



Décadrages
Cinéma, à travers champs

16-17 | 2010
Les abîmes de l'adaptation

Le déni de l'écrit à l'écran. L'écrivain, son œuvre et l'univers filmique

Alain Boillat



Édition électronique

URL : <http://decadrages.revues.org/236>
DOI : 10.4000/decadrages.236
ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2010
Pagination : 9-46
ISBN : 978-2-9700668-1-1
ISSN : 2235-7823

Référence électronique

Alain Boillat, « Le déni de l'écrit à l'écran. L'écrivain, son œuvre et l'univers filmique », *Décadrages* [En ligne], 16-17 | 2010, mis en ligne le 10 février 2011, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://decadrages.revues.org/236> ; DOI : 10.4000/decadrages.236

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© Décadrages

Le déni de l'écrit à l'écran. L'écrivain, son œuvre et l'univers filmique

par Alain Boillat

Les films qui font l'objet de la présente étude, consacrés à des figures d'écrivains dont ils nous content la vie tout en nous plongeant dans l'univers que ces auteurs ont créé, font principalement montre de trois spécificités narratives : ils s'inscrivent dans le genre du *biopic*, qui se caractérise par une dimension biographique, voire hagiographique (il s'agit le plus souvent de « grands hommes », ou du moins de figures ayant acquis une visibilité dans la sphère publique)¹ ; ils engagent le processus de l'adaptation cinématographique d'un texte littéraire, qui induit un transfert sémiotique et soulève des interrogations propres à la recherche d'« équivalences » entre les deux médias ; enfin, leur organisation relève à certains égards de la « mise en abyme », ménageant ainsi, pour reprendre l'expression de Lucien Dällenbach qui a théorisé cette pratique, une « enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient »², sur le modèle des blasons étudiés en héraldique, soit dans un contexte originellement visuel (c'est au romancier André Gide que l'on doit la généralisation du terme dans la théorie littéraire)³. Or la conjonction de ces trois aspects conduit à modifier l'actualisation de chacun d'eux dans le texte filmique : le récit de vie tend à subir un décentrement en s'intriquant à l'univers référentiel construit par le texte littéraire – ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les œuvres choisies recèlent généralement une dimension autobiographique garante de la légitimité de l'imbrication des niveaux ; la transposition filmique s'ouvre à une liberté abyssale en oblitérant complètement le critère traditionnel de pertinence qu'est la « fidélité à l'original », tandis que la réflexivité s'effectue sur des modes et avec des gradients très variables, démultipliant, en raison du caractère intermédial des processus qu'elle engage, les possibilités de configuration propres à la mise en abyme littéraire – c'est à l'œuvre écrite préexistante que l'on tend un miroir, rarement au film lui-même, qui s'efface d'autant plus sous le régime de la « transparence » dès lors qu'il exacerbe une origine discursive

¹ Dans l'ouvrage qu'il a consacré à ce genre, Dennis Bingham décrit le *biopic* comme le résultat d'une transformation d'une personne réelle en personnage, comme une dramatisation permettant de « faire entrer le sujet biographique dans le panthéon de la mythologie culturelle » (Dennis Bingham, *Whose Lives are they Anyway? The biopic as Contemporary Film genre*, New Brunswick/New Jersey/London, Rutgers University Press, p. 10 ; nous traduisons). Pour Bingham, l'ancrage dans une figure réelle est par conséquent définitoire du genre ; il faut toutefois noter qu'il s'intéresse à des films relativement « classiques » en termes de récit (on pourrait par exemple se demander quoi faire de ce modèle – pourtant appréhendé de façon non normative par Bingham – pour envisager un film comme *Last Days* de Gus van Sant dans ses rapports à la biographie de Kurt Cobain). Afin de prendre également en compte des figures fictionnelles d'écrivains comme on en trouve fréquemment au cinéma, nous élargirons notre champ d'investigation au-delà de la biographie effective d'un auteur et des références à l'histoire littéraire.

² Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 18. Pour un panorama historiographique des discussions théoriques relatives à cette notion, voir l'article « La mise en abyme en narratologie » de Klaus Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers, disponible en ligne sur : www.vox-poetica.org/t/menabyme.html (consulté le 18 août 2010).

³ André Gide, qui propose d'écrire « abyme » pour singulariser la locution, avoue dans des pages de son journal qui datent de 1893 « aime[r] assez qu'en une œuvre d'art on retrouve [...] transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre », principe qu'il illustre en évoquant les *Ménines* de Velasquez ainsi que le « petit miroir convexe et sombre [qui] reflète, à son tour, l'intérieur où se joue la scène peinte » par Memling ou Quentin Metzys (André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1948, p. 41). On le voit, le modèle premier est pictural, relatif à un véritable dispositif spatial intégrant une surface réfléchissante que les films recourant à la mise en abyme ont fréquemment tendance à déployer, complexifiant non seulement leur monde mais leur rapport au spectateur – les belles pages de Foucault sur les *Ménines* prennent la mesure de la dynamique virtuelle des regards induite par ce type de dispositif (Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, pp. 19-31).

4 On retrouve là le paradoxe de la réflexivité qu'avait souligné le sémiologue Christian Metz à propos du cas particulier de la voix *over*: « Par la distance qu'elle met entre l'action et nous, elle conforte notre sentiment de n'être pas dupes de cette action : ainsi rassurés (derrière le rempart), nous pouvons nous permettre d'en être un peu plus dupes (c'est le propre des distanciations naïves que de se résoudre en alibis). » (Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgeois, 1993 [1977], pp. 100-101). La mise en abyme (partielle) offre elle aussi ce type de « remparts » qui, au final, ont pour effet de renforcer le pouvoir illusionniste de la représentation et l'immersion fictionnelle.

5 Dans le sens où, romancée, elle devient fiction, mais aussi parce qu'elle est couplée à une fiction préexistante.

6 Voir en particulier *La fête à Henriette* (Julien Duvivier, France, 1953) et son remake hollywoodien *Paris When It Sizzles* (*Deux têtes folles*, Richard Quine, USA, 1963). Significativement, la version américaine ne cloisonne pas le niveau de la création et le récit enchâssé (qui se développe au gré des diverses possibilités envisagées par les deux scénaristes dans le récit-cadre), comme cela est le cas dans le scénario original de Duvivier et Jeanson. Elle installe en revanche une mise en abyme de la romance en plaçant le couple (William Holden et Audrey Hepburn) au centre tant du récit-cadre (le romancier et sa dactylo) que des histoires policières imaginées par les personnages, créant une interaction entre intrigues principale et secondaire qui correspond tout à fait aux standards narratifs des productions de la période classique d'Hollywood. David Bordwell a précisé à leur propos qu'elles « ont au moins deux lignes d'action, toutes deux reliant de façon causale le même ensemble de personnages [...], l'une d'elle au moins impliquant un amour romantique hétérosexuel » (David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *Classical Hollywood Cinema*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 16).

7 Christian Metz a analysé comment le « film dans le film » s'efface dans *Otto e mezzo* devant le *work in progress* du film même avec lequel il coïncide totalement (Christian Metz, « La construction « en abyme » dans *Huit et demi*, de Fellini », *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, 1968, pp. 223-228).

8 Le terme est proposé dans un court texte introductif par Alain Buisine, qui décloisonne



1

secondarisée, *reportée* sur un acte d'écriture et non *rapportée* à sa propre fabrication⁴.

Toutefois, dans le riche éventail couvert par la pratique de la biographie *fictionnalisée*⁵ dont nous tenterons d'appréhender quelques facettes, les cas sont nombreux où cette réflexivité fait sens, parce qu'en ce type de récits se pose constamment, obsessionnellement, la question de l'inspiration créatrice et de la genèse de l'œuvre. A ce titre, le détour par la littérature sert de métaphore aux préoccupations des scénaristes et cinéastes qui vont parfois jusqu'à se référer à une catégorie de textes située à mi-chemin entre le produit d'une activité littéraire et les processus transitoires d'élaboration de l'œuvre filmique : le scénario lui-même. Dans de tels cas⁶, le récit-cadre n'a plus l'ambition de fournir un ancrage biographique, mais se voit lui-même gagné par la fiction du monde enchâssé. S'il arrive fréquemment – en particulier dans le cinéma dit « d'art et essai » – qu'un film prenne pour sujet les affres de la création – voire de sa propre création, comme *Otto e mezzo* de Federico Fellini (Italie, 1963), où le scénario vilipendé par le personnage du critique est écarté dans sa matérialité, remplacé par la « réalité » même du tournage et par le vécu (objectif et intériorisé) du cinéaste fictif⁷ –, c'est que cette thématique permet de formuler la nature des liens instaurés par le film au verbe écrit, et plus généralement au champ littéraire. Ce sont ces voies que nous explorerons ici en prêtant une attention toute particulière à la dimension matérielle du texte et au devenir de ce support physique lorsqu'il est « mis en film ».

L'écrit : une présence en creux

La *biofiction* cinématographique, telle que nous l'entendons ici⁸, est selon nous particulièrement intéressante en raison des paradoxes qu'elle soulève, puisqu'elle implique une mise en exergue de l'activité d'écriture que le cinéma, axé sur l'action, l'extériorité des êtres et l'immédiateté de la perception visuelle, peine à représenter. Même fébrile, l'écriture s'inscrit dans la durée et s'avère fort peu spectaculaire, tout comme son pen-

dant dans l'espace de la réception (la lecture). La création d'une œuvre picturale par exemple, qu'elle soit figurée dans un documentaire (*Le mystère Picasso*, Henri-Georges Clouzot, France, 1956) ou dans la fiction (*La belle noiseuse*, Jacques Rivettes, France, 1991)⁹, a du moins le mérite d'offrir potentiellement au spectateur une représentation visuelle (même si ce n'est qu'une promesse et que l'image, au final, est escamotée), et, pour le pôle de la « lecture », de favoriser l'identification à l'observateur de l'œuvre dans le film¹⁰ ; le produit concret de l'activité d'un écrivain par contre s'avère bien moins « photogénique », comme l'a souligné Jean Cléder :

« [...] le temps propre de l'écriture est lourdement affecté par la sédentarité de l'écrivain et l'uniformité de l'action (l'encodage du texte sur la page) ; et qu'apprend-on, par ailleurs, à regarder un écrivain... écrire ? Pourtant, l'histoire du cinéma est assez fortement peuplée de personnages d'écrivains. »¹¹

C'est ce paradoxe entre la récurrence du motif de l'écrivain et la relative inadéquation de la figuration de son activité au langage cinématographique que nous proposons de discuter en montrant comment la présence du texte, objet évanescant même lorsqu'il est nodal sur le plan narratif, tend à ne s'inscrire qu'en creux dans les films.

Chez Roman Polanski par exemple, le support de l'écrit, qui constitue parfois un élément clé de la diégèse, ne semble exister que pour être dérobé physiquement, soustrait à la lecture, converti en image-action¹², en un objet d'une quête entravée dont le personnage est le sujet. Dans *La neuvième porte* (*The Ninth Gate*, USA/France/Espagne, 1999), Dean Corso (Johnny Depp), qui est pourtant un bouquiniste spécialisé dans le commerce de livres anciens, s'est à peine plongé dans la lecture de l'un de ceux-ci qu'il est déjà las, comme le suggère l'acteur en s'étirant, en baillant et en posant ses lunettes sur la table (*fig. 1*). D'ailleurs, si Corso énonce *over* les mentions de la page de garde de l'ouvrage, son personnage ne semble significativement examiner que les illustrations

ainsi les domaines du factuel et du contrefactuel dans le domaine de la biographie. Nous concevons ici cette notion dans un sens un peu plus étroit en n'incluant que les cas où la fiction du récit de vie (d'un artiste) se confond (entièrement ou partiellement) avec le contenu de sa création (cf. Alain Buisine, « Biofictions », in *Revue des sciences humaines*, n° 224 (« Le biographique »), 1991, pp. 7-13).

⁹ Coscénarisé par Pascal Bonitzer qui, en tant que cinéaste, mettra par la suite en scène des hommes de plume (*Rien sur Robert*, France, 1999, *Petites coupures*, France/GB, 2003), le film de Rivette, « adaptation » de la nouvelle de Balzac *Le chef-d'œuvre inconnu* (1831), met en jeu un dispositif extrêmement élaboré de reflets, d'échos et d'oppositions entre l'acte de peindre (l'artiste Frenhofer, personnage de fiction interprété par Piccoli), celui de filmer (le cinéaste lui-même) et celui d'écrire (Honoré de Balzac, décrivant un chef-d'œuvre que le film ne figure pas, du moins pas sur la toile). Pour une analyse éclairante des liens entre ces niveaux, voir Valentine Robert, « *La Belle Noiseuse*, une création en deux actes : pictural et filmique », dans Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic et Christophe Viart (éd.), *Filmer l'acte de création*, Rennes, PUR, 2009, pp. 37-47.

¹⁰ Cf. par exemple *Vertigo* d'Alfred Hitchcock (USA, 1958), ou la variation sur ce film qu'est *Obsession* (Brian de Palma, USA, 1986) (à ce propos, voir notre article « Les reprises du dispositif narratif de *Rear Window* chez Brian de Palma », in *Décadrages*, n° 3, en particulier note 3, p. 46).

¹¹ Jean Cléder, « Filmer l'écriture dans le cinéma de fiction », dans Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic et Christophe Viart (éd.), *Filmer l'acte de création*, op. cit., p. 189.

¹² Voir Gille Deleuze, *Cinéma. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, chapitre 9.



2



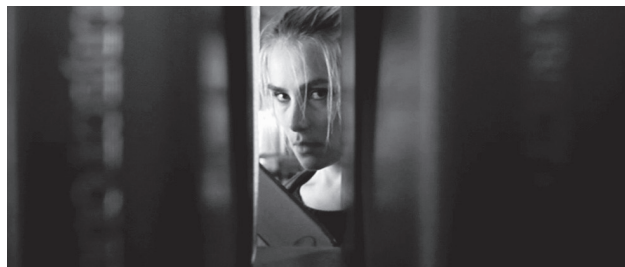
3

contenues dans ce dernier, ainsi que le suggèrent les ellipses et un zoom avant qui rejette progressivement hors-champ le texte latin pour se concentrer sur le dessin d'une figure féminine (fig. 2-3). Il faut dire qu'au cours de son enquête, le bibliophile ne fait guère cas du texte, puisque la solution de l'énigme réside exclusivement dans la comparaison entre neuf gravures originales issues de trois éditions du manuel d'invocation satanique *Les neuf portes du royaume des ombres*. En effet, les illustrations sont les seuls éléments de l'ouvrage que son auteur, Aristide Torchia, aurait recopiés à partir d'un opus disparu écrit de la main même du Malin. D'ailleurs, le commanditaire de Corso qui collationne les gravures ne semble accorder aucune attention aux ouvrages proprement dits : il arrache les pages comportant les illustrations et, bien qu'il collectionne les livres anciens, n'hésite pas à jeter l'un des manuscrits au feu. L'intrigue de ce film adapté d'un roman d'Arturo Perez-Reverte se prête ainsi très bien à l'audiovisualisation filmique puisqu'elle repose sur la dimension strictement iconique de l'ouvrage fictif de Torchia. A la fin du film, l'ultime image qui fournira à Corso l'accès à la « neuvième porte » est précisément celle qu'il observe dans cette séquence-ci. Le personnage féminin figuré sur la gravure, tenant à la main un livre ouvert qui signale la mise en abyme (le décor représenté anticipe le finale du film), nous invite, dans la tradition des « admoniteurs »¹³, à entrer dans le monde de l'ouvrage (et par conséquent celui du film). Il faut dire

13 A l'instar de tous les personnages figurés dans les gravures du manuscrit, cette figure féminine fixe du regard le lecteur (diégétique) et le spectateur (du film), l'enjoignant à s'immerger dans une représentation de second niveau (qui s'avère au final identique au récit cadre). La mise en abyme s'accompagne souvent de ce type d'interpellation, la réflexivité du discours amenant le destinataire à prendre conscience de sa position. Foucault notait à propos des *Ménines* qu'« au moment où ils placent le spectateur dans le champ de leur regard, les yeux du peintre le saisissent, le contraignent à entrer dans le tableau, lui assignent un lieu à la fois privilégié et obligatoire » (Michel Foucault, *op. cit.*, p. 21). Loin d'oblitérer toute gestion traditionnelle des rapports entre le lecteur et le monde représenté, la mise en abyme implique d'assigner un point de vue défini à ce dernier, tant sur le plan cognitif que strictement visuel. D'ailleurs, dans le roman où il met en œuvre ce principe, *Les faux-monnayeurs* (1925), Gide fait preuve d'une grande attention envers cette problématique : « La grande question à étudier d'abord est celle-ci : puis-je représenter toute l'action de mon livre en fonction de Lafcadio ? Je ne le crois pas. [...] La journée d'hier, je l'ai passée à me convaincre que je ne pouvais faire tout passer à travers Lafcadio ; mais je voudrais trouver des truchements successifs : par exemple ces notes de Lafcadio occuperaient le premier livre ; le second livre pourrait être le carnet de notes d'Edouard [figure d'écrivain sur laquelle s'appuie la mise en abyme du roman] ; le troisième, un dossier d'avocat, etc... » (André Gide, *Journal des faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 2008 [1927], p. 26).



4



5

que le relatif désintéret de Corso pour la chose écrite s'explique par le surgissement d'un autre objet du désir qui se substitue progressivement au manuscrit : il pense à une jeune femme (Emmanuelle Seigner)¹⁴ entr'aperçue précisément à l'instant où il retirait un volume de l'un des rayons, l'espace vide laissé par l'ouvrage lui ayant dévoilé le visage de l'inconnue (fig. 4-5) avant qu'elle ne s'éclipse miraculeusement¹⁵. Cette apparition quasi surnaturelle – il avait déjà remarqué la présence de la jeune femme lors d'une conférence de son futur employeur (elle nous est montrée précisément à l'instant où le mot « sorcière » est prononcé) où, là aussi, il eut tôt fait de s'endormir – est le lieu d'un transfert métonymique qui se répète puisque, au moment même où Corso détache son attention du livre, il la revoit. Une ellipse met ensuite fin à cette séquence et nous fait à nouveau basculer du *lire* dans l'*agir*, l'intéret ayant migré du corps du texte au corps de la femme (la possession physique permettant *in fine* l'obtention de l'ultime page originale).

Au début du dernier opus du cinéaste, *The Ghostwriter* (France/Allemagne/GB, 2010), un tapuscrit remis par un éditeur est dérobé juste après que le « nègre » littéraire (Ewan McGregor) – et par conséquent une figure d'écrivain qui intervient dans un second temps, à partir d'un texte pré-existant et en se basant sur le récit oralisé du politicien qu'il interviewe – a constaté avec dépit le nombre important de pages qu'il comporte. Dans la suite du film, Polanski opte pour un régime fréquentatif lorsqu'il montre la rédaction de la biographie, et le personnage de l'écrivain sera, à l'instar de Corso, harassé par sa tâche. Significativement, ce n'est pas le texte qui le met sur la piste de son enquête, mais une photographie.

Dans les films dédiés à des écrivains, la genèse de l'œuvre littéraire constitue une sorte de point aveugle de la représentation : soit le texte a été rédigé *avant* le début de l'histoire (comme dans *The Ghostwriter*), l'acte d'écriture n'étant dès lors qu'un élément contextuel servant à poser la figure de l'auteur, soit on nous signifie qu'il sera écrit *plus tard* (ou *jamais*), le personnage-auteur se trouvant en panne d'inspiration (voir par exemple *Hammett*, Wim Wenders, USA, 1982) ou s'adonnant à d'autres tâches¹⁶, soit encore le monde même du film constitue, en lui-même, une *projection* du texte scriptural (en général parce qu'il est une projection mentale de l'écrivain). L'acte de création ayant toujours *déjà eu lieu* – cette antériorité de l'écrit induit souvent au cinéma une reduplication qui fonde la mise en abyme –, il paraît nécessaire, pour qu'une œuvre préalablement écrite s'immisce dans le présent de l'intrigue filmique, que cet acte connaisse une *seconde* actualisation (voire une actualisation *secondarisée*, c'est-à-dire reportée sur une instance diégétique différente). La présence de l'acte créateur s'effectue donc via

14 Le spectateur aura noté que le personnage figuré sur la gravure ressemble fort à l'actrice, le monde du film s'affichant comme une extension du livre dont il redéploie le contenu dans un environnement contemporain à l'occasion d'une cérémonie rituelle. La mise en abyme s'effectue ici par le truchement d'une *miniature*.

15 Précisons que l'on trouve déjà le motif de la brèche entre deux ouvrages d'un même rayonnage au tout début du film, au moment du passage, dans une logique fortement immersive (voir nos remarques dans *La fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 65-67), entre la séquence pré-générique et le générique proprement dit ; on pourrait donc dire que le film lui-même résulte de l'absence matérielle du livre.

16 L'une de ces tâches peut toutefois consister précisément à rassembler des informations en vue de la rédaction du livre, ce qui permet parfois d'instaurer un rapport de quasi-contemporanéité avec l'acte créateur, comme cela est le cas dans *Capote* (Bennett Miller, USA, 2005), qui relate l'élaboration de l'ouvrage *In Cold Blood* (1966) dont l'auteur, Truman Capote, donne son nom au film – il s'agit par conséquent d'une sorte de *biopic* dont l'intrigue est resserrée sur le rapport de l'écrivain au détenu interviewé qu'il suit dans le couloir de la mort. L'ouverture sur le monde de l'œuvre est assurée par le récit oral du prisonnier, ponctué d'inserts en *flashbacks*.



6



7

sa répétition, elle-même occultée sur le plan visuel dans la mesure où une *mise en acte* d'une autre nature se substitue à elle. La répétition est bien sûr justifiée narrativement, par exemple via le motif du plagiat. C'est sur un argument de ce type que repose l'intrigue du film helvétique *Lila, Lila* (Alain Gsponer, CH, 2009) adapté d'un roman de Martin Suter où un jeune homme qui a publié sous son nom un texte découvert dans un vieux meuble acheté aux puces se ridiculise en estropiant lors d'une lecture publique certains mots compliqués qu'il ne comprend visiblement pas dans le texte qu'il est supposé avoir écrit. Dans *Tetro* (Francis Ford Coppola, USA/Argentine/Italie/Espagne, 2009), l'actualisation passe par l'entremise du frère de l'écrivain qui publie le manuscrit que ce dernier, après avoir pris soin d'en coder la transcription, dissimule dans une valise, ne désirant le garder que pour lui-même. Le texte est par conséquent déjà rédigé lorsque le film commence, l'intrigue étant consacrée à la réappropriation de l'œuvre par le frère et aux conditions de réception de celle-ci dans l'espace médiatique. Pour le personnage éponyme de l'auteur torturé interprété par Vincent Gallo, l'écriture endosse une fonction thérapeutique qui, au cinéma, est un motif récurrent, peut-être parce qu'il s'accompagne le plus souvent d'une inaccessibilité de l'objet. En effet, étant illisible pour tout autre que son auteur, le texte peut être ainsi converti en une représentation seconde ; dans le film de Coppola, cette visualisation s'opère sur le mode d'une pièce d'opéra fantasmatique, qui mêle l'œuvre à des souvenirs douloureux. Dans *Spider* (David Cronenberg, GB/Canada/France, 2002), le personnage de l'aliéné marmonne certaines phrases de façon inintelligible et gribouille des notes indéchiffrables dans un carnet (comme Sade ou Walser)¹⁷ qu'il prend soin de dissimuler dans les endroits les plus improbables, comme s'il fallait en nier l'existence

¹⁷ Pour une représentation filmique de Sade écrivain, voir *Quills* (Philipp Kaufman, USA/All./GB, 2000) et *Sade* (Benoît Jacquot, France/Espagne, 2000).

matérielle et le contenu (fig. 6-7). Pourtant, il n'accède au final pas à une prise de conscience par le biais de l'écriture, mais parce qu'il rejoue les événements dramatiques de son enfance dans le présent : l'actualisation du vécu refoulé s'opère dans le film par une fusion imaginaire de deux temporalités¹⁸, provoquant une sorte d'aporie – motivée certes par la logique fantasmatique du récit – qui résulte du fait qu'un même personnage (celui de la mère, puisque les fils de la toile tissés par « Spider » sont ceux d'un nœud œdipien) est interprété par la même actrice (Miranda Richardson)¹⁹ et que, dans les *flashbacks*, la figure maternelle se voit incarnée par deux actrices différentes (le pan « sexué » du personnage étant associé par l'enfant à une figure d'altérité complète qui l'incite à concevoir le « meurtre symbolique » de la mère). Le contenu du texte autobiographique est par conséquent mis en acte dans *Spider* via l'élaboration d'un monde, au détriment de toute présence verbale, Cronenberg s'étant refusé à faire usage du procédé de la voix *over* qu'avait d'abord envisagé Patrick McGrath, coscénariste et auteur du roman homonyme dont le film est tiré. Le cinéaste a décrit ainsi la collaboration avec son scénariste :

« [...] dans le cas de *Spider*, il [McGrath] avait résolu presque tous les problèmes de l'adaptation d'un livre à l'écran. Il restait deux ou trois points essentiels qui ne me donnaient pas satisfaction, et nous avons dû y travailler. Dans le roman, Spider écrit le livre, son journal intime *est* le roman et il est donc très littéraire, très conscient et habile avec les mots. Il trompe le lecteur et il se ment à lui-même. Dans le scénario que j'ai reçu, il écrivait son journal et on entendait en voit *off* ce qu'il écrivait. [...] [Or] le Spider que je voyais dans le reste du scénario ne pouvait ni écrire ni parler comme ce Spider là. Mon travail fut en fait d'opérer des soustractions [...]. Je voulais toujours que Spider écrive son journal, mais dans son langage particulier et sous forme de hiéroglyphes. »²⁰

Comme il l'avait fait à travers certains partis pris lors de la réalisation de *Naked Lunch* (Canada, 1991), David Cronenberg manifeste ici une sensibilité particulière envers ce qui tient à un aspect important de notre problématique : la différence entre l'homogénéité de la mise en abyme de l'écriture dans un roman (où le verbal diégétique est transmis sous une forme similaire au lecteur du livre) et l'hétérogénéité du langage verbal par rapport à la matière principale de l'expression cinématographique. Pour figurer à l'écran le produit de l'écriture, il est nécessaire de trouver des moyens permettant de résoudre cette différence, de dissoudre l'écrit dans l'image. Cette nécessité conduit souvent à rejeter l'acte de création proprement dit dans les marges du récit filmique.

18 Cette fusion s'opère parfois au sein d'un même plan, présent et passé se jouxtant, étagés dans la profondeur du champ.

19 On trouve un procédé narratif similaire dans *Cet obscur objet du désir* (Luis Buñuel, 1977). En construisant son récit sur la résurgence et l'interprétation d'un passé, *Spider* s'inscrit – tout en se montrant considérablement moins didactique – dans la filiation des films classiques hollywoodiens qui ont fait fond sur une vulgarisation extrême de certains acquis de la psychanalyse freudienne (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, USA, 1945; *Mamie, id.*, 1965; *Suddenly, Last Summer*, Joseph L. Mankiewicz, USA, 1959). A ce propos, voir Marc Vernet, « Freud : effets spéciaux – Mise en scène : USA », in *Communications*, n° 23, 1975, pp. 223-234; Stephen, Heath, « Cinema and Psychoanalysis: Parallel Histories », dans Janet Bergstrom (éd.), *Endless Night. Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1999, pp. 25-57; Krin et Glen O. Gabbard, *Psychiatry and The Cinema*, Washington DC/London, American Psychiatric Press, 1987.

20 Michel Ciment et Hubert Niogret, « Entretien avec David Cronenberg : Spider, c'est moi », *Positif*, n° 501, novembre 2002, repris dans Hubert Niogret (éd.), *David Cronenberg*, Paris, Positif, 2009, p. 87.

21 Précisons que David Koepp est principalement connu à Hollywood en tant que scénariste, ayant travaillé notamment pour Brian De Palma (*Carlito's Way*, 1993; *Mission Impossible*, 1996; *Snake Eyes*, 1998), Steven Spielberg (*Jurassic Park*, 1993; *War of the Worlds*, 2005; etc.) et David Fincher (*Panic Room*, 2002). Un film comme *Secret Window*, qui s'achève sur une réinterprétation du récit suite à un renversement du point de vue, n'échappe pas selon nous aux travers des « films de scénaristes » dans lesquels le travail d'écriture semble surdéterminer, voire écraser la mise en scène. Il est significatif que la démarche réflexive consistant à montrer l'acte d'écriture se rencontre précisément dans une œuvre réalisée par un auteur particulièrement préoccupé par des questions scénaristiques.

Une incarnation du texte par le personnage

Dans *Secret Window* de David Koepp²¹, l'écrivain interprété par Johnny Depp qui s'est retiré dans une cabane forestière pour écrire reçoit la visite d'un étrange personnage qui l'accuse d'avoir plagié l'une de ses nouvelles. Le texte en question, qui porte le titre du film, a déjà fait l'objet d'une publication quelques années auparavant dans un magazine, et le manuscrit soi-disant plagié est déposé par l'intrus au tout début du film à l'entrée de la maison de l'écrivain (fig. 8). *Secret Window* part de l'existence du texte plutôt qu'il n'en montre l'élaboration. L'obsession que l'écrivain manifeste à l'égard de la nouvelle qu'il a publiée le conduit à en « récrire » la coda non pas sur le papier, mais en transposant l'intrigue dans sa réalité (en l'occurrence, il accomplit une série d'assassinats). La perméabilité de la frontière entre l'histoire enchâssée et la situation-cadre, motivée ici par la schizophrénie du personnage – mais il peut tout aussi bien s'agir de lois surnaturelles, comme cela se produit dans *In the Mouth of Darkness* (*L'ancre de la folie*, John Carpenter, USA, 1995) –, est un procédé qui permet de transformer l'œuvre écrite en monde, de l'émanciper de sa matérialité scripturale pour la faire entrer de plein pied dans l'univers premier du film.

L'éviction de l'objet-livre, au-delà de toute motivation scénaristique – celle-ci résultant d'une volonté d'assurer celle-là –, manifeste à notre sens une forme de tabou de l'écrit au cinéma. D'ailleurs, les œuvres écrites y sont le plus souvent vouées à une destruction par les flammes, ou du moins sans cesse exposées à ce risque²², comme cela est le cas dans le contexte satanique de *La neuvième porte* – il est à cet égard révélateur que François Truffaut, très sensible à la visualisation de l'objet-livre dans sa matérialité (voir le générique des *Deux anglaises et le continent*, France, 1971), affiche précisément son amour de la littérature dans *Fahrenheit 451* (GB, 1966), adaptation de l'ouvrage de science-fiction de Bradbury qui dépeint une société où les livres sont bannis et condamnés au bûcher, tandis qu'une faction rebelle les mémorise

22 Voir notamment l'article de Cyrille François à propos des *Frères Grimm* (*Brothers Grimm*, Terry Gilliam, 2005).



pour en assurer la pérennité sous une forme orale. Par conséquent, figurer des scènes d'écriture ou de lecture²³ relève en quelque sorte de la gageure – sauf dans un film comme *Le scaphandre et le papillon* (Julien Schnabel, France/USA, 2007), dans lequel la plume (ou le clavier de la machine à écrire) fait place à l'œil et où l'écriture affecte les modalités purement visuelles de la caméra subjective²⁴. En effet, de telles scènes impliquent d'afficher l'écrit à l'écran, alors que le verbe s'est vu associé, depuis la généralisation du cinéma parlant (et même avant si l'on pense aux réticences de nombreux commentateurs à l'égard de l'usage des intertitres, accusés de rompre la fluidité du défilement des plans et l'immédiateté de la perception)²⁵, à la représentation de sujets agissants. Il n'apparaît donc que rarement dans sa forme écrite, du moins une fois passé le générique qui, comme l'a montré Roger Odin²⁶, est le lieu d'un conflit entre deux types de positionnement du spectateur : *le lire* et *le voir*²⁷.

Le cinéma dominant vise à désolidariser le texte scriptural du texte filmique (dont la nature discursive est occultée pour favoriser l'immersion du spectateur), à l'associer intimement au personnage – d'où l'idée qu'il en soit justement l'auteur – en créant une situation d'oralité : le texte est lu à haute voix (monologue ou adresse à un autre personnage) ou mentalement (*over*), si bien que l'abîme ne bée dès lors plus sur les interstices dessinés par les replis du texte filmique lui-même²⁸, mais sur une plongée introspective dans les pensées d'un individu. Cette assimilation du texte au personnage implique que celui-ci le prenne en charge, l'inscrive dans la circulation des échanges verbaux de l'univers de la fiction. Ce type de fusion s'opère de façon paroxystique dans *The Pillow Book* de Peter Greenaway (Pays-Bas/GB, 1996) où le *corps du texte*, totalement extériorisé et matérialisé, n'est autre que le *corps du personnage* de la jeune femme, dont l'épiderme accueille les signes calligraphiques tracés par ses amants. Omniprésent dans le monde diégétique où il est projeté sur la peau – surface qui tient à la fois de la page et de l'écran, lieux du désir – ou peint sur le corps (*fig. 9*), les mentions écrites s'insinuent également dans la matière même du film en venant par moments se superposer à l'image ou l'encadrer (*fig. 10-11*). A cet égard, les biofictions constituent une exacerbation du désir de voir un texte *faire corps* avec le monde du film, à une époque où les environnements de jeux vidéo et l'image numérique ont aiguïté la conscience du public envers la facticité (et la possible autonomie par rapport au récit) de ce que les filmologues ont proposé d'appeler la « diégèse »²⁹ : tout ce qui est figuré est perçu comme une transposition d'un texte qui s'évanouit « sous » les images d'un monde.

23 Cette seconde activité n'est pas abordée directement ici, dans la mesure où elle existe rarement de façon autonome dans les films présentant une figure d'écrivain. Certains récits filmiques donnent toutefois lieu à une situation où un personnage lit à haute voix le texte d'un autre, à l'instar de *La lectrice* (Michel Deville, France, 1988) ou de *The Reader* (USA/Allemagne, 2008) de Stephen Daldry, qui réalisa également le film *The Hours* dont il est question dans le présent dossier. Le transfert de l'écriture sur la lecture s'inscrit dans notre problématique puisqu'il induit une oralisation de l'écrit, et favorise l'insertion d'un enchaînement audiovisuel qui illustre les paroles énoncées.

24 A propos de ces questions, voir l'article de Valentine Robert dans le présent dossier.

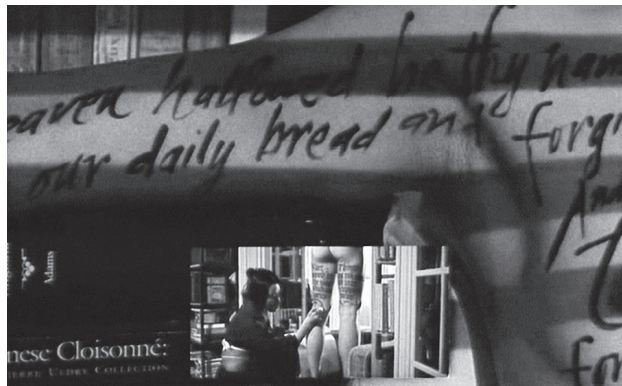
25 Voir François Albera, « Écriture et image. Notes sur les intertitres dans le cinéma muet », *Dialectiques*, n° 9, 1975, pp. 23-35.

26 Roger Odin, « L'entrée du spectateur dans la fiction », dans Jacques Aumont et Jean-Louis Leutrat (éd.), *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980, pp. 198-213.

27 Dans certains films, l'écrit est toutefois évincé dès le générique (*cf.* notre article « La perpétuation de l'oralité du « muet » dans quelques *incipit* filmiques des premières années du parlant », in *Cinémas*, vol. 20, n° 1, automne 2009, pp. 114-133).

28 Voir Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, p. 20.

29 A propos de cette notion, voir notre article « La « diégèse » dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », in *Cinémas*, vol. 19, n° 2-3, printemps 2009, pp. 217-245. Certains films contemporains font ainsi reposer leur récit sur la construction même de l'univers diégétique, à l'instar de *Dark City* (Alex Proyas, USA, 1998), *eXistenZ* (David Cronenberg, USA, 1999), *The Matrix* (Andy et Larry Wachowski, USA, 1999), *Avalon* (Mamuro Oshii, Japon, 2001) ou *Inception* (Christopher Nolan, USA, 2010). L'imbrication des mondes entretient d'ailleurs dans ces films certaines parentés avec la mise en abyme, qui menace de conduire à une infinité de réduplications virtuelles, ainsi que le suggèrent les derniers plans énigmatiques des films de Cronenberg et de Nolan. *Cf.* Jean-Clet Martin, *Plurivers. Essai sur la fin du monde*, Paris, PUF, 2010.



9

Le texte-monde, ou le dépassement/refoulement de la chose écrite

Si l'immersion du spectateur demande à ce que le texte écrit soit enté sur un corps qui le porte, on peut s'étonner que, généralement, le texte littéraire soit proféré *over* dans les films, et donc par le truchement d'une instance désincarnée³⁰. Les plans montrant un texte écrit tout en étant dépourvus de voix *over* (qu'il s'agisse de celle de l'auteur du texte ou du lecteur) sont rares au cinéma ; le silence de la voix qui règne sur les images montrant la confection des messages dans *Le corbeau* (Henri-Georges Clouzot, France, 1943) souligne précisément le caractère énigmatique de cette « écriture » dont le sujet demeure masqué dans l'anonymat – chaque lettre est découpée dans un journal pour éviter tout effet de signature.

Il faut néanmoins rappeler la formule de Mary Ann Doane, qui notait très justement qu'avec la voix *over*, « le corps *dans* le film devient le corps *du* film »³¹. C'est donc bien par ce procédé qui permet de donner au spectateur l'impression que le locuteur diégétique³² se rapproche du niveau premier de l'énonciation filmique³³ – ainsi le montage semble souvent obéir au contenu du texte, voire aux inflexions de la voix – que la fusion est possible entre le monde construit par les référents verbaux et tout ce que le film nous donne à voir et à entendre. Jean Châteauevert s'est appliqué à commenter ce paradoxe théorique voulant que le spectateur attribue « un segment de film tel un *flashback* à un personnage tout en soulignant que sa responsabilité effective est circonscrite à son seul récit verbal »³⁴ : le contrat de lecture du film postule dans de tels cas que le texte oralisé s'est mû en ce que Châteauevert appelle un « monde audiovisualisé », c'est-à-dire que la narration *over*, même après avoir disparu de la piste sonore, continue de courir virtuellement « sous »

³⁰ On exclut ici le cas du monologue intérieur, qui postule une simultanée entre la profération verbale et la visualisation du visage du sujet « pensant » (image dans laquelle la voix connaît une forme d'ancrage).

³¹ Mary Ann Doane, « The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space », in *Yale French Studies*, n° 60 (« Cinema/Sound »), New Haven, 1980, p. 35.

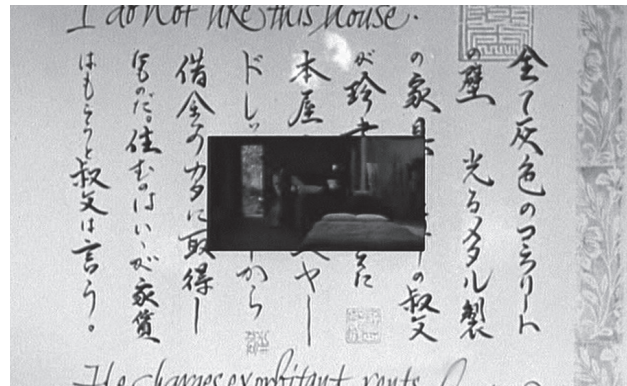
³² Nous laissons de côté les narrateurs dits « hétérodiégétiques », l'écrivain qui s'exprime en voix *over* étant nécessairement, dans les biofiction, un personnage du film – contrairement au Maupassant du *Plaisir* (Max Ophüls, 1952) par exemple, qui n'existe qu'en tant que narrateur.

³³ Voir Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix over*, Lausanne, Antipodes, 2007, pp. 381-402.

³⁴ Jean Châteauevert, *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*, Québec/Paris, Nuit Blanche, Méridiens Klincksieck, 1996, p. 21.



10



11

les images qui, sauf indications contraires, sont considérées comme une transposition exacte du verbe, «l'impression [étant donnée au spectateur] que le matériel audiovisuel prolonge le récit verbal»³⁵. De plus, lorsque l'acteur entendu *over* est visible en tant que sujet parlant dans le film, quelque chose de son corps subsiste dans la représentation mentale que le spectateur se fait de lui lorsque ne demeure que sa voix. Même si les films à voix *over* sont souvent jugés littéraires³⁶ – et, de fait, les films racontant l'histoire d'un personnage vivant de sa plume comprennent fréquemment une voix *over* –, ce procédé tend à évincer l'existence de la matérialité du texte en instaurant une instance énonciative qui, caractérisée par sa «présence-absence», se fait l'équivalent du texte scriptural. La voix *over* endosse souvent le rôle d'instigatrice de mondes, c'est pourquoi on la substitue si souvent à l'écrit dans le cinéma parlant.

En raison de l'ambiguïté qui lui est inhérente et du régime de croyance spécifique qu'il instaure, le genre fantastique s'avère prédisposé à de tels glissements, en particulier dans des productions inscrites dans une veine réflexive qu'un cinéaste comme Wes Craven a contribué à imposer – on se souvient que l'héroïne de *Wes Craven's New Nightmare* (USA, 1994) s'aventure dans un dédale infernal en tenant à la main le scénario même du film dont elle fait partie, tandis que les victimes du tueur de *Scream 3* (USA, 2000)³⁷, réfugiés dans une habitation, reçoivent par fax une page de scénario comprenant la suite de ce qui va leur arriver. L'une des œuvres les plus abouties dans ce domaine est selon nous une bande dessinée – un champ où, là aussi, l'écrit diégétique tend à être subordonné à la figuration des actions et aux dialogues (si ce n'est dans le tout premier album, *Tintin au pays des Soviets* (1930), le reporter Tintin n'écrit jamais une ligne!)³⁸ : il s'agit de *McCay*, biofiction en quatre

³⁵ *Id.*, p. 59.

³⁶ Sarah Kozloff a contesté ce lieu commun qui consiste à considérer la voix *over* comme un procédé littéraire (*Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1988, pp. 17-19).

³⁷ Précisons que ce film est scénarisé par Ehren Kruger, qui collaborera également à l'écriture de la biofiction *The Brothers Grimm*.

³⁸ Il va cependant de soi que les caractéristiques du médium BD – et en particulier la présence strictement écrite du langage verbal – induisent un rapport différent au texte, et cela même dans une série comme *Tintin* pourtant régie par le primat quasi absolu de la bulle (voir par exemple les planches du *Sceptre d'Ottokar* consacrées à la visualisation des pages de la brochure sur la Syldavie que le reporter consulte dans l'avion).

39 Thierry Smolderen et Jean-Philippe Bramanti, *McCay*, Paris, Delcourt, 2000-2006.

40 Voir «Les attractions de la bande dessinée et du cinéma. Entretien avec Thierry Smolderen», in Alain Boillat (éd.), *Les cases à l'écran. Bande dessinée et cinéma en dialogue*, Genève, Georg, 2010, pp. 336-339.

41 Voir *Décadrages*, n° 15, automne 2009, dossier «Raoul Ruiz».

42 Les rapports entre la biofiction, l'enchaînement narratif et le principe de l'alternance seraient à envisager plus avant. Pour un autre exemple, voir dans le présent dossier l'article de Rachel Noël à propos de *The Hours* (Stephen Daldry, USA, 2002).

43 *Stranger than Fiction* enfreint donc ce qui définit la voix *over*, soit le fait qu'elle est adressée au spectateur mais n'est pas censée être entendue par les personnages du film (sans quoi il s'agirait d'une voix *off*). A ce propos, voir *Du bonimenteur à la voix-over*, *op. cit.*, pp. 23-25.

44 Klaus Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers, *op. cit.*

tomes relative à Winsor McCay, pionnier américain du *comic strip* et du film d'animation³⁹. Le scénariste de ces albums, Thierry Smolderen, imagine, à l'époque des attractions foraines du début du XX^e siècle et de la naissance de la culture de masse, certaines passerelles «intermondaines» qu'il extrapole à partir de l'hybridité même des univers créés par McCay – les mondes oniriques de *Little Nemo in Slumberland*, la greffe d'une image ciné-photographique de l'auteur dans l'image dessinée de *Gertie the Dinosaur* (USA, 1914). Smolderen revendique l'héritage d'une tradition baroque dans laquelle il inscrit également McCay⁴⁰ – d'ailleurs, les biofictions cinématographiques s'appuient en général sur des auteurs dont les œuvres tendent déjà à postuler une imbrication des mondes, en particulier sous la forme d'un régime indécidable situé entre autobiographie et autofiction (Kafka, Bourroughs, Bukowski, etc.). En ce qui concerne la dimension baroque, on peut penser également à un cinéaste tel que Raoul Ruiz : le réalisateur chilien n'est en effet pas avare en récits gigognes et en passerelles entre les mondes (voir ses films qui ressortissent au genre du fantastique), y compris dans des œuvres qui s'apparentent à des *biopics* (*Le temps retrouvé*, France/Italie/Portugal, 1999 ; *Klimt*, Autriche/All./France/GB, 2006)⁴¹.

Certains films convoquant une figure d'écrivain tentent de rendre visible, filmable, la genèse d'une œuvre littéraire. Dans *Stranger than Fiction* (*L'incroyable destin d'Harold Crick*, USA, 2006), Marc Forster brise les conventions en abolissant la hiérarchie traditionnellement établie entre deux mondes qu'il amalgame dans un espace-temps identique par le biais du montage alterné⁴², et en usant d'une manière peu orthodoxe du procédé de la voix *over* : dans une même ville, nous voyons d'une part une écrivaine (Emma Thompson) travailler à son nouveau roman dont elle veut faire disparaître le héros, d'autre part son personnage, être de chair et de sang, vivre la vie qu'elle lui destine. Un bouleversement survient lorsque le dénommé Harold (Will Ferrell) commence à «entendre des voix» – ou plutôt une seule voix, auctoriale et *over*, celle de la romancière anglo-saxonne – qui nous fait le récit de ses menues activités du quotidien, et à se percevoir comme le protagoniste d'une fiction⁴³. On reconnaît là le principe de la mise en abyme, qui consiste en une «violation délibérée des *doxa* du récit [...] sentie comme une infraction à la norme», l'un de ces dogmes présupposant précisément l'établissement de «lignes de partage qui marquent la différence entre l'acte racontant et ce qui est raconté»⁴⁴.

Le récit de *Stranger than Fiction* débute au moment où l'écrivaine, dont la représentation obéit à tous les clichés de la créatrice torturée et suicidaire, est en proie à des doutes et à un déficit d'inspiration. La mise

en scène de ce manque, récurrente dans les films consacrés à des figures d'écrivains – qu'il s'agisse d'œuvres prétentieuses comme *The Adaptation* (Spike Jonze, USA, 2002, avec Charlie Kaufman jouant son propre rôle de scénariste), qui se sert de la mise en abyme comme d'une esbroufe, ou d'une parodie désinvolte et populaire comme *Le magnifique* (Philippe de Broca, France, 1973) – ne nous paraît pas sans lien avec le déni de l'écrit, puisqu'elle est propice à la mise en intrigue : il y a quelque chose à résoudre et une « rédemption » à atteindre qui concernent l'écriture mais dont les enjeux se situent ailleurs, dans les conditions de possibilité mêmes (affectives, libidinales, financières, etc.) de l'inspiration créatrice ou, simplement, dans la lutte pour la pérennité d'une œuvre écrite, telle qu'on la trouve dans *The Book of Eli* (*Le livre d'Eli*, Albert et Allen Hughes, USA, 2010). Ce film repose tout entier sur le combat mené par le héros (Denzel Washington) pour soustraire à une bande malintentionnée un objet sacralisé, le « Livre des livres », tout en résolvant grâce à un « truc » scénaristique le paradoxe de la conjonction d'une exhibition de l'objet livre avec l'occultation de l'écrit : on découvre en effet à la fin du film que l'ouvrage protégé par « l' élu » est écrit en braille, si bien que le texte ne peut exister que sous une forme incarnée par le personnage qui l'a mémorisé. Dans un médium comme le cinéma qui est incapable de faire appel au sens du toucher, le texte en braille n'est rien d'autre qu'une page blanche, son contenu sibyllin appelant une transposition orale par celui qui en est le dépositaire. Le film, régi par un principe d'inversion où le futur rejoint les temps immémoriaux (non sans intégrer les codes du film de sabre nippon et du western), raconte la survie du texte à travers la recreation de la Genèse (qui est celle de la Bible même, le Verbe s'étant fait chair) : (re)mis par écrit par l'un des « copistes » réfugiés à Alcatraz sous la dictée du héros agonisant – on retrouve là la logique répétitive que nous évoquions –, le texte biblique est ensuite imprimé mécaniquement – comme si seul ce produit manufacturé garantissait l'existence du texte – avant de venir prendre place sous forme de livre dans le rayonnage d'une sorte de bibliothèque de l'humanité (dans un mouvement inverse à celui de *La neuvième porte*, qui débute par l'absence du livre sur une étagère). Le récit même de *The Book of Eli* résulte de la présence accordée à l'agir sur l'écrire : la rédaction prolonge les exploits du héros, mais s'effectue hors de lui, par la main du copiste.

La démarche consistant à privilégier l'action est sous-tendue par une dichotomie souvent simpliste entre l'instinct et l'intellect qui est en adéquation, dans le cinéma américain dominant du moins, avec une forme de populisme empreinte d'une méfiance envers les hommes d'esprit et les élites. Il s'agit de remplacer le « *coitus interruptus* » de l'acte



12

créateur par un succédané concret, propice à restaurer symboliquement la « fertilité » de l'auteur. On comprend dès lors la place qu'occupe en regard de cette thématique la représentation des désirs charnels, que cela soit chez Woody Allen (notamment dans *Deconstructing Harry*, USA, 1997), dans *Swimming Pool* (François Ozon, France, 2003) ou dans la série télévisuelle *Californication* (USA, dès 2007). Parfois, dans le cinéma horrifique, cette pulsion dérive en folie meurtrière : dans *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), Jack Torrance (Jack Nicholson), tombé dans la démence, s'échine à réaffirmer par la violence son pouvoir de patriarche, tandis que l'écrivain de *Secret Window* veut inconsciemment punir par la mort son ex-épouse de son infidélité. L'image de Torrance endormi devant sa machine à écrire (fig. 12), cauchemardant, en proie à l'influence maléfique du gigantesque hôtel dont il a la garde, est emblématique de cette démission de l'auteur de cinéma face à l'écriture. Nous proposons d'examiner comment ce blocage de l'inspiration est traité dans les deux derniers films cités, tous deux adaptés d'un ouvrage de Stephen King, romancier qui a largement contribué à la starification de la figure du romancier à l'ère de l'ultra-médiatisation de la (para) littérature américaine, et qui, à de nombreuses reprises, a pourvu son personnage principal de traits issus de l'imaginaire associé à la figure de l'auteur américain de best-sellers de la fin du XX^e siècle⁴⁵.

La page blanche fait(e) écran

Le rejet hors film de l'écrit explique la récurrence au cinéma du motif de l'angoisse de la page blanche, dont la figuration concrète, négation de l'écrit, renvoie symboliquement à la surface écranique et à l'inanité de toute tentative d'adaptation. Certes, dans *Citizen Kane* (Orson Welles, USA, 1941), un film qui feint de s'appuyer sur des sources tout en étant un récit (bio)fictionnel original⁴⁶, la page du document que le journaliste à la recherche d'informations sur le passé du magnat de la presse (un

⁴⁵ On peut par ailleurs citer le roman *Misery*, adapté au cinéma par Rob Reiner en 1990, où le personnage du romancier, gravement blessé suite à un accident de voiture puis séquestré et molesté par une fan qui exige de lui qu'il écrive un nouveau volume conforme à ses attentes de lectrice fanatique de romans d'amour populaires, se trouve dans une situation de claustration et de sous-motricité qui en fait un double idéal du spectateur de cinéma – en cela, la situation est à certains égards analogue à celle du *Scaphandre et le papillon* auquel Valentine Robert consacre *infra* un article, si ce n'est qu'ici, précisément, l'auteur écrit sous la contrainte et tente par tous les moyens de se soustraire à ce contexte, alors que l'écrivain de Schnabel survit grâce à l'écriture. A propos de la figuration de l'écrivain dans *Misery*, voir Trudy Bolter, *Figures de l'écrivain dans le cinéma américain. Itinéraires de la « voix baladeuse »*, Rennes, PUR, 2001, pp. 102-105.

⁴⁶ A propos de l'inscription du film de Welles dans la catégorie de la *biopic*, voir Dennis Bingham, *op. cit.* pp. 50-71.

homme de l'écrit qui se manifeste principalement par ses discours oraux) commence à lire dans la sombre chambre forte en vient progressivement à se confondre avec le paysage enneigé auquel le texte se réfère, créant une forme de continuité entre le lu et le vu, un effacement de l'écrit au profit de la représentation audiovisuelle (*fig. 13-17*) ; il n'empêche que cette surface devenue immaculée à l'issue de l'effacement progressif de l'écrit, associée à l'innocence de l'enfance et bientôt sillonnée par la luge du petit garçon qui constitue l'élément clé de l'enquête jamais révélé aux personnages du film renvoie également – du moins rétrospectivement – à l'insaisissabilité du sens, à l'opacité d'un être. L'écran blanc est l'indice d'une absence, d'une carence ; il se fait le support idéal de la *page blanche*.

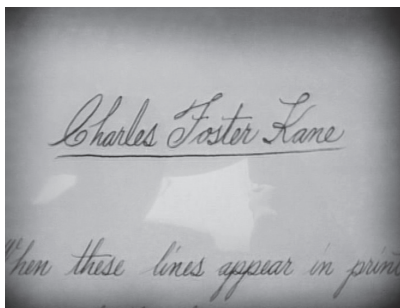
Dans les films consacrés à une figure d'auteur bloqué dans son inspiration, momentanément ou définitivement inapte à l'écriture, le personnage reporte son urgence à créer sur une tierce activité, ou nie la nécessité de l'écriture dans l'alcool, à l'instar de l'antihéros de *The Lost Week-end* (*Le Poison*, Billy Wilder, USA, 1945), qui ne se remettra à écrire qu'à l'issue du « chemin de croix » vécu durant tout le film⁴⁷, sujet de son futur roman⁴⁸. Il en va notamment de même dans *Barton*

⁴⁷ Voir Trudy Bolter, *op. cit.*, pp. 91-96.

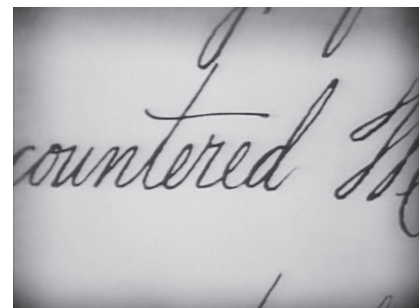
⁴⁸ On peut donc dire, dans une telle structure circulaire (et aporétique), que le récit filmique a en quelque sorte anticipé « l'adaptation » audiovisuelle du livre compris dans son monde (il en va de même dans le film *The Adaptation* susmentionné). Cette mise en abyme « totale » permet ainsi d'inclure le texte tout en l'évinçant.



13



14



15



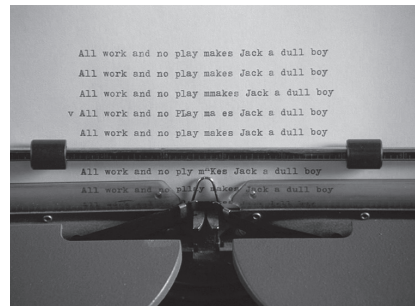
16



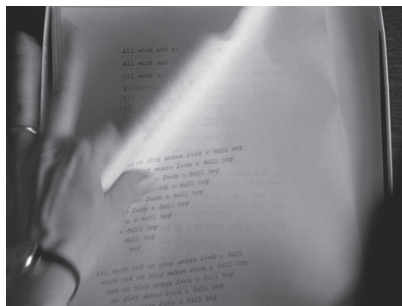
17



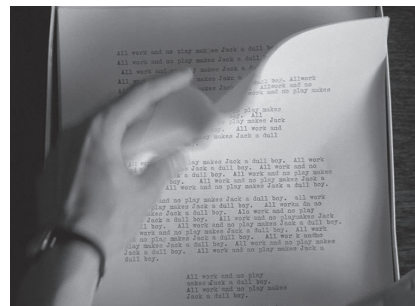
18



19



20



21

Fink (Joel et Ethan Cohen, USA, 1991), où le dramaturge éponyme, engagé comme scénariste pour un film de catch et totalement réfractaire aux desiderata du *mogul* d'Hollywood qui l'a pris sous contrat, nous est montré dans son incapacité à écrire, tentant d'obtenir, tel le Bel-Ami de Maupassant, des conseils de l'épouse d'un écrivain fameux dans ce milieu (figure probablement inspirée chez les frères Cohen de F. Scott Fitzgerald).

Dans *Shining*, l'écrivain Torrance incarné par Nicholson se voit progressivement gagné par la folie : il entendait profiter de son séjour prolongé en compagnie de sa famille dans un gigantesque établissement hôtelier déserté et coupé de tout en période hivernale pour travailler à un « projet littéraire » (« *writing project* », comme il le confie à ses employeurs au tout début du film), mais il n'écrira pas une ligne, ou plutôt une seule, qui consiste en un proverbe soulignant la nécessité de prendre des pauses dans son travail (« *All work and no play makes Jack a dull boy* »)⁴⁹. La découverte par son épouse Wendy (Shelley Duvall) des pages tapées à la machine par Jack constitue le moment de basculement du récit, l'écrivain affichant dès lors ouvertement sa démence. La répétition obsessionnelle de cet énoncé régressif est à l'image du destin de l'écrit au cinéma : une fois la phrase lue, seule la dimension visuelle de

⁴⁹ Bien sûr, cet adage révèle ici la perception troublée de celui qui l'énonce, puisqu'en fait le personnage ne travaille pas et sombre dans l'abattement à force d'improductivité. La traduction française du proverbe proposée dans les sous-titres, « Un «Tiens» vaut mieux que deux «Tu l'auras» », ne permet pas d'établir un lien au personnage (par le prénom Jack) et à la situation du récit filmique.



22



23



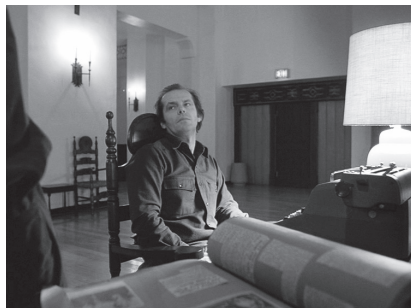
24

ses occurrences réitérées compte⁵⁰ ; ainsi toutes les pages successivement feuilletées par l'épouse terrorisée par son constat présentent-elles une mise en pages différente qui confine parfois au calligramme (fig. 18-21). L'infantilisation de l'individu aliéné par les esprits du lieu – le contenu de la phrase et son rythme l'apparente à une comptine, annonçant la référence ultérieure aux trois petits cochons de la fable – réduit l'écriture à un simple jeu graphique. L'incapacité de Jack à « produire » (autre chose qu'une série d'assassinats) en ce lieu est signifiée dès le premier plan de la salle dans laquelle il s'est installé pour écrire, une vaste pièce aux murs affublés de photographies anciennes rappelant les morts qui la hantent : ce plan unique nous montre tout d'abord la machine à écrire en gros plan et la feuille blanche qui y a été introduite (fig. 22), avant d'élargir le champ jusqu'à découvrir à l'arrière-plan Jack lançant violemment une balle de base-ball contre l'une des parois (fig. 23). La passivité physique de l'écriture a fait place à l'effort musculaire, accentué par le parallélisme entre les positions du corps de Jack entraîné dans son mouvement et la statue élancée qui se trouve au milieu de la pièce. Lorsque, au début du plan, seule la machine occupe l'écran, le bruit assourdissant résultant des chocs de la balle sont entendus *off*, suggérant une absence, un déplacement : tout en demeurant « au premier plan », « centrale » (dans cette composition très symétrique), l'écriture est dissociée de Jack que le zoom arrière noie progressivement dans l'immensité de l'édifice qui l'écrase tandis que, significativement, la machine à écrire, devenue floue, sort du champ (fig. 24). Par la suite, Jack, irrité d'être dérangé en plein travail, interdira formellement à son épouse de pénétrer dans sa salle où se trouve sa machine écrire. Dans cette séquence qui présente le premier indice de conflit dans le couple, Jack extrait brusquement la feuille du rouleau de la machine – geste souligné par la musique – lorsque sa femme s'approche de lui (fig. 25), afin de dissimuler à celle-ci son inactivité. Un plan plus rapproché nous le montre devant sa machine dépourvue de

50 Par ailleurs, précisons que les mentions écrites (tant diégétiques qu'extra-diégétiques) sont nombreuses dans *The Shining* (voir Marco Carosso, *Stanley Kubrick's Shining*, Allessendria, Editions Falsopiano, 2006, pp. 77-87).



25



26

feuille, tandis que l'album comprenant les photos des anciens habitants du lieu – démons qui hantent l'artiste – trône au premier plan (*fig. 26*) : on comprend que le film fera primer l'image sur le texte. D'ailleurs, après avoir lancé à plusieurs reprises la balle de base-ball contre la paroi, Jack ne regagne pas son bureau pour écrire, mais contemple, dans une position de surplomb qui hypertrophie la « grandeur » de l'auteur inspiré contemplant sa page, une maquette du labyrinthe situé à proximité de l'hôtel Overlook – le verbe *to overlook* induit ce panoptisme, et les autres connotations du terme font également sens ici⁵¹ – dans lequel son épouse et son fils (ses futures victimes) s'apprêtent précisément à pénétrer (*fig. 27*). Le pouvoir ne s'exerce pas par la position sociale de l'auteur comme dans les *biopics*, mais par l'acte destructeur que ces images oppressantes laissent présager ; le dédale n'est pas celui de la création, mais celui, concret⁵², du labyrinthe dans lequel se perdra Jack à la fin du film, devenu lui-même le symbole de la page blanche, du créateur impuissant, de l'écriture « gelée ».

Dans *The Shining*, c'est n'est d'ailleurs qu'une fois transposé en *image* (grâce à un reflet dans un miroir) qu'un *mot* (« Redrum »), répété à plusieurs reprises⁵³, révélera sa signification (« Murder »). L'esprit très visuel

51 Ce verbe peut en effet aussi bien se traduire par « négliger, omettre », renvoyant au rapport de Jack à son activité d'écrivain et à sa famille, où à l'idée de « jeter le mauvais œil », qui s'inscrit dans le contexte maléfique du film.

52 On peut penser qu'une discrète mise en abyme porte également sur le film même, Jack observant la reproduction du labyrinthe comme le cinéaste pourrait le faire d'une maquette d'un décor (ainsi que le suggère, dans une optique auteuriste, John Brown, « The Impossible Object: Reflections on *The Shining* », dans John Orr et Colin Nicholson (éd.), *Cinema and Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1992, p. 116).

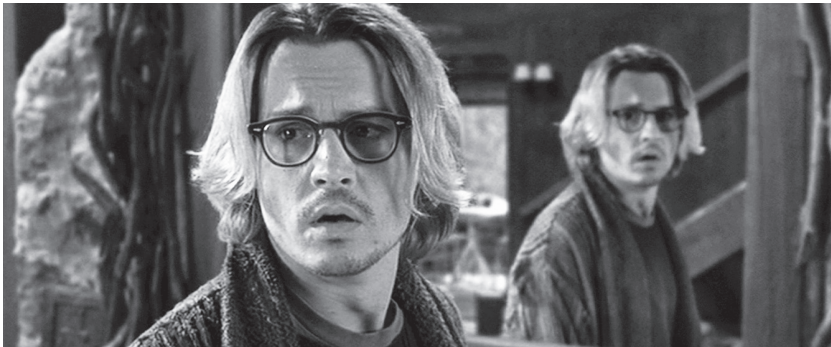
53 Dans les films figurant un acte d'écriture, la répétition ne porte pas seulement, comme on l'a vu, sur la genèse du texte, mais aussi, dans des films où le « sujet écrivain » se caractérise par sa pathologie, sur la réitération obsessionnelle des lettres d'un même mot, la graphie se muant alors en motif « pictural » envahissant une surface dans un espace associé à l'intime : un mur de prison (*In the Mouth of Darkness*), une chambre à coucher (*Stigmata*, Rupert Wrainwright, 1999), une pièce secrète (*The Number 23*, Joel Schumacher, USA, 2007) ou un cabinet de toilette (*Bas-fonds*, Isild Le Besco, France, 2010).



27



28



29

de Stephen King permet aux adaptations de ses romans de figurer l'écrit. On ne sera donc pas surpris de trouver un tel motif spéculaire dans un autre film tiré d'un ouvrage de King dont le récit est centré sur la question de la création. En effet, tel est également le cas de la séquence de révélation de *Secret Window* (*La fenêtre secrète*, David Koepp, USA, 2004) dans laquelle l'écrivain Mort Rainey prend conscience que son dangereux ennemi, un certain Shooter, n'est autre qu'une facette de lui-même (révélée là aussi par un jeu de mot, le dénommé « Mort » (!) inscrivant l'injonction « Shoot her » sur son mur) : l'auteur converse avec lui-même dans différents plans truqués et, lorsqu'il s'observe dans le miroir, il ne se voit que de dos (fig. 28-29). Ce motif à la Magritte est annoncé dès le premier plan du film dans lequel la caméra s'avance dans le décor du chalet et traverse le miroir comme s'il s'agissait d'une fenêtre : le trompe-l'œil ancre visuellement la mise en abyme dans l'abolition de la frontière entre le dedans (l'intériorité de l'auteur) et le dehors (le lieu où l'écrit se fait image). Dans son rapport au corps du sujet schizophrène, la surface spéculaire se fait l'écho du fonctionnement traditionnel de la mise en

abyrne au cinéma : la surface du miroir est une réduplication de ce qui est vu à travers l'objectif de la caméra tout en occultant la présence de celle-ci – ce qui induit une « réflexivité » partielle. Or cette intrigue est mise en place, après une séquence matricielle où Rainey surprend sa femme et son amant dans la chambre d'un motel, dans la première séquence située dans le chalet qui, précisément, thématise la panne de l'écrivain : les premières lignes rédigées sur l'écran bleu de l'ordinateur, qui évoquent une situation d'adultère faisant écho au récit-cadre, s'arrêtent sur le mot « je », suggérant que le blocage est lié à une question identitaire. Or l'écrivain s'emporte contre la médiocrité de son texte qu'il sélectionne sur l'écran avant de presser « enter » pour l'effacer – chaque étape de cette opération pourtant *a priori* banale est détaillée méticuleusement, alors que ses pensées sont entendues *over* (fig. 30-34) –, selon un processus qui augure les nombreuses amnésies de la suite. L'éviction du texte est le prélude au passage à l'acte, à une violence compensatoire que l'écriture semble inapte à conjurer.

Quand l'écrit a la parole : une tendance à l'oralisation

La nécessité de faire primer la parole sur le mot écrit constitue une contrainte fondamentale du cinéma (souvent peu discutée en tant que telle) qui devient patente dans des films où le personnage principal vit de sa plume ou s'exprime majoritairement par écrit. Le verbe relèverait alors de l'irreprésentable s'il ne pouvait passer par un autre canal, celui des sons. Dans l'analyse qu'elle propose d'un grand nombre de figures d'écrivain(e)s à travers l'examen des mythologies qui leur sont associées dans le cinéma hollywoodien, Trudy Bolter décrit ainsi la spécificité de ce type de films du point de vue du rapport instauré avec le spectateur :

« [...] son geste caractéristique [celui de l'écrivain au cinéma], le fait d'écrire, lance un pont entre le personnage-écrivain et le récepteur, lui-même occupé, de façon ponctuelle, à « écrire » la réception du film, et de façon permanente à composer la trame narrative de sa propre vie. La voix du personnage d'écrivain fait écho à la voix intérieure du spectateur, qui se balade de texte en texte, de personnage en personnage, à la recherche d'un appui verbal extérieur pour le texte ébauché qu'il secrète en permanence [...]. Ma conception d'une « voix baladeuse » se fonde sur une idée de la nature « écrivante » de l'homme. »⁵⁴

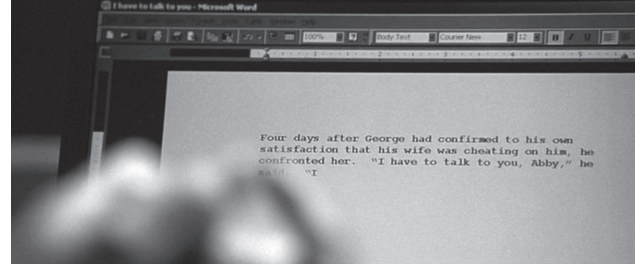
L'équivalence posée entre la voix proférée par le personnage et celle que le spectateur « entend » mentalement renvoie explicitement chez Bolter au concept de « discours intérieur » développé par le théoricien formaliste Eikhenbaum⁵⁵, qui s'avère effectivement utile pour problé-

⁵⁴ Trudy Bolter, *op. cit.*, p. 19.

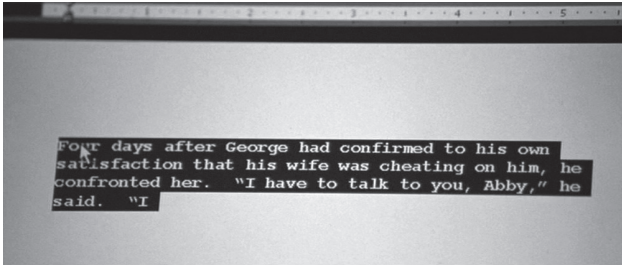
⁵⁵ Boris Eikhenbaum, « Problèmes de ciné-stylistique », dans François Albera (éd.), *Les formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, Paris, Nathan, 1996, pp. 37-71. Nous avons également proposé de recourir à cette notion pour discuter d'une voix effective, qu'elle soit présente dans la salle ou dans le film (cf. *Du bonimenteur à la voix-over*, *op. cit.* pp. 108-117).



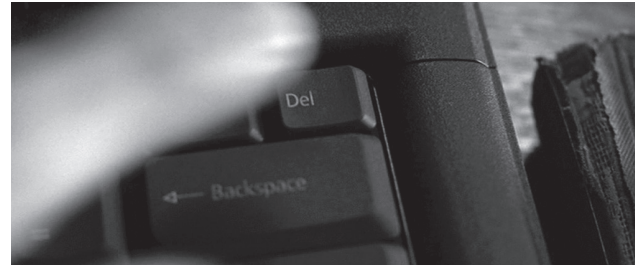
30



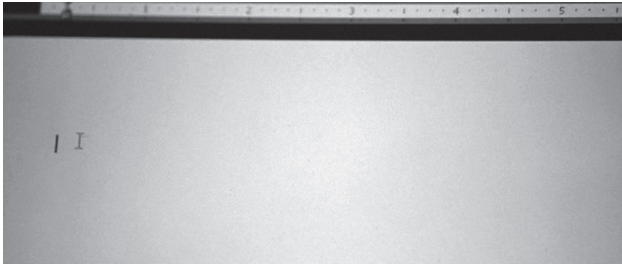
31



32



33



34

matiser la question des voix virtuelles du cinéma muet, pour aborder les moments silencieux du parlant (par exemple lorsqu'un texte est exhibé en silence) ou, plus généralement, la dimension «langagière» du cinéma. Il n'en demeure pas moins que Bolter opère ici un glissement : alors qu'il est question d'*écriture* dans la première phrase, la seconde ne se rapporte qu'à la dimension *vocale*, comme si le lieu de l'interaction proprement dite entre le monde du film et le spectateur ne pouvait prendre place que sous l'égide de l'oralité. On l'a compris, cette «voix» ne constitue pas une occurrence sonore effective, mais plutôt une actualisation fantasmatique d'un désir d'écriture qui animerait secrètement chaque spectateur. Il n'empêche : pour rendre compte de cette «nature écrivante», Bolter utilise le terme de «voix». Même si la question de la tension entre l'écrit et l'oral n'est pas problématisée dans son ouvrage,

ce choix terminologique – pour une notion clé figurant dans le sous-titre de son étude – est l'indice de l'importance accordée à l'oralisation du texte dans le processus d'identification du spectateur au personnage (écrivain). Ce fait de réception explique probablement en partie la récurrence, signalée ci-dessus, de voix *over* dans ce type de films.

Le dernier film de Jane Campion, *Bright Star* (France/Australie/GB, 2009), *biopic* au masculin répondant en miroir, dans la filmographie de la réalisatrice, au film *An Angel at my table* (*Un ange à ma table*, Australie/GB/USA/Nouvelle Zélande, 1990), est symptomatique du primat de l'oralité que nous évoquons ici. Dans ce film consacré à la relation passionnée qui s'est nouée entre une jeune femme de bonne famille, Fanny Brawne (Abbie Cornish), et le poète romantique désargenté John Keats (Ben Wishaw), les vers de l'auteur sont constamment déclamés par ses proches en voix *in* ou *over* – ses poèmes ont déjà fait l'objet d'une publication au tirage confidentiel –, alors que les images qui le montrent en train d'écrire à sa table sont quasi inexistantes : à peine le surprend-on, par le truchement du regard de Fanny, palabrant dans son cabinet de travail avec son collègue, qui est le seul à tenir une plume (*fig. 35-36*). Il en va de même des nombreux écrits épistolaires qui ponctuent cette liaison douloureuse mais exaltée, lus *over* sur des images non ancrées dans le *hic et nunc* de la réception du texte. L'oralité instaure une immédiateté qui sied au rapport que le film entend instaurer avec son spectateur, ainsi qu'à la représentation d'une inspiration poétique directement issue des élans du cœur et des mouvements de la nature. Une seule séquence du film met l'écrit en exergue, l'offrant de façon subreptice et fragmentaire à la lecture du spectateur en apparaissant en surimpression (simultanément à la profération *over* des mots par Wishaw) avant de s'évanouir dans le reflet du soleil sur l'eau (*fig. 37-41*). Or le contenu de la lettre envoyée par Keats d'Italie met précisément en évidence la dimension visuelle,



35



36



37



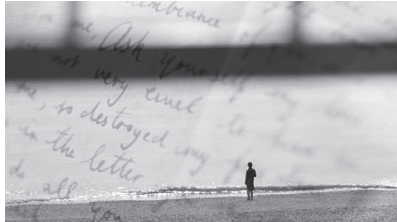
38



39



40



41

le poète décrivant le paysage lumineux – la surface de ciel envahit l'horizon comme une page blanche – qu'il contemple depuis sa fenêtre. Grâce au montage alterné, le cadre de sa fenêtre répond à celui de la chambre de sa bien-aimée qui est en train de lire sa missive. En dépit de la distance qu'il est susceptible d'instaurer sur le plan perceptif, le texte est ressaisi ici dans un rapport d'immédiateté instauré grâce à l'abolition imaginaire de la distance spatiale – le plan montrant Keats sur la plage semble d'ailleurs vu à travers une fenêtre, comme si la jeune femme le voyait elle-même depuis chez elle. Cet effet de coprésence occulte l'antériorité de l'acte d'écriture, de même que toutes les citations issues de l'œuvre de Keats, et cela jusqu'au poème qui clôt le film, dont la déclamation *over* provoque une extraction hors du contexte pour s'adresser à la postérité qui vouera au poète une reconnaissance posthume.

Le film de Campion, même s'il tire une poésie particulière de cette constante oralisation des textes (occasionnant ici une forme de socialisation de l'artiste « maudit » par la constitution d'un cercle restreint d'admirateurs), représente le mode dominant de la présence des textes littéraires au cinéma. D'ailleurs, les adaptations cinématographiques de récits épistolaires – forme très présente dans *Bright Star*, où elle permet de diégétiser les textes de Keats – sont elles-mêmes le plus souvent (et paradoxalement) fort avares en mots écrits, alors que ce type de roman permet précisément d'offrir au lecteur un texte qui, dans sa facture même, constitue également un élément diégétique destiné aux personnages. L'hétérogénéité des matières de l'expression résultant de la mise

en film – le verbal se voit converti certes en mots (écrits et oraux), mais aussi plus généralement en sons et en images – induit une redistribution du texte qui est susceptible de se présenter sous diverses formes. Par exemple, l'éloignement entre les personnages peut être aboli, la coprésence physique permettant de transformer les énoncés de lettres qui se répondent en répliques de dialogues ou en un monologue – par exemple lorsque Valmont et la marquise de Merteuil dictent à leur protégé respectif ce que celui-ci doit écrire dans *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears (USA, 1988) et dans *Valmont* (Milos Forman, France/GB, 1989)⁵⁶.

La voix *over* constitue un autre procédé récurrent qui permet de jouer sur le rapport (d'identité ou de dissemblance) entre la personne visualisée (lisant ou écrivant) et le locuteur de la voix entendue. Parfois, la genèse ou la réception de la lettre va jusqu'à s'effectuer sur le mode d'une audiovisualisation complète de son contenu par le biais d'un récit enchâssé, qui peut être montré en alternance avec la situation-cadre relative à l'objet écrit. Dans *Les liaisons dangereuses* de Roger Vadim (France, 1959), où tous ces procédés sont utilisés tour à tour – les adaptations de récits épistolaires constituent des cas d'école en termes de mise en scène de la parole –, l'actualisation du texte de Laclos (au sens d'*accommoder* ce récit du XVIII^e siècle aux conditions technologiques contemporaines du film, mais aussi de *faire advenir* le texte au film dans une certaine concrétude) est poussée à son comble grâce à l'utilisation d'appareils de transmission sonore des messages : ainsi la scène où Valmont séduit Cécile le soir dans sa chambre est-elle motivée par le fait qu'il lui apporte un magnétophone sur lequel elle peut entendre le message que son jeune amoureux a fixé sur bande.

Cet exemple est symptomatique d'une légitimation de l'oralité fondée sur l'utilisation par les personnages de la diégèse filmique de moyens technologiques de (télé)communication. On le sait, la missive qui apportait son lot de rebondissements dans le drame ou le vaudeville a bien souvent fait place à la conversation téléphonique dans les productions artistiques d'un XX^e siècle qui, à cet égard, n'est pas sans ressemblances avec le récit d'anticipation d'un Albert Robida⁵⁷. Ainsi les coups de téléphone sont-ils légion dans les pièces et les films de Sacha Guitry (qui raille la récurrence de cette pratique dans une séquence réflexive de *Toâ*, France, 1949), et la figure du journaliste est plus fréquemment associée à cette communication orale qu'à l'acte d'écrire (voir l'exemple paroxystique de *His Girl Friday / La dame du vendredi*, Howard Hawks, 1940). La fonction de l'écriture ou de la lecture comme amorce d'un enchâssement narratif s'est même déplacée, dans certains

⁵⁶ Le film de Frears ne montre significativement jamais un texte écrit sans qu'il ne soit accompagné d'une lecture, à l'exception d'un billet transmis par Danceny à Cécile dont la brièveté et l'évidence du message (« I love you ») font presque oublier au spectateur qu'il se fait momentanément lecteur.

⁵⁷ Albert Robida, *Le vingtième siècle*, Paris, Decaux, 1883. Le romancier français imagine en effet que les journalistes du futur enregistreront leurs articles lus à haute voix, que les missives seront délivrées sous forme de cylindres phonographiques, etc.

films appartenant au genre du fantastique, sur la liaison téléphonique ou radiophonique, qui permet une ouverture sur un autre monde⁵⁸. Il faut toutefois préciser que, de nos jours, la généralisation de la téléphonie mobile, qui constitue *a priori* une exacerbation de la communication orale, s'est paradoxalement accompagnée d'un important retour de l'écrit⁵⁹, notamment en raison de la pratique de l'envoi de SMS (texto), qui, comme les échanges d'emails, connaît une représentation massive au cinéma. Le cinéma, se faisant le miroir (parfois déformé par une volonté d'exhiber une technicité dont il procède lui-même) des pratiques communicationnelles de la société dont il est issu, connaît ainsi depuis une quinzaine d'années une certaine recrudescence des mentions écrites diégétisées qui étaient si fréquentes sous forme de lettres visualisées à l'époque du muet, lorsque de telles mentions permettaient de naturaliser la lecture des intertitres en réduisant considérablement leur hétérogénéité par rapport au défilement des images⁶⁰. Il n'en demeure pas moins que, dans le cas de la figuration d'un personnage d'écrivain qui nécessiterait la visualisation d'une masse textuelle considérable, l'oralisation demeure la règle.

C'est pourquoi, dans la structure de l'énonciation filmique, l'écrivain endosse fréquemment le rôle du *narrateur* du film⁶¹. Si, dans le prologue de *Madame Bovary* (Vincente Minnelli, 1949), Gustave Flaubert, interprété par James Mason, est montré au cours de son procès, ce n'est pas seulement pour contextualiser, dans une optique didactique, la parution de l'ouvrage, ou pour offrir une justification destinée à contrer les discours des détracteurs du romancier qui qualifièrent son œuvre d'immorale – griefs susceptibles d'avoir encore une validité dans les années 1940-1950 dans le cadre du code d'autocensure hollywoodien –, mais aussi pour incarner de façon liminaire l'instance qui narrera l'histoire en voix *over*⁶². A nouveau, l'œuvre a déjà été écrite, le procès fournissant un prétexte pour raconter à nouveau le récit, sous une forme cette fois orale et synthétique qui convient à son écranisation. Dans *Providence* (France/Suisse, 1977), Alain Resnais, cinéaste coutumier de l'enchâssement narratif et de l'interpénétration entre les mondes, figure un romancier dont la future œuvre elle-même, pensée intérieurement lors de beuveries ou de nuits d'insomnie plus que véritablement couchée sur le papier, inclut les personnages appartenant à l'environnement de l'écrivain (ainsi que le spectateur le comprend rétrospectivement); l'auteur se plaît à leur attribuer un destin imaginaire qui s'accorde à ses fantasmes. Aussi le récit de ce narrateur «extradiégétique» renvoie-t-il une image déformée de la vie de l'auteur – elle-même parente de celle de l'écrivain de romans horrifiques Howard Philipps Lovecraft, qui passa ses dernières

58 Voir par exemple *Wes Craven's Nightmare* (*Freddy sort de la nuit*, Wes Craven, USA, 1994); *Lost Highway* (David Lynch, USA/France, 1997); *The Matrix* (Andy et Larry Wachowski, USA, 1999); *Frequency* (*Fréquence interdite*, Gregory Hoblit, USA, 2000); *One Missed Call* (Takashi Miike, Japon, 2003); *Nightmare Detective* (Shinya Tsukamoto, Japon, 2006).

59 Voir à ce propos Maurizio Ferraris, *T'es où ? Ontologie du téléphone mobile*, Paris, Albin Michel, 2005.

60 Mentionnons à ce propos le cas particulier de la première partie du premier épisode du serial *Fantômas* réalisé par Louis Feuillade en 1913 : le « génie du crime » tend à sa victime une carte de visite d'abord entièrement blanche qui ne révèle son nom (et le titre du serial) qu'après sa fuite. Cette signature différée du méfait donne lieu à un « effet spécial » (surimpression progressive des lettres) qui fait de l'écrit même une « attraction » visuelle.

61 Bien que le film *Le plaisir* (Max Ophüls, France, 1952), une adaptation de trois nouvelles de Guy de Maupassant, ne comprenne aucune dimension biographique, le narrateur du film se présente comme étant Maupassant lui-même. A propos de cet aspect du film, voir Jean Châteauevert, *op. cit.*, pp. 152-164.

62 Ce procédé légitime les citations littérales du texte littéraire, plutôt rares dans le cinéma hollywoodien – on en trouve par contre de nombreuses dans l'adaptation du même roman de Flaubert par Chabrol en 1991 (voir à ce propos John Kristian Sanaker, « La prose au cinéma ou Quand la voix off impose son rythme à l'image (Chabrol, Truffaut, Tavernier, Bresson) », dans Francis Vanoye (dir.), *Cinéma et littérature*, Paris, Université de Paris X, 1999, pp. 97-115.

63 Ce niveau de lecture a toutefois peu à voir avec une intention biographique dans la mesure où il est soumis au même principe d'irréalisation que les autres pistes narratives. Surgissent cependant çà et là dans le film (le motif de la lycanthropie, la présence d'une milice urbaine qui rappelle les récits de science-fiction, etc.) des allusions à l'univers de Lovecraft, qui demeure sous-jacent dans le film.

64 A propos des manifestations de l'oralité dans *Providence*, voir notre étude « *Le Roman d'un tricheur* et sa postérité chez Resnais (*Providence*): une forme fixée de pratique « bonimentorielle » », dans Germain Lacasse et *alii*, *Pratiques orales du cinéma*, Paris, L'Harmattan (à paraître).

65 On retrouve une parenté analogue à l'aube du siècle (et du millénaire) suivant : *Mulholland Dr.* de David Lynch et *Storytelling* de Todd Solondz en 2001, *The Hours* et *The Adaptation* en 2002.

66 A propos de ce « genre », voir Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran. Essai de poétique historique des films : l'exemple des métafilms américains*, Paris, Presse de la Sorbonne, 2000.

67 Nous mentionnons ici la date de la première américaine indiquée sur www.imdb.com.

68 Outre ces deux exemples célèbres, Jean Cléder mentionne le film *Molière* (Laurent Tirard, 2006) (Jean Cléder, *op. cit.*, p. 196). Cf. également la notion de « spectacle enchâssé réflexif » et de « film auto-enchâssant » chez Sébastien Fevry, *La mise en abyme filmique*, Liège, Céfal, 2000, pp. 66-80.

années prolifiques sur le plan littéraire à Providence dans le Rhode Island⁶³ – et se matérialise dans un corps en décrépitude auquel les interjections *over*, formulées dans un style très oralisé, se réfèrent constamment, soulignant l'implantation de la voix dans la situation d'énonciation du conteur (dont le visage demeure pourtant hors-champ). La liberté et la désinvolture du récit, manifestes dans le statut variable des liens instaurés entre la voix *over* et les images, confèrent au film un très fort degré d'oralité qui occulte totalement l'existence éventuelle d'une matérialité scripturale⁶⁴. Les innovations d'une telle narration peuvent être envisagées, à l'instar des particularités narratives que nous avons relevées jusqu'ici dans d'autres films, comme autant de solutions pour donner vie au monde de l'écrit.

L'écrivain projeté (dans son monde) : Kafka et Burroughs

Au début de la dernière décennie du XX^e siècle⁶⁵, où on observe semblait-il dans les productions états-unienne une volonté de renouveler le « New Hollywood » par le recours à des récits plus complexes, les films de type réflexif, qu'ils soient inscrits dans la tradition du « métafilm hollywoodien » (comme *The Bad and the Beautiful*, Vincente Minnelli, 1952)⁶⁶ ou proprement « biofictionnels », ont le vent en poupe. On peut noter en effet la proximité relative des dates de sorties américaines de plusieurs films présentant une telle forme narrative⁶⁷ : *Misery* de Rob Reiner en décembre 1990, *Barton Fink* de Joel Cohen en août 1991, *Kafka* de Steven Soderbergh en novembre et *Naked Lunch* de David Cronenberg en décembre de la même année, *The Player* de Robert Altman en avril 1992.

Soderbergh et Cronenberg signent là deux films qui s'inscrivent totalement dans le modèle « biofictionnel » dont nous tentons d'esquisser ici les contours⁶⁸. En effet, ils entremêlent tous deux certains éléments de la vie d'un auteur – Franz Kafka pour l'un, William S. Burroughs pour l'autre – avec une série de motifs dont certains sont propres au film, d'autres issus de plusieurs œuvres de l'auteur en question ; il ne s'agit donc pas de l'adaptation d'un ouvrage unique, mais de déclinaisons libres à partir du *monde* créé par des écrivains qui, eux-mêmes, insufflaient une dimension autobiographique à certains de leurs écrits. Dépeint à travers les situations narratives qu'il a imaginées, l'écrivain est assimilé au personnage de l'un de ses romans, « projeté » non seulement sur l'écran, mais aussi dans son propre imaginaire transposé au cinéma en tant qu'ensemble de référents caractéristiques. Dès lors, l'acte d'écriture se fait très rare : il est remplacé par l'action extrapolée à partir des œuvres littéraires. Précisons que Kafka et Burroughs, auteurs

qui occupèrent une position marginale par rapport au champ de la littérature légitimée, eurent un rapport très particulier à leur travail – une forme de négation autodestructrice – qui favorise le type de construction narrative pour lequel optent les deux films. Ainsi, Burroughs dit de l'époque où il écrit *The Naked Lunch* (1959) :

« Dans les années quarante, c'était Kerouac qui me disait sans cesse que je devais écrire et qui avait appelé le livre que j'écrirais *Le Festin nu*. Je n'avais rien écrit depuis le lycée et je ne me voyais pas devenir écrivain ; je le lui ai dit. J'avais essayé plusieurs fois, une page peut-être. En la relisant, j'éprouvais toujours un sentiment de fatigue, de dégoût et d'aversion envers cette forme d'activité [...] »⁶⁹

Cette aversion de Burroughs pour l'écriture, ainsi que l'affirmation d'avoir totalement oublié ce qu'il avait couché sur le papier durant la période où il souffrait de toxicomanie⁷⁰, sont prétextes dans le film à occulter complètement l'activité littéraire, transposée métonymiquement chez Cronenberg à travers diverses isotopies (le bestiaire, les drogues fictives, l'espionnage, etc.) qui permettent de figurer concrètement l'imaginaire de l'auteur tout en évinçant la présence matérielle de ses textes⁷¹. Les écrits violemment pornographiques de Burroughs comme *The Naked Lunch* (écrit à la première personne) ne pouvant trouver de figuration littérale dans le cinéma de grande consommation⁷², la transposition effectuée par le cinéaste dans ce qui constituait à l'époque ses genres de prédilection (l'horreur, le gore, la science-fiction) fait en quelque sorte office de censure, du moins de nécessaire déplacement. Il est avéré cependant que Burroughs, intoxiqué aux drogues dures,

⁶⁹ Cité par Christian Vilà, *Williams S. Burroughs, le génie empoisonné*, Monaco, Editions du Rocher, 1992, p. 27. Dans cette monographie rédigée peu avant la sortie du film de Cronenberg, l'auteur mentionne ce dernier en disant qu'il y a « fort à parier que l'association de ces deux personnalités « glaciales » engendrera un film culte de la décennie 90 » (*id.*, p. 133).

⁷⁰ Burroughs précise dans l'introduction au *Festin nu* : « Il semble que j'aie enregistré mes impressions sur ce mal et son délire, mais je n'ai guère souvenir d'avoir rédigé les notes que l'on a publiées en langue anglaise sous le titre *Naked Lunch* » (William Burroughs, *Le festin nu*, Paris, Gallimard, p. 1). Il est clair que ce type d'affirmation participe du « mythe » de l'écriture quasi automatique prônée par les écrivains de la *Beat Generation*.

⁷¹ A propos de cette logique narrative qui fonde selon nous l'imbrication « abyssale » des mondes dans la plupart des films de Cronenberg jusqu'à *eXistenZ* (1999) – principe rejoué comme on l'a vu ci-dessus dans un rapport plus étroit avec l'activité d'écriture dans *Spider* –, voir notre article « La métaphore vivante. Pierre angulaire de la création chez Cronenberg », in *Hors-champ*, n° 8, printemps/été 2002, pp. 25-31.

⁷² Le critique Serge Grünberg a souligné ce problème en spécifiant que le producteur du film, Jeremy Thomas, tenait à éviter le classement X (« Sur les terres de Cronenberg », *Cahiers du cinéma*, n° 446, juillet-août 1991, pp. 36-37). Notons qu'à sa sortie, l'ouvrage *The Naked Lunch* de Burroughs fut attaqué aux Etats-Unis pour pornographie, et censuré en Angleterre (Christian Vilà, *op. cit.*, p. 12).



42



43



44



45

73 Nous retrouvons ce type d'écrit pragmatique, factuel et non littéraire dans le film *Kafka* : on peut penser qu'il s'agit là d'une allusion au devenir de l'œuvre d'un auteur « condamnée » à être transposée dans une production cinématographique.

développa une paranoïa et se plaisait à penser qu'il avait été engagé par le gouvernement en tant qu'agent secret ; cette thématique du dédoublement du Je est exploitée sur le plan scénaristique en tant que point de bifurcation narrative (et affecte plusieurs autres figures de « double »), l'écrivain croyant qu'il rédige des « rapports »⁷³ alors qu'il travaille en fait à une œuvre littéraire. Le rejet hors-champ de l'acte scriptural est figuré concrètement en termes d'organisation spatiale dans l'une des rares séquences du film où nous voyons Bill Lee (Peter Weller) devant sa machine à écrire : abattu par la consommation de drogue, l'écrivain est avachi sur sa chaise (fig. 42), le regard dans le vague jusqu'à ce qu'il remarque, sur la paroi de la pièce adjacente, le déplacement fébrile d'un mille-pattes géant qui nous est montré en contrechamp (fig. 43) ; Bill se lève alors, quitte en claudiquant sa chambre de travail (fig. 44) et, comme le suggère un travelling avant en caméra subjective (fig. 45), franchit le seuil de la salle de bain, rejetant donc derrière lui son activité d'écrivain au profit des visions hallucinatoires auxquelles il s'abandonne durant ses délires.

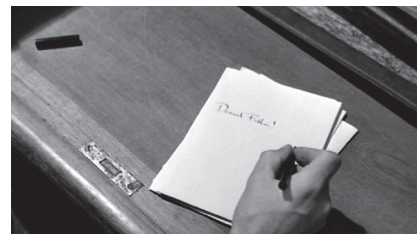
Quant à l'écrivain tchèque d'expression allemande Franz Kafka, il fut lui aussi enclin à nier son travail littéraire, puisqu'il avait demandé à son ami et exécuteur testamentaire Max Brod de détruire ses textes inédits à sa mort, mission qu'il donne chez Soderbergh au personnage du fossoyeur tiré du *Château* (*Das Schloss*, 1926), un roman précisément publié à titre posthume à l'initiative d'un Max Brod « infidèle » aux desiderata destructeurs de l'auteur. L'intrigue du film étant située à Prague en 1919, seules les œuvres publiées à cette époque sont mentionnées (le fossoyeur dit à Kafka qu'il admire *La colonie pénitentiaire*⁷⁴, et l'auteur confie à ses amis qu'il travaille sur un nouveau texte, *La métamorphose*, dont il mentionne succinctement le sujet – un homme se réveille transformé en immonde insecte –, ce qui lui vaut les railleries des gens rencontrés au café)⁷⁵. En fait, toutes les œuvres parues après la mort de Franz Kafka en 1924, en particulier *Le procès* (*Der Prozess*, 1925) et *Le château*, ne sont pas évoquées en tant que textes mais transposées en

74 Cette admiration vaut en particulier pour l'appareil de torture qui y est décrit. Le film problématise les dérives fascistes susceptibles de résulter d'une lecture au premier degré des visions dans lesquelles Kafka projette ses angoisses, en particulier à travers le personnage du médecin, le Dr Murnau (Ian Holm, qui interprétera plus tard le scientifique d'*Existenz*) – figure de tortionnaire dont les expériences évoquent les exactions commises par les nazis dans les camps de concentration –, qui se réclame de la « modernité » des œuvres du romancier et pense les « mettre en pratique » grâce à ses méfaits (transfert de la pensée sur l'action qui se situe au cœur de la logique narrative du film). Le Kafka de Soderbergh est ainsi amené à vivre ses propres cauchemars, qu'il n'a pas dissipés grâce à l'écriture mais au contraire involontairement produits.

75 On observe ici une anachronie – dont la motivation est peut-être d'ordre symbolique (le personnage vit une « mutation » de sa personnalité au cours du récit) –, puisque la nouvelle *Die Verwandlung* connut en 1915 déjà sa publication.



46



47



48

composantes du monde dans lequel évolue le personnage⁷⁶. Obéissant à une logique d'assimilation de l'œuvre à la personne de l'artiste devenue personnage, le film supprime la référence explicite aux œuvres connues *du vivant* de l'auteur pour mieux en fondre le contenu dans le récit fictionnalisé *de sa vie*. En outre, on ne voit le personnage de Kafka (Jeremy Irons)⁷⁷ écrire à la plume que dans les tout derniers plans du film (*fig. 46-47*), lorsqu'il rédige une lettre à son père dans laquelle il verbalise les enseignements tirés de ses aventures récentes et sa résolution de s'adapter à son environnement⁷⁸. L'acte d'écriture est par conséquent visualisé au moment même où plane la mort (et la résignation) puisque Kafka, attablé pour écrire une lettre à son père dans différents lieux (au bureau, au café puis chez lui, dans une sorte de repli sur soi), se met à tousser violemment puis crache du sang – on suppose que (le vrai) Kafka est décédé des suites d'une tuberculose laryngée –, comme si l'avènement de l'écrit à l'écran exigeait que l'on se débarrasse du corps qui avait jusqu'ici «vécu» l'œuvre. Cette disparition implique à son tour la fin du film où, juste avant le générique de clôture, le visage du personnage écrivant apparaît dans le cadre d'une fenêtre (*fig. 48*), à l'image de la mise en abyme qui enchâsse chez Soderbergh le biographique dans un environnement fictionnel, et se déploie au cours du récit à travers des figures de gémellité (le duo burlesque des commis) et l'imbrication d'espaces exogènes (dans ce film en noir et blanc, la couleur surgit suite au dévoilement de l'intérieur du château).

Dans *Kafka*, l'écriture manuscrite est donc associée à un mode d'expression personnel qui s'oppose à la rédaction de rapports que le héros du film, en conformité avec le vécu de l'auteur pragoïse, effectue pour

76 Précisons que l'appellation «Kafka» est présentée dans le film comme un prénom, ce qui instaure à la fois une familiarité et une distance par rapport à la figure historique de l'écrivain. Ce choix procède d'une logique de dissimulation du nom de famille (associé à la figure paternelle) également présente chez le romancier (voir le patronyme «K.» pour désigner le héros du *Procès*). On trouve un déplacement similaire dans le film de Cronenberg, dont le héros s'appelle Bill Lee, nom de plume de Burroughs lorsqu'il publie son premier opus, *Junkie*, en 1952. La mise en abyme fait bon ménage avec ces identités en miroir que sont les pseudonymes.

77 Il s'agit là d'un acteur «cronenbergien» qui a préalablement été vu (dans un rôle «double» puisqu'il interprète des jumeaux) dans *Faux-semblants* (*Dead Ringers*, Canada/USA, 1988), et que le cinéaste de Toronto sollicitera à nouveau pour *M. Butterfly* (USA, 1993). Cette association souterraine avec l'univers de Cronenberg fonctionne également dans l'autre sens (mais sans passer par le film de Soderbergh), l'omniprésence d'insectes doués de parole dans *Naked Lunch* rappelant *La métamorphose* de Kafka, auquel le film de Cronenberg semble se référer lorsque l'épouse de Bill lui conseille la consommation de la drogue jaune («Tu te sens comme un cafard», dit-elle).

78 Dans cette citation de l'écrit autobiographique *Brief an den Vater*, qui fut effectivement rédigé en cette année 1919, Soderbergh et son scénariste ne retiennent pas les violents griefs formulés à l'encontre du père, réduisant le propos à ce qui connote une certaine «délivrance» propre à accompagner la fin du film.

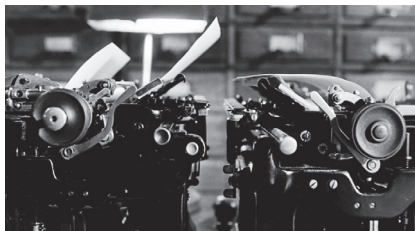
l'administration d'une compagnie d'assurances. L'activité littéraire de Franz Kafka se présentant comme la face nocturne de l'existence de l'employé d'une administration, elle est aisément remplacée dans le film par une autre intrigue « underground », quant à elle sans rapport avec la biographie du romancier (elle est située dans le monde caché de terroristes opposés au système). Le film souligne par ailleurs constamment la mécanicité du travail des secrétaires et archivistes qui, dans une institution fortement hiérarchisée où des tyranneaux vils et délateurs agissent pour le compte d'un pouvoir insaisissable associé à l'édifice qui domine la ville (le « château »), gèrent une masse invraisemblable de documents au rythme du tintement mécanique des timbreuses et des machines à écrire au moment du « retour chariot ». Comme dans *The Trial* d'Orson Welles (*Le procès*, France/Allemagne/Italie, 1962) (fig. 49), dont l'influence est sensible dans *Kafka* (en particulier à travers l'attitude parfois combattive du héros), Soderbergh insiste sur la nature quasi industrielle du travail qui écrase et noie l'individu dans l'anonymat (fig. 50); en outre, il consacre de nombreux plans de détail à des machines à écrire



49



50



51



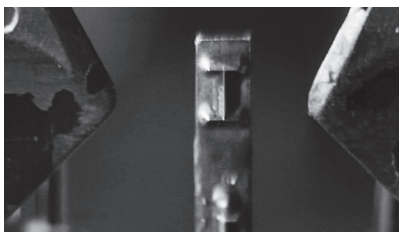
52



53



54



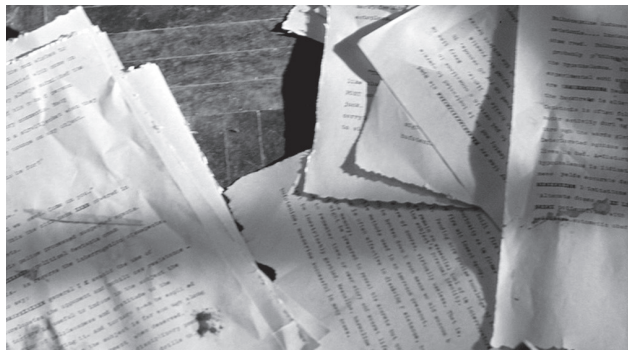
55

(fig. 51-55) qui, ainsi hypertrophiées à l'écran, se font l'emblème de l'*engrenage* bureaucratique dans lequel le héros est happé, et plus généralement de l'*appareil* d'Etat auquel il doit se confronter, dans un monde où le message dactylographié appartient à l'Ordre et à la Loi⁷⁹. Il n'est pas surprenant d'observer chez un cinéaste un tel fétichisme pour la dimension mécanique de l'écriture (fût-ce pour montrer combien elle s'oppose à l'activité littéraire) : non seulement les conditions de production des textes dans l'administration décrite dans *Kafka* s'apparentent au travail collectif et standardisé sur lequel repose l'industrie du cinéma (opposé au travail solitaire de l'auteur de génie dont cette industrie s'empare de l'œuvre pour en faire un produit de masse), mais l'outil lui-même qu'est la machine à écrire, réduit à ses ressorts et engrenages, en vient à ressembler à s'y méprendre à un appareil de prise de vues ou de projection cinématographique⁸⁰, la feuille de papier remplaçant la pellicule (avant que cette dernière ne devienne le support d'une transposition de l'œuvre écrite).

Dans *Naked Lunch*, Cronenberg accorde lui aussi une grande importance à la machine à écrire qui, transformée par les hallucinations de Bill Lee, l'écrivain junkie, en une sorte d'insecte-anus (concrétisation des rapports complexes de Burroughs à l'homosexualité), s'adresse au pseudo-agent secret pour lui dicter ses missions, déclinant de façon originale une conception de l'inspiration créatrice selon laquelle l'écrivain est objet plus que sujet. En fait, les variations d'apparence subies par la « machine à écrire » (ou ce que Bill tient pour celle-ci) sont indicielles du

⁷⁹ C'est en vain que les révolutionnaires tenteront de convaincre Kafka de prêter sa plume à la rédaction de textes destinés à des tracts imprimés.

⁸⁰ Dans une perspective auteuriste, on pourrait par ailleurs dire que la machine à écrire organique de *Naked Lunch* s'inscrit dans le prolongement du ventre-magnétoscope de *Videodrome* (Canada, 1983). D'ailleurs, Burroughs a constamment souligné à la sortie de l'« adaptation » de son roman que son intérêt pour une collaboration avec Cronenberg avait été suscité par les films précédents du cinéaste, en particulier *Scanners* (Canada, 1981) et *Videodrome*. La démarche « biofictionnelle » menée dans le film *Naked Lunch* participe plus généralement de l'esthétique cronenbergienne inspirée du gore selon laquelle le média « se fait chair ».



56



57



58

81 Ce renversement est signifié dans une réplique qui peut s'appliquer à l'ensemble du film : à Bill qui s'exclame « J'hallucine » en retrouvant ses amis, l'un deux répond que c'est peut-être la première fois depuis longtemps qu'il n'hallucine pas.

82 Il s'agit peut-être, dans la biographie de l'auteur américain, du moment où Jack Kerouac et Neal Cassady le rejoignent, en janvier 1949, non pas à Alger mais à Algiers, dans la banlieue de New Orleans (voir Christian Vilà, *op. cit.*, p. 29).

« monde » dans lequel on se trouve : parfois machine, parfois monstre, cet accessoire protéiforme se révèle n'être qu'un assortiment de drogues en tous genres lorsque deux amis de l'écrivain, Martin et Hank, viennent lui rendre visite et jettent un œil au contenu d'une taie d'oreiller dans laquelle ce dernier pense avoir enfoui les restes organiques de sa « Clara Nova » portative. Ce moment est nodal dans le film dans la mesure où il constitue l'unique décrochement en termes de point de vue⁸¹ : alors que nous sommes constamment plongés dans l'univers mental de Bill qui croit vivre dans une mégalopole d'Orient située en plein « Interzone », l'arrivée de ses amis suspend l'adhésion du spectateur à son *trip*, rétablissant provisoirement l'objectivité de la représentation audiovisuelle⁸². C'est à ce moment que le spectateur comprend que Bill est bien en train d'écrire une œuvre littéraire – sa chambre est jonchée de feuillets – dont Hank lit même un extrait, tandis que Bill, qui dit n'avoir jamais vu le texte en question, prétend être la victime d'un complot (*fig. 56-58*) ; il s'agit là de l'unique visualisation de la matérialité d'une œuvre écrite, en l'occurrence *The Naked Lunch*, qui donne son

titre au film – sans l'article défini, comme s'il s'agissait de dé-singulariser la référence à une œuvre précise pour suggérer que le film s'inspire de l'ensemble de la production de Burroughs, opérant un collage qui tient de la pratique du *cut-up* chère aux auteurs de la *Beat Generation*⁸³.

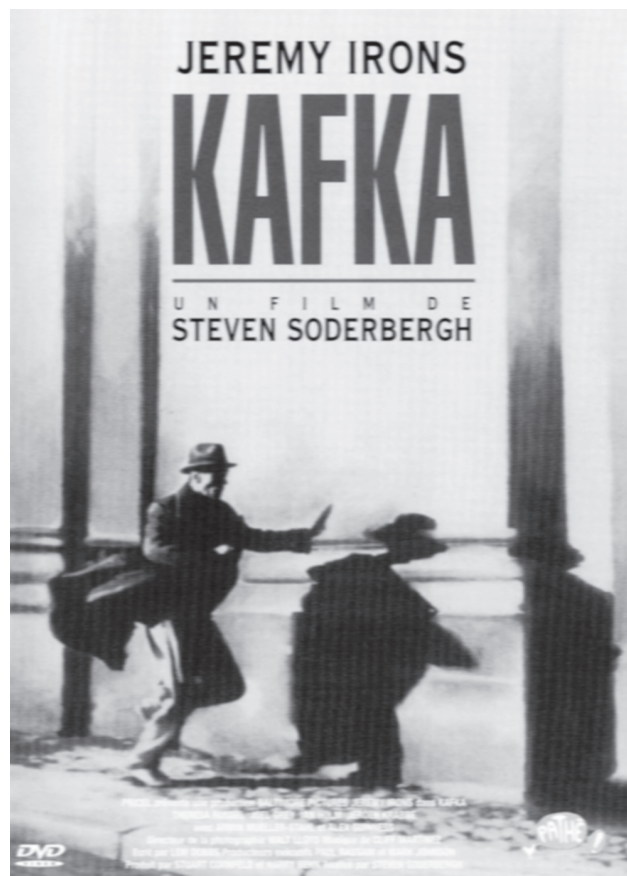
Kafka et *Naked Lunch*, sortis à quelques mois d'intervalle, recourent donc à une technique narrative similaire pour nous livrer la « biographie » singulière d'un auteur majeur du XX^e siècle. Les affiches respectives de ces deux films sont révélatrices des intentions des réalisateurs (fig. 59-60)⁸⁴ : chez Cronenberg, la machine à écrire s'est substituée au visage de l'écrivain dans un collage qui renvoie à l'hybridité de l'œuvre filmique, tant en termes de genres (cinématographiques et sexués) qu'au niveau de l'imbrication des mondes résultant de l'immersion totale dans la subjectivité du *junkie*. Dans ce film, David Cronenberg

83 Le film intègre par exemple certains éléments issus de *Exterminator* (l'environnement new-yorkais, la dépendance au pyrèthre utilisé comme poudre insecticide) ou de *Lettres de Tanger* (la rencontre avec un couple, le désir suscité par l'adolescent Kiki). A propos de la « bohème noire » à laquelle on peut rattacher Burroughs, voir *infra* l'article de François Bovier.

84 Parmi les affiches utilisées comme matériel d'exploitation, nous reproduisons ici celles qui ont été reprises en couverture des éditions DVD francophones.



59



60

85 Ainsi, par exemple, la circulation des objets et leurs permutations dessinent un véritable labyrinthe herméneutique qu'il s'agit également de comprendre en interaction avec la stratification en mondes résultant des différents décors filmés par le directeur de la photographie Peter Suschitzky et de la bande originale signée Howard Shore et Ornette Coleman.

86 Voir ci-dessus nos remarques quant à l'absence de voix *over* dans *Spider*. A propos de *Naked Lunch*, le cinéaste a également souligné son parti pris de la visualité : « C'est une chose qui est très difficile à traduire dans une forme dramatique conventionnelle. On verrait alors une personne assise à sa machine en train de taper, mais que faire de cela ? L'écouter lire après coup ce qu'elle vient d'écrire ? Inutile ! Qu'elle en discute avec d'autres écrivains ? Aucun intérêt ! Je voulais montrer ça sur l'écran, je ne voulais pas qu'on entende des gens en parler. » (Serges Grünberg, « Entretien avec David Cronenberg », in *Cahiers du cinéma*, n° 453, mars 1992, p. 17).

87 Il suffit de comparer le film de Soderbergh à *Das Schloß* (France/All./Autriche, 1997) de Michael Haneke pour saisir combien celui-là est loin de l'esprit et du « style » de Franz Kafka.

88 La plupart des historiens du cinéma considèrent en effet que « l'expressionnisme allemand » débute avec *Le cabinet du Dr Caligari* de Robert Wiene sorti en 1919.

89 Friedrich Murnau réalisa notamment *Nosferatu* (All., 1922), et Robert Wiene *Orlacs Händel* (*Les Mains d'Orlac*, All., 1924).

90 Le cinéaste applique une démarche similaire de recyclage dans le récent *Good German* (USA, 2006) en reproduisant au niveau de la photo la facture type d'un film noir des années 1940.

91 De la chambre miteuse de l'écrivain à la soumission de celui-ci à une machine bureaucratique (celle de l'industrie hollywoodienne), tout dans ce film semble vouloir porter ostensiblement l'étiquette de « kafkaïen » sans pour autant dépasser les quelques clichés associés à l'auteur tchèque. Un film ultérieur des frères Cohen, *The Hudsucker Proxy* (*Le grand saut*, USA, 1994), semble d'ailleurs s'inspirer directement du *Kafka* de Soderbergh.

appareille l'univers de Burroughs (qui collabore au scénario) à un ensemble de motifs visuels qui lui sont propres, réussissant le tour de force de fusionner de manière productive et particulièrement riche⁸⁵ la composante biographique et l'adaptation libre d'une œuvre littéraire réenvisagée à l'aune des spécificités du médium cinématographique (ce qui implique, pour Cronenberg, de se passer le plus possible du recours au verbal)⁸⁶.

L'homme en imperméable et chapeau mou qui court sur l'image de l'affiche de *Kafka* en projetant son ombre sur la façade d'un imposant édifice annonce au contraire un récit centré sur un homme d'action (les courses-poursuites sont en effet nombreuses dans le film) et obéissant, en partie du moins, aux codes du film policier. Alors que Cronenberg sonde l'imaginaire de l'écrivain, Soderbergh tend à rester en surface, reconduisant les topoï associés, dans l'opinion commune, au qualificatif « kafkaïen », soit à un univers relevant principalement du fantastique⁸⁷. En fait, en situant son récit en 1919, Soderbergh le place non seulement sous l'égide des traits associés au courant dit « expressionniste » auquel les historiens de la littérature rattachent habituellement l'œuvre de Franz Kafka, mais l'inscrit également dans la filiation de l'équivalent supposé de ce courant littéraire dans le champ du cinéma⁸⁸. Le Dr Murnau ainsi que le « dossier Orlac »⁸⁹ de *Kafka* constituent à cet égard des clins d'œil à une esthétique à laquelle Soderbergh se réfère de façon stéréotypée, la réduisant au noir blanc contrasté, à la multiplication des ombres et aux angles de prises de vues inédits⁹⁰. Tandis que le film de Cronenberg nous semble constituer une tentative sincère d'approcher l'œuvre de Burroughs en exploitant des solutions novatrices, *Kafka* s'inscrit plutôt dans une perspective « post-moderne » (au final assez vaine) d'appropriation tous azimuts de références culturelles. Deux films sortis la même année font d'ailleurs de même en se parant d'un vernis « expressionniste » : l'un, *Shadows and Fogs* (*Ombres et brouillard*, Woody Allen, USA, 1991), s'affiche ouvertement comme un pastiche ; l'autre, *Barton Fink* (Ethan et Joel Cohen, USA, 1991)⁹¹, se présente comme une réflexion sur la création. Il y eut bien, en ce début des années 1990, un engouement dans le cinéma américain pour une narration et une esthétique inspirées de ce qui fut, avant sa banalisation, une certaine modernité littéraire. Les exemples que nous avons discutés dans ce contexte nous semblent révélateurs des enjeux, du potentiel et des limites du récit « bio-fictionnel » au cinéma, que nous avons envisagé comme une stratégie paradoxale visant simultanément à exacerber le statut du créateur et à évincer la visualisation du produit de la création littéraire. Comme Steven Bernas le note en passant, « en général, le phénomène d'écriture

est gommé au cinéma»⁹². On l'a démontré, un ensemble de stratégies narratives et de procédés formels est mobilisé pour occulter l'activité d'écriture et la chose écrite dans des films pourtant centrés sur une figure d'écrivain.

L'écrit malgré tout : une expérience-limite

Nous aimerions clore notre essai consacré à la présence du verbe sous une forme diégétisée en relativisant quelque peu le propos. En effet, si la négation de l'écrit nous semble caractéristique du cinéma dominant, et cela même lorsqu'il ambitionne de figurer l'activité ou l'œuvre d'un écrivain, certaines réalisations plus radicales ou expérimentales n'ont pas hésité à montrer à l'écran ce qui constitue bien souvent l'une des étapes de la genèse d'un film – ce dernier existant en général d'abord sur le papier. Dans les films de Straub et Huillet par exemple, il arrive que les acteurs tiennent à la main les pages sur lesquelles figure le texte qu'ils profèrent, affublé des annotations en couleurs qui sont la trace du travail des cinéastes sur le matériau dont ils proposent une *lecture*⁹³. Dans de tels cas d'exhibition de la source écrite – reprise littéralement dans le type d'«adaptation» en question –, nous nous situons à la limite de l'effacement du protagoniste de la fiction : l'acteur porte le texte, il le sert (comme un domestique sert un repas) en le faisant advenir par son jeu (gestuelle, diction, etc.), mais il n'incarne pas complètement le personnage⁹⁴. D'ailleurs, ce phénomène qui renverse la logique d'éviction de l'écrit discutée ci-dessus – laquelle postule une fusion du verbe avec le personnage qui le *met en actes* – se produit également en l'absence de visualisation du texte, lorsque l'acteur straubien, ouvertement, récite comme s'il «re-citait»⁹⁵.

En ce qui concerne le renvoi à l'écriture scénaristique proprement dite, il s'opère par exemple dans quelques plans de *La chinoise* (Jean-Luc Godard, France, 1967), ou dans *Le navire Night* (France, 1979) de Marguerite Duras lorsqu'on nous montre, tracées sur un tableau noir, les répliques simultanément proférées *over*. Mais on trouve aussi une mise en exergue de mentions écrites en dehors du cinéma dit «de la modernité», par exemple chez Sacha Guitry, qui certes exacerbe le plus souvent la dimension orale (monologues, conversations téléphoniques, apartés, adresses au spectateur dans le générique, etc.), mais parfois se plaît aussi, en collectionneur, à exhiber l'objet livre ; ainsi le film *De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain* (1944) montre-t-il exclusivement des images en gros plans d'un ouvrage de luxe édité par l'auteur (où, néanmoins, les illustrations occupent une place importante)⁹⁶. Généralement, loin des rayons de volumes poussiéreux du cinéaste, les modes d'exhibition du texte ont

⁹² Steven Bernas, *L'écrivain au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 184.

⁹³ Voir notamment *Operai, contadini* (2001), *Il ritorno del figlio prodigo* (2002), *Cornielle/Brecht* (2009) et *O somma luce* (2010).

⁹⁴ Ce constat peut être nuancé dans *Operai contadini* en raison de ce que Benoît Turquety nomme un «dispositif cinématographique fondé sur le principe du procès», qui peut inciter le spectateur à considérer l'écrit comme le résultat de l'activité d'un personnage soucieux de ne rien oublier lors de sa déposition (voir Benoît Turquety, *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub. «Objectivistes» en cinéma*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2009, p. 515).

⁹⁵ Par exemple dans *Quei loro incontrati* (2006).

⁹⁶ Voir Jérôme Prieur, «De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain: Guitry aux enfers», dans Noëlle Giret et Noël Herpe (dir.), *Sacha Guitry. Une vie d'artiste*, Paris, Gallimard/Cinémathèque française, pp. 195-199.

travaille cette matière scripturale en jouant du contraste entre les types graphiques, opposant par exemple les monumentales enseignes anguleuses des établissements commerciaux aux contours sinueux et spontanés des graffitis⁹⁷.

Depuis le XIX^e siècle et de façon croissante, le signe écrit fait partie du paysage urbain (c'est-à-dire qu'il est « diégétisé » dans les représentations qui prennent ce dernier pour objet), ainsi que l'ont souligné en durcissant le trait à des fins de dénonciation nombre de réalisations ; on peut penser notamment à une caricature dessinée par Winsor McCay – l'auteur auquel Thierry Smolderen a consacré une « biofiction » (voir *supra*) – au début du XX^e siècle, qui montre dans un futur très proche le pullulement des réclames dans une bouche de métro en 1907 (*fig. 61*)⁹⁸, ou plus récemment au film de science-fiction *They Live* (*Invasion Los Angeles*, John Carpenter, USA, 1988), qui dépeint de façon cauchemardesque une manipulation des consciences par le biais de signaux cathodiques imperceptibles, mais aussi d'invisibles slogans réactionnaires diffusés sur les écrans géants de la cité (*fig. 62*). Pour interpeller le passant, l'écrit est partout, des colonnes Maurice aux néons qui se détachent des façades obscures de la nuit. Jean-Luc Godard est probablement l'un des cinéastes à avoir été le plus attentif à cette dimension de la ville (c'est-à-dire à Paris, mais l'on pourrait en dire autant de Wong Kar-wai et de Hong-Kong par exemple), avant de libérer plus nettement l'écrit de son inscription diégétique en multipliant ces mentions aisément ajoutées au banc-titre grâce à la technologie de la vidéo puis de l'image numérique. Le cinéma expérimental, lui non plus, ne s'est pas privé de « jouer sur les mots », à l'exemple de Michael Snow (*So is this*, USA, 1982) ou de Hollis Frampton qui, comme le fait remarquer Jean-Michel Bouhours,

97A propos de la mythification de l'engagement politique qui s'effectue à travers le film même, Freudiger précise que « la légende en train de s'écrire s'écrit déjà sur les murs ».

98 Winsor McCay, *Early Works III*, Miamisburg, Checker Book Publishing Group, 2004 [1904-1917], p. 112.



«associera les mots et les images (dans *Word Pictures*, *Zorns Lemma*, *ADSVMS ABSVMUS*), jouera de leur possible substitution de l'un par l'autre (dans *Poetic Justice*) ou de leur problématique synchronicité (dans *Nostalgia*).»⁹⁹ Mais c'est là un autre cinéma, une autre histoire – qui reste encore à faire: celle des pratiques de l'insertion de l'écrit au cinéma. L'étude de quelques «biofictions» du cinéma dominant que nous avons entreprise ici ne constitue qu'un premier pas...

⁹⁹ Annette Michelson, Jean-Michel Bouhours (dir.), *Hollis Frampton. L'éclipse du savoir*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1999, p. 7.