et le Peau-Rouge)*, 1908.

- *The Musketeers of Pig Alley (Cœur d'Apache)*, 1912.

HATHAWAY Henry, *Rawhide (L'Attaque de la malle-poste)*, 1951.

HAWKS Howard, *The Big Sky (La Captive aux Yeux Clairs)*, 1952.

HEISLER Stuart, *Collines brûlantes (The Burning Hills)*, 1956.

HELLMAN Monte, *The Shooting (La Mort tragique de Leland Drum)*, 1968.

KING Henry et Cummings Irving, *Jesse James (Le Brigand bien-aimé)*, 1939.

LANG Fritz, *Rancho Notorius (L'Ange des Maudits)*, 1955.

LEONE Sergio,
 - *The Good, the Bad and the Ugly (Le Bon, la Brute et le Truand)*, 1966.
 - *Once Upon a Time in the West (Il était une fois dans l'Ouest)*, 1969.

MANN Anthony,
 - *The Man from Laramie (L'Homme de la plaine)*, 1955.
 - *Man of the West (L'Homme de l'Ouest)*, 1958.

MILLAND Ray, *A Man alone (L'Homme traqué)*, 1955.

PECKINPAH Sam, *The Wild Bunch (La Horde sauvage)*, 1969.

PORTER Edwin Stanton, *The Great Robbery Train (L'Attaque du grand rapide)*, 1903.

PREMINGER Otto, *River of no Return (Rivière sans retour)*, 1954.

RAY Nicholas, *Johnny Guitar*, 1954.

ROY Hill George, *Butch Cassidy and the Sundance Kid (Butch Cassidy et le Kid)*, 1969.

STEVENS Georges, *Shane (L'Homme des vallées perdues)*, 1953.

STURGES John,
 - *Backlash, (Coup de fouet en retour)*, 1956.
 - *The Law and Jake Wade (Le Trésor du pendu)*, 1958.
 - *The Magnificent Seven (Les Sept Mercenaires)*, 1960.

DE TOTH André, *Riding Shotgun (Le Cavalier traqué)*, 1954.

VIDOR King,
 - *Billy the Kid*, 1930.
 - *Duel in the Sun (Duel au soleil)*, 1946.

WALSH Raoul,
 - *Regeneration*, 1915.
 - *Pursued (La Vallée de la peur)*, 1947.
 - *Colorado Territory (La Fille du désert)*, 1949.

WELLMAN William,
 - *Yellow Sky, (La Ville abandonnée)*, 1948.
 - *Across the Wide Missouri (Au-delà du Missouri)*, 1951.

ZINNEMANN Fred, *High Noon (Le Train sifflera trois fois)*, 1952.

Index

Principaux auteurs et critiques cités

- Adam Jean-Michel, 79, 148
- Alexandre Didier, 54
- Allemand Roger-Michel, 196, 262, 325
- Altman Rick, 23, 146, 148, 155, 168, 176, 177, 202, 278, 284, 414, 423, 436, 437, 457, 489
- Amengual Barthélémy, 146
- Amfreville Marc, 204, 265, 317, 318
- Amis Martin, 11, 16, 18, 19, 28, 34, 78, 140, 152, 159, 169, 179, 183, 211, 212, 213, 214, 216, 220, 222, 223, 224, 226, 227, 256, 258, 263, 279, 281, 282, 283, 284, 288, 294, 302, 306, 307, 308, 323, 341, 342, 343, 344, 348, 349, 381, 523, 525
- Amossy Ruth, 28, 176, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 434
- Asholt Wolfgang, 174
- Auster Paul, 11, 13, 15, 17, 18, 20, 28, 52, 55, 79, 88, 103, 133, 143, 156, 206, 380, 387, 388, 390, 417, 418, 422, 424, 425, 427, 430, 431, 432, 433, 523
- Autrand Michel, 34
- Baetens Jan, 104, 105, 106, 239, 244, 333, 341, 435, 478
- Bakhtine Mikhaïl, 268, 295, 300, 369, 469, 528
- Baroni Raphaël, 147, 159, 350
- Barth John, 37
- Barthes Roland, 39, 54, 71, 84, 86, 112, 147, 192, 378, 519, 529
- Baudrillard Jean, 26, 51, 59, 60, 85, 108, 117, 128, 205, 223, 286, 289, 303, 305
- Baumbach Jonathan, 117
- Bazin André, 142, 144, 157, 172, 385
- Bellour Raymond, 148, 156, 172, 177, 242, 255, 385, 441, 442, 447, 452, 456, 463, 476, 484, 493, 519
- Bentley Nick, 34, 37, 38, 46, 118, 223, 286, 287, 288, 289, 293, 295, 303, 305, 360
- Bersani Léo, 469
- Bérubé Michael, 61
- Bessard-Banquy Olivier, 51, 309, 310, 311, 361, 399, 452, 488, 489, 520
- Blanc Jean-Noël, 207, 224, 252
- Blanckeman Bruno, 35, 39, 40, 62, 127, 128, 310, 351, 353, 355
- Bonhomme Bérénice, 113
- Borde Raymond, 138, 164
- Borges Jorge Luis, 61, 145, 336, 377
- Bory Jean-Louis, 441
- Bourget Jean-Loup, 176
- Brangé Mireille, 10

Bricco Elisa, 75, 392, 403, 407, 409, 411, 480, 483, 484
 Caillois Roger, 254
 Canvat Karl, 163, 175, 176, 178, 180
 Carter Angela, 11, 15, 18, 21, 28, 34, 49, 52, 78, 79, 88, 95, 100, 119, 125, 133, 143, 154, 171, 387, 388, 477, 479, 500, 501, 502, 503, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 514, 515, 516, 518, 524, 526
 Chandler Raymond, 17, 164, 208, 265, 266, 273, 313, 376
 Chassay Jean-François, 97, 205, 370, 434, 435, 438, 450, 462, 470, 473, 490
 Chatelier Patrick, 11, 15, 16, 17, 18, 21, 28, 38, 73, 75, 77, 80, 88, 90, 91, 95, 100, 104, 105, 106, 144, 157, 387, 388, 390, 391, 392, 394, 399, 403, 404, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 433, 477, 478, 479, 480, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 519, 523, 524, 525
 Chaumetin Étienne, 138, 164
 Chauvin Serge, 9, 14, 15, 22, 75, 120, 128, 208, 243, 250, 319, 320, 370, 441, 469, 471, 522, 524, 529, 530
 Chénétier Marc, 41, 45, 116, 117, 118, 120, 121
 Chion Michel, 98, 99, 103
 Cieutat Michel, 149, 152, 158
 Ciment Michel, 89, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 149, 158, 159, 164, 202, 284, 285
 Clapp Susannah, 501, 505
 Cléder Jean, 11, 13, 22, 64, 66, 73, 90, 245, 524
 Clerc Jeanne-Marie, 10, 21, 27, 87, 90, 99, 108, 110, 111, 112, 116, 129, 228, 234, 243, 248, 332, 334, 337, 338, 339, 340
 Coe Jonathan, 20, 126
 Combe Dominique, 526
 Compagnon Antoine, 84
 Coover Robert, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 20, 28, 36, 37, 38, 48, 55, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 89, 97, 98, 103, 118, 119, 120, 133, 140, 143, 144, 150, 153, 154, 159, 160, 161, 171, 175, 179, 183, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 256, 258, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 284, 286, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 322, 323, 366, 367, 368, 369, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 387, 388, 427, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 441, 442, 443, 444, 445, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 457, 460, 461, 462, 463, 465, 466, 468, 469, 470, 471, 473, 474, 475, 478, 488, 489, 490, 504, 505, 522, 523, 524, 525, 527, 530
 Criso Rachael, 84
 Crouzet Michel, 174
 Dabezies André, 254
 Dambre Marc, 174
 Danielewski Mark, 13, 127
 Daverat Xavier, 428, 462
 Declercq Gilles, 172
 DeLillo Don, 9, 13, 15, 37, 48, 55, 118, 120, 122, 128
 Deville Patrick, 13, 51, 105, 122, 248, 340
 Dort Bernard, 153, 446, 451, 452

Dos Passos John, 10, 75, 94
 Dufays Jean-Louis, 251
 Duvall John, 36, 42, 46, 61
 Echenoz Jean, 11, 12, 13, 18, 19, 28, 45, 47,
 51, 65, 66, 78, 95, 96, 98, 101, 102, 104,
 122, 123, 124, 127, 129, 139, 140, 171,
 173, 183, 227, 228, 229, 230, 232, 233,
 234, 235, 236, 237, 238, 256, 258, 263,
 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278,
 284, 298, 299, 301, 302, 308, 309, 310,
 311, 322, 323, 349, 351, 352, 353, 355,
 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364,
 365, 366, 367, 380, 500, 523, 526
 Eco Umberto, 177, 197, 324, 351, 353, 394,
 468
 Edgecombe Rodney, 101
 Eisenzweig Uri, 346, 372
 Elias Amy, 23, 42, 52, 56, 60, 110
 Esquenazi Jean-Pierre, 172
 Evenson Brian, 98, 175, 436, 439, 440, 442,
 451, 452, 453, 466, 491
 Everett Percival, 52, 124
 Faerber Johan, 185, 186, 244, 260, 325, 327
 Finney Brian, 289, 306, 307
 Fortin-Tournès Anne-Laure, 292, 294, 296,
 303
 Frye Northrop, 173, 457, 521
 Fukuyama Francis, 38
 Gamble Sarah, 509
 Ganteau Jean-Michel, 216, 282, 283, 341,
 345, 347
 Gardies André, 160, 161, 452
 Gaudreault André, 98, 99
 Genette Gérard, 49, 64, 66, 71, 72, 76, 79,
 80, 98, 159, 160, 162, 163, 180, 264, 278,
 335, 407, 449, 485, 486, 521
 Gili Jean, 445, 447
 Gillet Fanny, 416
 Gracq Julien, 68, 108
 Grave Jaël, 88
 Gris Fabien, 13, 14, 16, 25, 69, 70, 73, 85,
 91, 93, 100, 102, 114, 115, 163, 169, 170,
 171, 177, 179, 185, 193, 194, 198, 229,
 230, 233, 235, 237, 248, 255, 257, 272,
 308, 322, 328, 330, 331, 355, 363, 380,
 390, 402, 406, 408, 433, 451, 485, 486,
 511, 512, 513, 526, 529
 Guillaud Lauric, 141, 165, 166, 167, 168,
 389, 425, 429, 431, 506
 Hammett Dashiell, 17, 75, 138, 164, 208,
 265, 266
 Hamon Philippe, 27, 82, 180, 258
 Huglo Marie-Pascale, 386, 415, 499
 Hutcheon Linda, 47, 60
 James David, 19, 20, 43, 142, 421
 Jérusalem Christine, 95, 173, 238, 273, 274,
 275, 287, 297, 301, 352, 500
 Jost François, 98, 99, 398, 407
 Jouve Vincent, 96, 273, 301
 Kibédi-Varga Aron, 11, 28, 49, 60, 321, 527
 Kristeva Julia, 41, 71
 Lacassin Francis, 446
 Lacombe Alain, 90, 150, 199, 206, 263
 Landerouin Yves, 71, 101, 278
 Lapacherie Jean-Gérard, 272, 355, 357, 362,
 366
 Laurent Eric, 13, 20, 122, 125

Leclerc Yvan, 26
 Leutrat Jean-Louis, 134, 142, 143, 149, 165,
 385, 403, 410, 506
 Levet Natacha, 19, 180, 342
 Liandrat-Guigues Suzanne, 149
 Lipovetsky Gilles, 39
 Lodge David, 43, 47, 52, 119
 Lojkine Stéphane, 67
 Louvel Liliane, 21, 64, 67, 68, 69, 70, 73,
 74, 81, 85, 389, 416, 520, 524
 Lyotard Jean-François, 39, 57, 58, 61, 209
 Macé Marielle, 11, 147
 Magny Claude-Edmonde, 110
 Maillot Pierre, 86, 88, 99
 Manchette Jean-Patrick, 114, 115, 116, 230,
 301, 359
 Marcandier Christine, 187, 244, 327
 McElroy Joseph, 117
 McMurtry Larry, 165
 Méaux Danièle, 129
 Mellier Denis, 67, 73, 214, 344, 346, 428,
 429, 430, 431
 Merivale Patricia, 207, 281, 427
 Metz Christian, 95, 97
 Meunier Emmanuelle, 525
 Michaux Henri, 282
 Migozzi Jacques, 255
 Minard Céline, 14, 18
 Moine Raphaëlle, 23, 137, 141, 142, 145,
 146, 147, 148, 149, 153, 155, 156, 171,
 172, 177, 284
 Montalbetti Christine, 11, 13, 15, 18, 21, 28,
 65, 79, 87, 88, 90, 143, 144, 153, 156,
 157, 179, 385, 386, 387, 388, 390, 391,
 392, 393, 394, 396, 398, 399, 401, 402,
 403, 416, 427, 433, 477, 478, 488, 489,
 491, 492, 493, 494, 495, 497, 498, 499,
 500, 522, 523, 525, 526
 Morrison Jago, 43, 48
 Motte Warren, 492, 497
 Mouchard Benoît, 230
 Mougin Pascal, 114
 Müller Jürgen, 70, 71
 Mura-Brunel Aline, 174
 Murat Michel, 172
 Murcia Claude, 14, 53, 111, 112, 174, 271
 Murdoch Iris, 43
 Murzilli Nancy, 66, 70, 76
 Nacache Jacqueline, 95
 Nancy Jean-Luc, 416
 Noguez Dominique, 39
 Ollier Claude, 11, 112, 113
 Onega Susana, 48
 Ost Isabelle, 409
 Percy Walker, 117
 Perec Georges, 13, 48, 52, 54, 114, 115, 264,
 359
 Pesso-Miquel Catherine, 421, 422, 424, 425,
 426, 427
 Pillard Thomas, 138
 Pizzorusso Arnaldo, 81
 Proust Marcel, 84, 524
 Prungnaud Joëlle, 285
 Pynchon Thomas, 9, 14, 15, 22, 36, 42, 117,
 120, 320
 Rabaté Dominique, 248, 319
 Rabinovitz Rubin, 43
 Raczymow Henri, 39

Rebein Robert, 48, 49, 54
 Reid Martine, 364
 Rennison Nick, 308
 Reuter Yves, 151, 179
 Ricardou Jean, 41, 67, 257, 491
 Ricœur Paul, 311
 Riffaterre Michael, 71, 72, 186, 257
 Robbe-Grillet Alain, 11, 40, 41, 50, 54, 61,
 75, 112, 230, 244, 257, 321, 323, 494
 Roger Alain, 88, 137
 Rongier Sébastien, 73, 415, 416
 Rushdie Salman, 34, 48, 129, 130
 Ryan Marie-Laure, 304, 486
 Ryan-Sautour Michelle, 154, 502, 506, 510,
 514, 515, 516, 517, 518
 Sacksick Elsa, 130
 Saint-Gelais Richard, 240, 479
 Sammarcelli Françoise, 203, 205, 207, 209,
 241, 264, 266, 270, 314, 315, 371, 373,
 374, 377, 378, 379, 380, 469, 491
 Sarraute Nathalie, 40, 41, 257, 495
 Schaeffer Jean-Marie, 174, 321, 325, 486
 Schoots Fieke, 50, 57, 59, 85, 309, 364, 365
 Serceau Michel, 132
 Sessa Jacqueline, 10
 Simon Claude, 11, 40, 54, 61, 75, 112, 113,
 230
 Smith Ali, 34, 122
 Sohier Jacques, 514
 Sweeney Susan Elizabeth, 207, 281, 427
 Tailleur Roger, 463
 Tani Stefano, 281
 Tomachevski Boris, 178
 Torres Felix, 59, 210
 Turim Maureen, 401
 Turin Gaspard, 360
 Valery Paul, 62, 268, 468
 Van den Akker Robin, 527
 Vanderhaeghe Stéphane, 450, 456
 Vanoye Francis, 94
 Vermeulen Thimoteus, 527
 Verrier Luc, 282
 Viart Dominique, 33, 35, 36, 47, 50, 51, 53,
 61
 Viel Tanguy, 9, 11, 17, 18, 19, 24, 28, 29,
 65, 79, 91, 93, 104, 105, 106, 122, 151,
 171, 179, 183, 184, 186, 187, 188, 189,
 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198,
 201, 238, 239, 243, 244, 246, 247, 248,
 258, 259, 260, 262, 322, 323, 324, 325,
 327, 328, 330, 332, 333, 334, 336, 337,
 339, 340, 372, 380, 385, 521, 522, 523,
 525, 527
 Volodine Antoine, 124
 Vouilloux Bernard, 21, 27, 69, 74, 77, 79,
 81, 82, 88
 Vray Jean-Bernard, 108, 163
 Wagner Frank, 64, 66, 74, 186, 247
 Wright Stephen, 13, 128
 Wunenburger Jean-Jacques, 25, 26, 29, 527

Table des matières

Introduction	9
PREMIERE PARTIE. Fondements historiques et théoriques.....	31
Chapitre I. Formes et enjeux du roman contemporain français et anglo-saxon.....	33
A. Qu'appelle-t-on contemporain ?	36
B. La rupture avec le formalisme des années 1960 et 1970	40
C. « Si “tout a été écrit”, reste alors à tout redécouvrir » : le temps du renouveau	45
1. Retour au réel, retour au récit	47
2. Un retour sans rupture : héritages contemporains	53
D. Le roman contemporain, roman « postmoderne » ?	56
1. Entre postmodernisme et postmodernité : le postmoderne.....	57
2. « [Studying] Postmodern Fiction without Being Sure That the Genre exists ». Le postmoderne en littérature : un concept pertinent ?	59
Chapitre II. Quand les films de genre passent de l'écran à la page. Fondements théoriques des modalités de transposition intersémiotique.....	64
A. Du cinéma au roman : enjeux d'une relation intersémiotique	66
1. L'impossible fusion entre film et texte.....	67
2. Modalités de la transposition intersémiotique	70
B. Modalités de présence du « cinéma-en-texte ».....	77
1. Référence et allusion	77
2. Les indices d'une esthétique filmique	85
a. La transposition des formes cinématographiques dans le roman contemporain ...	86
b. Le cinéma, matrice du récit	103
Chapitre III. Panorama des relations intersémiotiques entre cinéma et roman français et anglo-saxon, du début du vingtième siècle à nos jours	108
A. De la modernité aux expérimentations formelles des années 1960 et 1970	109
1. Visuelité cinématographique et formes romanesques dans le domaine français.....	111

2.	Référence cinématographique et hypermédiatisation dans le domaine anglo-saxon	116
B.	Après 1980 : la relation intersémiotique au service du renouveau du roman contemporain	120
1.	Présence thématique et diégétique du cinéma dans le roman contemporain	121
2.	L'identité au prisme de la référence cinématographique.....	124
3.	La référence au cinéma au service du retour au récit	126
4.	La transposition des formes et des techniques du cinéma	128
Chapitre IV. Les genres cinématographiques de l'écran au roman		132
A.	Film noir et western : le point de vue de l'histoire du cinéma.....	136
1.	Le film noir, reflet des tourments des sociétés française et américaine des années 1930 aux années 1960.....	136
2.	Le western, mythologie américaine par excellence.....	141
B.	Peut-on définir un genre cinématographique ? Critères sémantico-syntaxiques de généricité du film noir et du western.....	145
1.	Critères sémantiques de définition des genres du cinéma	148
a.	Critères sémantiques de définition du film noir	149
b.	Critères sémantiques de définition du western.....	153
2.	Critères syntaxiques de définition du western et du film noir	155
a.	Critères syntaxiques de définition du western.....	156
b.	Critères syntaxiques de définition du film noir	158
C.	Film noir et western : deux genres intersémiotiques, à la croisée du littéraire et du filmique	162
1.	L'intersémiotité générique.....	162
2.	D'un médium l'autre : circulation des genres	163
D.	Un retour au romanesque par le détour des genres du cinéma	168
1.	Les ressorts du genre hollywoodien au service de la renarrativisation	170
2.	Genre et stéréotype : un jeu de prise et de déprise	176
DEUXIEME PARTIE. L'empreinte du film noir sur le roman contemporain.....		181
Chapitre V. Transpositions littéraires des formes et des représentations du film noir ...		183
A.	L'« écriture cinéphile » de Tanguy Viel : <i>L'Absolue perfection du crime</i> et <i>Insoupçonnable</i>	184
1.	Le vertige des modèles cinématographiques.....	184
2.	La narration « image par image »	190

B. Représentations du décor urbain du film noir dans <i>Noir</i> de Robert Coover.....	202
1. La ville de <i>Noir</i> de l'écran au roman.....	202
2. La ville-labyrinthe : un motif du genre noir revisité	206
C. Transpositions de l'esthétique du film noir et de la série policière chez Martin Amis	211
1. « We have these frames of film » : représentations filmiques dans <i>Night Train</i>	211
2. <i>London Fields</i> : « Film. All that not real. Not real. »	220
D. L'hommage au genre noir dans les romans de Jean Echenoz.....	228
1. Formes et fonctions de la référence cinématographique dans <i>Cherokee</i>	228
2. <i>Les Grandes blondes</i> : un hommage irrégulier au cinéma d'Alfred Hitchcock	233
E. Deux cas de « novellisation au second degré » : « Gilda's Dream » de Robert Coover et <i>Cinéma</i> de Tanguy Viel	239
1. « Gilda's Dream » ou le brouillage des catégories	239
2. <i>Cinéma</i> : dans l'ombre de <i>Sleuth</i> de Mankiewicz	243
Chapitre VI. Le personnage romanesque au prisme des stéréotypes et des mythes du film noir	250
A. Composer avec le déjà-vu : la lassitude des truands chez Tanguy Viel	259
B. Subversions de la figure du détective privé	263
1. <i>Noir</i> de Robert Coover : les frasques du « privé » ou la mise à nu des stéréotypes	263
2. L'incompétence des détectives dans <i>Cherokee</i> et <i>Les Grandes blondes</i> de Jean Echenoz.....	271
3. Les failles de la détective dans <i>Night Train</i> de Martin Amis	279
C. Métamorphoses intersémiotiques de la figure de la femme fatale.....	284
1. De la femme fatale à la clownesse, carnavalisations d'un personnage stéréotypé..	286
a. Nicola Six, « a male fantasy figure »	286
b. Gloire Abgrall, blonde hitchcockienne ou anomalie ?	297
2. Le manque à être de la femme fatale	302
3. Portrait de la femme fatale en spectre dans <i>Noir</i> de Coover	313
Chapitre VII. Des effets du recyclage de l'intrigue noire sur la narration contemporaine	321
A. <i>L'Absolue perfection du crime</i> et <i>Insoupçonnable</i> de Tanguy Viel : l'échec du modèle noir et la renarrativisation problématisée	324
1. L'action : le règne du déjà-vu.....	324
2. La représentation romanesque problématisée.....	328
B. Raconter le cinéma ? Les travers du récit dans <i>Cinéma</i> de Tanguy Viel	333

C. La poétique du leurre dans <i>Night Train</i> de Martin Amis : crime sans mobile et crise du sujet	341
1. La reprise des stéréotypes du genre noir	341
2. Les ambiguïtés des formes et des figures du genre noir	343
D. Les caprices de l'intrigue dans <i>Cherokee</i> de Jean Echenoz.....	349
1. L'éclatement narratif des micro-récits.....	350
2. Scènes à faire, scènes à défaire : le dynamitage d'un matériau filmique stéréotypé.....	353
3. Le noir aux couleurs du style.....	358
E. Dérèglements de l'intrigue chez Robert Coover.....	367
1. « Intermission » : une poétique de l'excès ou le film noir caricaturé.....	367
2. <i>Noir</i> de Coover : les codes du noir aux prises avec une narration iconoclaste.....	371
TROISIEME PARTIE. Quand le roman contemporain compose avec le western.....	383
Chapitre VIII. Indices de filmicité : donner à voir le western	389
A. Une hypertrophie de la vision qui fait signe vers le cinéma dans <i>Western</i> de Christine Montalbetti et <i>Pas le bon, pas le truand</i> de Patrick Chatelier	391
1. <i>Western</i> : visions cinématographiques	393
2. Vision et visionnage dans <i>Pas le bon, pas le truand</i>	403
3. De la salle de cinéma à l'atelier de l'écrivain dans <i>Pas le bon, pas le truand</i> de Patrick Chatelier.....	411
B. La disparition de l'Ouest dans <i>Moon Palace</i> de Paul Auster	417
1. <i>Moon Palace</i> : aux limites de la représentation, l'Ouest	418
a. La parodie des stéréotypes westerniens.....	420
b. Vers l'Ouest, un voyage initiatique	425
2. De l'Ouest représenté au lieu imaginaire	427
Chapitre IX. Les mythes et les stéréotypes du western à l'épreuve d'un récit iconoclaste : « Shootout at Gentry's Junction » et <i>Ghost Town</i> de Robert Coover.....	434
A. La subversion des figures génériques du western.....	437
1. L'inversion des rôles dans « Shootout at Gentry's Junction »	437
2. Le brouillage des figures féminines dans <i>Ghost-Town</i>	441
3. <i>Ghost Town</i> : l'épuisement du cow-boy ou l'usure des rôles.....	444
4. Des personnages interchangeableables : doubles et doublures	454
B. Le sabotage de l'action du western.....	456
1. Le détournement de la scène à faire	457
2. Les excès du western	461

C. La mise en scène de la perte du sens dans le western littéraire de Robert Coover	470
1. Le mirage d'un décor de cinéma	470
2. Un monde indéchiffrable	474
Chapitre X. Entre ludisme et formalisme, les effets du recyclage du matériau westernien sur la narration romanesque	478
A. D'une fiction l'autre : échos et écarts dans <i>Pas le bon, pas le truand</i> de Patrick Chatelier	
479	
1. La scène du repas vue et revue par « l'idiot »	480
2. Personnages secondaires et pratique de la digression	483
3. La métalepse ou l'hypofilm démythifié.....	485
B. Du duel au soleil au duel littéraire dans « Shootout at Gentry's Junction » de Robert Coover et <i>Western</i> de Christine Montalbetti	489
1. Le conflit des styles dans « Shootout at Gentry's Junction » de Robert Coover.....	490
2. <i>Western</i> de Christine Montalbetti : quand l' <i>agôn</i> entre histoire et discours remplace le combat du cow-boy et du <i>villain</i>	492
3. « Endosser la panoplie du cow-boy »	497
C. « In the fragments of the mirror » : un jeu spéculatif sur les modes narratifs. Angela Carter, « John Ford's 'Tis Pity She's a Whore »	501
1. La prairie : un espace filmique	505
2. Des personnages stéréotypés	507
3. Un dispositif narratif complexe	509
4. L'éducation du lecteur par la mise en lumière d'un imaginaire filmique.....	515
Conclusion	521
Bibliographie.....	531
Filmographie.....	559
Index	563
Table des matières.....	569

Résumé :

Cette thèse est consacrée à l'examen de l'influence du film noir et du western sur le roman français et anglo-saxon à partir du début des années 1980. L'on sait que le cinéma fait désormais figure de modèle pour l'écriture romanesque, et l'empreinte du septième art sur la littérature est l'objet de nombreuses études critiques, mais la question de l'influence particulière des genres filmiques a quant à elle été peu envisagée. Or, le film noir et le western sont deux genres populaires qui ont séduit des romanciers cinéphiles, soucieux de renouer avec le plaisir du récit tout en jouant avec ses codes, après une période d'essoufflement du roman sous l'effet des avant-gardes formalistes et du Nouveau Roman durant les années 1960 et 1970. Le corpus réunit des romans et des récits des domaines anglais (Martin Amis, Angela Carter), américain (Paul Auster, Robert Coover) ou français (Patrick Chatelier, Jean Echenoz, Christine Montalbetti, Tanguy Viel). Ces fictions portent en effet la marque des genres du cinéma : l'on observe entre le code littéraire et le code cinématographique un jeu de transactions et d'influences, complexifié par la présence des figures du film noir et du western – lieux, personnages et situations narratives, techniques et esthétiques filmiques. L'étude des procédés de transposition intersémiotique des codes filmiques est fondée sur la théorie de l'intersémiotité (Louvel) et sur la théorie de la généricité filmique (Altman). Il s'agit d'envisager les modalités et les enjeux de la transposition littéraire de ces codes génériques. La relation ludique, ironique ou parodique aux genres du cinéma participe du renouveau romanesque : en détournant les mythes et les stéréotypes filmiques, le roman met en œuvre un jeu réflexif qui lui permet de porter un éclairage critique sur ses propres conventions.

Mots-clés : Littérature et cinéma, roman contemporain, intersémiotité, genre cinématographique, film noir, western

Abstract:

This thesis examines the influence of the film noir and Western movies on contemporary French and Anglo-American novels from the beginning of the nineteen-eighties. The impact of the cinema on present-day novels is now self-evident and is the object of many critical studies, but the question of the particular influence of film genres has only been considered to a limited extent. However, film noir and Westerns are two popular genres which have greatly marked cinephile writers. They have attracted novelists who have rediscovered the pleasure of narration after the relative decline of narrative fiction in the 1960s and 1970s, under the influence of the formalist *avant-garde* critics and the Nouveau Roman. The corpus here will study novels and short stories from the United Kingdom (Martin Amis, Angela Carter), the United States (Paul Auster, Robert Coover) and France (Patrick Chatelier, Jean Echenoz, Christine Montalbetti, Tanguy Viel). These fictional works are marked by film genres: we can observe various types of interchanges between the literary and filmic codes of film noir and Westerns marked by the presence of stylistic devices, such as settings, characters, narrative situations, aesthetic and filmic techniques. The study of these processes of intersemiotic transposition is based on the intersemiotic theory (Louvel) and on the filmic genericity theory (Altman). We will bring out the methods and the challenges of transposing the genre codes, showing how the playful, ironic or parodic relation to the stereotypes and myths of film genres has transformed the novel allowing it to shed a new critical light on its usual conventions.

Key words: Literature and cinema, contemporary novel, intersemioticity, film genre, film noir, western

