

De l'*ut cinema literaria* au roman cinématographique : le rien-montrer littéraire

Les rapports que le roman contemporain entretient avec le cinéma sont fort complexes et dépassent depuis longtemps la simple évocation du cinéma dans l'œuvre. En effet, en apportant sa formidable modernité à la textualité, le cinéma s'est introduit dans un monde novateur qui allait happer ses préceptes et user de tous ses procédés et dispositifs. Inéluctablement conditionné par la cinématographie dont les codes sont maintenant connus et universalisés, et bien au fait qu'il ne fait pas figure de plasticien, l'écrivain s'est de longue date engagé dans l'espace des cinéastes, effectuant maintes recherches formelles. Mais avant, il aura fallu que la littérature soit elle-même susceptible d'introduire la cinématographie.

Le montrer littéraire : deux exemples

Il y eut l'*ut pictura poesis*, cette « poésie comme peinture », cette manière de peindre avec la plume du poète par laquelle l'*ekphrasis*, c'est-à-dire la description d'un objet dans le texte, était exprimée de multiples manières. Mais bientôt, l'interchangeabilité des deux médias servit de manifeste critique tantôt aux tenants de la peinture, tantôt à ceux de la poésie, de sorte qu'à terme, on mit en évidence les limites des deux champs. On déclara alors la poésie insuffisante par rapport à son modèle référentiel. Mais, dans cette quête du « montrer » qu'elle allait incessamment dépasser, la littérature n'avait pas dit son dernier mot.

Aussi y eut-il d'autres types de recherches formelles, notamment dans le roman daguerréotype, au cours duquel certains romanciers réalistes allaient écrire ce qu'ils voyaient et seulement cela, tel que l'œil d'un appareil photographique était maintenant en mesure d'accomplir. Cette technologie en pleine évolution devait permettre à ceux qui avaient le dessein de ne plus « mentir dans la fiction », ne serait-ce que pour « rendre la lecture plus agréable », d'atteindre leur idéal. Bien sûr, cette façon de « photographier avec la plume de l'écrivain » était encore loin d'« imiter l'image », mais on venait du coup d'assigner à la littérature une tâche dont les résultats allaient s'avérer fort utiles : le dépouillement.

La caméra littéraire

Si, comme nous le croyons, un récit se donne à lire comme une tension constante entre l'imaginaire d'une époque et l'outillage technique d'icelle, mise en contact avec le cinéma, la littérature n'allait pas se priver d'un dialogue aussi

fécond pour produire du texte ou accréditer un récit en cours. À l'arrivée de *Metropolis* (Lang, 1926), *The Circus* (Chaplin, 1927) ou *L'âge d'or* (Buñuel, 1930), une nouvelle génération d'écrivains espagnols, russes et français d'avant-garde, influencée par le plan cinématographique, se servit de ce qu'on nomma aussitôt la « caméra littéraire »¹. Leurs essais donnèrent lieu à des passages textuels utilisant notamment la microscopie du geste. Cette caméra employait le zoom fictif, par exemple sur la main et les doigts du protagoniste qui, à eux seuls, devaient faire passer toute l'émotion à travers la prose. À ce titre, nous pouvons dire que la « plume du poète telle un pinceau » venait d'être troquée pour une caméra au pouvoir apparemment infini.

Notons qu'un glissement subtil était en train de se produire. Si on avait encore le loisir d'écrire en tendant à « faire voir », on se dégageait de plus en plus de cette fascination exercée par une éventuelle parenté des supports médiatiques. On misa davantage sur l'observation des multiples capacités techniques maintenant mises à la disposition de l'écrivain; toutefois, il ne s'agissait pas de faire du cinéma dans la littérature, mais bien de mettre à l'épreuve l'outil littéraire au contact du filmique. Pour l'exemple, nous ne pouvons évidemment passer sous silence l'écriture d'un Blaise Cendrars qui, dès 1919, annonçait sans équivoque la simulation d'un projet filmique, ouvrant l'ère de ce que nous appellerons *l'ut cinema literaria*, la littérature comme cinéma. Voici un court extrait de *La fin du monde filmée par l'ange Notre-Dame* dont l'analyse nous offrira l'occasion de mettre à jour quelques-unes des techniques, cette fois-ci littéraires, qui firent en sorte d'intégrer subtilement le cinéma :

Scènes particulières dans différents
quartiers. Les artistes à Montparnasse;
les élégantes au bois; l'apéro au Moulin
rouge.
Les Halles à cinq heures du matin.
Un encombrement de voitures au
Châtelet; la Bourse; la sortie des
ateliers rue de la Paix [...]².

Le cinéma au service de l'abstraction

Ces diverses scènes, croquées à différentes heures, au demeurant peu décrites puisqu'elles entrechoquent un monde familier, traitent d'un « visible » dépouillé de références trop manifestes, d'*ekphrasis* dans le sens précis du terme, dans un rythme tout en secousse qui suggère un montage qui ne dit qu'une chose : Paris. Telles une proposition scénarique, elles font appel à

¹ Voir Patrick Duffey, « Cinematic Techniques in Spanish Vanguard Prose, 1927-1932: Slow Motion and Zoom », West Virginia University, *Philological Papers*, n° 39, 1994, p. 132-137.

² Blaise Cendrars, *La fin du monde filmée par l'ange Notre-Dame*, Paris, La Sirène, 1919, p. 21-22.

l'extra-texte, c'est-à-dire au savoir encyclopédique particulier de chaque lecteur, à ses perceptions et ses sensations, à l'habitus culturel propre à chacun tout autant qu'à la psyché collective partagée par l'ensemble d'un lectorat reconnaissant d'emblée (qu'il y soit déjà allé ou non) l'objet « Paris ». En conséquence, comme il est de mise dans l'écriture de scénario qui ne formule tout au plus qu'une probabilité du récit, les phrases sont courtes. Qui plus est, elles sont réduites à leur plus simple expression : il n'y a même plus de verbe puisque les choses « sont ». On en prend note en sachant bien qu'on aurait pu écrire tout à fait autre chose ou, à tout le moins, d'autres « scènes particulières » toutes aussi valables les unes que les autres pour désigner l'objet en cause.

Cendrars expose différents endroits parisiens accessibles, à distance ou non (la technique aidant), de l'ange Notre-Dame. Diverses scènes sont proposées en une énumération scénarique et dans un ordre évoquant, en un mouvement ordonné dicté par une caméra discrète, le déplacement d'un endroit vers un autre. On remarque dès lors que le point-virgule (et parfois le point) sépare très distinctement les énoncés qui peuvent se traduire par autant de « plans filmiques ». Cet usage de la ponctuation n'est pas anodin. Il sert à démarquer, tout en les reliant, chacune des propositions elliptiques du récit. Autrement dit, cette organisation informationnelle permet à la fois d'isoler chaque « scène » et de saisir l'ensemble comme un tout. En étant attentif, on relèvera aussi que la ponctuation joue un rôle filmique en effectuant un « raccord » entre des univers spatio-temporels fort éloignés les uns des autres. De fait, des Halles aux petites heures au temps de l'apéro, de la sortie des ateliers à celle des galantes au Bois, du temps est passé, et pas nécessairement dans un ordre chronologique. Aussi constatons-nous que des scènes de jour alternent avec celles de nuit, ou, si l'on préfère, qu'il existe un avant et un après point-virgule.

Ce signe de ponctuation revêt donc un aspect capital dans ce texte qui enchevêtre écriture et cinématographie. En effet, au cours même de la pause que constitue ledit point-virgule, force est de constater que du texte est susceptible de s'introduire soit, évidemment, de l'extra-texte provenant de la reconstitution mentale effectuée par le lecteur, soit encore des « scènes hors champ », et donc hors-texte, qui ne sont bien sûr pas nommément signalées mais qui, dans le contexte, font sens selon les informations déjà présentes qui nous enjoignent à sortir du texte et à y rentrer. Tout compte fait, nous assistons ici à une pure abstraction littéraire soutenue par la cinématographie. Ainsi donc, la littérature comme cinéma ne produit que du texte, rien que du texte.

Une description lacunaire de l'image

Si cette usurpation du cinéma effectuée par Cendrars peut être reçue comme une manière autre de « décrire un objet dans un texte » tel qu'il était de mise dans *l'ut pictura poesis*, observons toutefois que la description est ici presque totalement abandonnée. Mais, puisque cette description, aussi ténue soit-elle, organise en quelque sorte le parcours d'un regard, nous pouvons dire que ce que nous nommons le rien-montrer littéraire se situe conjointement dans cette faculté que possède le texte à dire beaucoup plus qu'il ne donne à lire, et dans son aptitude à présenter une description lacunaire de l'image. Quoi qu'il en soit, ceci démontre à quel point la littérature comme cinéma n'a que faire de cette « insuffisance à dire l'image » jadis attribuée à la poésie comme peinture, puisque ce cinéma qu'elle intègre ne constitue plus un modèle référentiel. Il est un outil.

En effet, dans cet écrit de Cendrars, le cinéma, au lieu d'être restitué en une sorte de parodie qui pallierait à une quelconque incurie de la littérature à pouvoir montrer, sert directement cette littérature. C'est ainsi que la description qui ne décrit plus décuple la charge littéraire de *La fin du monde*. Et c'est précisément en ne permettant pas de satisfaire l'imagination visuelle immédiate qu'elle y parvient. D'ailleurs, n'eût été du titre, plusieurs n'auraient vu dans le texte de Cendrars qu'un poème moderne, voire une suite d'énumérations. Il s'agit d'évocation plutôt que d'image. Et nous verrons bientôt que la littérature possédait intrinsèquement cette capacité d'évocation, sans quoi *l'ut cinema literaria* n'aurait donné lieu qu'à une suite de procédés techniques spectaculaires, ce qui, par ailleurs, adviendra plus tard dans le roman cinématographique³, ce que nous verrons en conclusion.

Rimbaud scénariste du non-événement

Pour important qu'il soit, cet engouement pour le filmique occulte depuis toujours un fait parfois méconnu, à savoir que la littérature avait été préalablement transformée en profondeur avant d'être mise en contact avec le cinéma, et qu'elle était donc fin prête à intégrer ce dernier. Nous croyons par ailleurs que sans un tel bouleversement de la littérature, cette tendance à s'engager dans l'espace des cinéastes n'aurait offert que l'apparence d'un jeu gratuit destiné à provoquer de la modernité. Mais en littérature, la modernité était d'ores et déjà au rendez-vous.

En effet, très tôt, les évocations de Rimbaud firent « apparaître, à l'échelle internationale, des configurations significatives »⁴ qui allaient paver la voie à tant

³ Au sujet du roman cinématographique, nous référons le lecteur à notre article : Mylène Nantel, « Le roman cinématographique : roman ou scénario? », dans Michel Larouche (dir.), *Cinéma et littérature au Québec : rencontres médiatiques*, Montréal, XYZ, « Documents », 2003, p. 27-42.

⁴ Jean-Michel Gliksohn, *L'expressionnisme littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 95.

d'autres écrivains. Selon nous, ce poète aura hissé le non-événement à la hauteur d'une littérature métamorphosée, tout entière portée par une volonté de suggestion et d'évocation qui est tout sauf vouée à décrire une image, voire même à introduire des personnages et des actions. Ce tout petit extrait du poème « Les ponts », publié dans *Les illuminations* en 1886, nous en convaincra :

On distingue une veste rouge,
peut-être d'autres costumes,
et des instruments de musique⁵.

Dépourvu de termes évaluatifs puisque seul l'épithète « rouge » est convoqué (et encore pourrions-nous en changer), ce passage laisse entendre sans équivoque que le rien-montrer est tout. Partant, comment ne pas percevoir dans ce « on distingue » le « on » scénarique dans toute son éloquence, conviant la co-présence du narrateur (ou de sa parcelle) et du lecteur devant dès lors agir sur les possibles du texte? D'ailleurs, ce « on distingue », qui comprend un verbe de perception tel qu'on en trouve dans les scénarios, est posé d'entrée de jeu comme si, en dernière instance, quelqu'un d'autre que le narrateur allait retenir ce que bon lui semble et donner vie au matériau. Fait intéressant, on retrouve souvent aujourd'hui, dans les romans cinématographiques québécois, ce libre choix quant à la composition de la scène.

Aussi, dans *Neige noire* d'Hubert Aquin, le personnage, scénariste de son état, écrit-il :

D'autres variantes de cette scène sont imaginables,
mais leur accumulation n'augmenterait pas pour
autant la charge implicite du scénario. [...]
À mesure que les combinaisons sont effectuées,
l'éventail des possibles se referme [...]⁶

De l'écriture du peut-être au roman cinématographique

Cet « éventail des possibles » se trouve évidemment tout entier dans « Les ponts ». De fait, avec cette écriture du peut-être, le poète est allé très loin dans la trouée du texte. En effet, Rimbaud n'enregistre plus les actions (ou du moins n'en prend-il pas note dans leur totalité), de sorte que cette indécision laisse la voie ouverte à toutes les éventualités. Ce « peut-être » : « peut-être d'autres costumes », ou encore « des instruments de musique » (mais lesquels?), est on ne peut plus clair : il indique que n'importe quel texte pourrait se trouver là, ouvert lui-même sur d'autres textes agissant de la même manière.

⁵ Édition originale : Arthur Rimbaud, « Les ponts », *Les illuminations*, Paris, La Vogue, 1886.

⁶ Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, La Presse, « Écrivains des deux mondes », 1974, p. 31.

Il en va de même dans le roman cinématographique *Alias Charlie*, d'Andrée A. Michaud, paru en 1994 : « Derrière lui la jeune fille, veste de suède et espadrilles, aurait *peut-être* cueilli les fleurs étiolées [...] , en aurait humé le parfum, puis serait allée les lancer [...] dans les eaux polluées de la Tamise⁷ ». Nous trouvons ce même phénomène dans *Le désir du cinéma*, de Pierre-A. Larocque, publié en 1990 : « Tout est tranquille. Personne dans les chambres. Petites pièces cubiques. Sombres. Personne. Seul *peut-être* la télévision qui jouerait à vide⁸ ».

Du rien-montrer au tout-montrer

Comme nous le montrent ces quelques exemples tirés de différents romans cinématographiques québécois, parvenu à maturité, ce type de roman plongera toujours dans ses acquis littéraires pour parvenir à une certaine sobriété. Mais bien au fait de ses possibilités, il saura tout aussi bien faire étalage de ses rouages filmiques avec ostentation et saturation, multipliant procédés de réalisation, mouvements de caméra et effets de montage, dans une danse destinée à tout montrer – juste retour du balancier –, trop montrer, et qui produira exactement le même effet que le rien-montrer : donner dans l'indécision, la non-histoire, la trouée du texte.

Mylène Nantel
Université de Montréal

⁷ Andrée A. Michaud, *Alias Charlie*, Montréal, Leméac, 1994, p. 49 (nous soulignons).

⁸ Pierre A. Larocque, *Le désir du cinéma*, Montréal, Les Herbes rouges, 1999, p. 49 (nous soulignons).