



N° 6 Cinesthétique

- Karine Abadie, Marie-Pascale Huglo

Introduction

A partir de l'idée que la réception et la création littéraires se font en relation avec les autres arts et pratiques culturelles, l'incidence du cinéma sur la littérature narrative contemporaine ressort comme un cas de figure particulièrement significatif de la circulation entre les arts et les médias aujourd'hui. Certes, les relations entre littérature et cinéma ne sont pas nouvelles – nous n'avons qu'à penser à la *Prose du Transsibérien et la petite Jehanne de France* de Blaise Cendrars, à la *Révolte des Machines* de Romain Rolland, ou encore, à *Théorème* de Pier Paolo Pasolini. Mais les travaux ont, jusqu'ici, peu mis l'accent sur la fable, élément pivot que ce dossier, justement, vise à concevoir et à analyser dans les termes d'une dynamique intermédiaire. En dehors des phénomènes d'adaptation, qui constituent un champ d'études fécond¹, nous considérons que les esthétiques – en particulier l'esthétique cinématographique – ont partie liée avec la constitution et la réception de la fable. Le maillage intermédiaire du récit littéraire mérite d'autant plus qu'on s'y attarde qu'il ne se contente pas d'infléchir les manières de raconter, mais influe également sur le « racontable ». Un tel maillage n'est pas exclusif à notre époque électrique et numérique, mais la multiplication des transferts esthétiques et narratifs nous amène à considérer les

¹ Voir notamment : J. Baetens, *La Novellisation : du film au roman. Lecture et analyse d'un genre hybride*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2008 ; J. Cléder, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, « Cinéma/Arts visuels », 2012 ; J.-M. Clerc et M. Carcaud-Macaire, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2004 ; K. Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 ; E. Frisvold Hanssen, A. Gjelsvik, J. Bruhn (dir.), *Adaptation Studies : New Challenges, New Directions*, London, Bloomsbury Editor, 2013.

fables autrement : non pas comme « un miroir que l'on promène le long d'un chemin », pour reprendre la formule de Stendhal à propos du roman, mais comme une représentation indirecte dans laquelle se réfractent d'autres représentations, d'autres esthétiques. Pour rester avec Stendhal, le *syndrome de Brûlard*² est aujourd'hui monnaie courante : nos représentations du monde tendent à mêler, parfois même à confondre, des schémas narratifs et des modèles esthétiques avec « la réalité ».

La renarrativisation du monde et du texte ne serait donc pas dissociable d'une conscience de l'intermédialité constitutive du récit. Les relations entre le cinéma et la littérature n'en sont qu'un exemple, mais un exemple privilégié : les échanges sont, entre eux, très nombreux³. Sans minimiser les tensions que de tels échanges engendrent au sein du récit littéraire, nous considérons que l'esthétique cinématographique ne contrecarre pas la fable mais la redispense en modifiant nos attentes, nos modes de lecture et, réciproquement, notre perception du cinéma. Les potentialités et les inflexions contemporaines de tels échanges étant loin d'avoir été épuisées par la critique littéraire, ce dossier vise à examiner et à problématiser la dynamique intermédiaire de la fable⁴, principalement à deux niveaux.

A un premier niveau, le cinéma se trouve explicitement convoqué, à titre thématique ou intertextuel, dans le récit : des références, des indications techniques, des motifs ou des codes génériques renvoyant au cinéma sont intégrés à la fable, quand ils n'en constituent pas la trame de fond. Les analyses de ce dossier montrent, déjà, que l'éventail des renvois et des emprunts au cinéma est très large. Il s'agit, dès lors, de prendre toute la mesure de l'imprégnation de la culture cinématographique au sein de la littérature contemporaine : les renvois au cinéma sont multiples et suffisamment nombreux, dans le corpus qui nous occupe⁵, pour indiquer à quel point les œuvres contemporaines convoquent une mémoire cinématographique très

² D. Viart, « Le syndrome de Brûlard », dans *De la palette à l'écrivoire*, sous la direction de M. Chefdor, volume 1, Nantes, Loca seria, 1997, pp. 97-109.

³ L'esthétique intermédiaire de la fable est sans doute accentuée, en ce qui concerne le cinéma et la littérature, du fait que, tout comme le roman, le cinéma *fabule*. Le fantasme avant-gardiste d'une esthétique émancipée de la représentation narrative qui a mobilisé tant la littérature que le cinéma est précisément ce dont nous serions, aujourd'hui, revenus. Voir, à ce propos, l'essai de Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.

⁴ Comprise comme une histoire racontée et comme une construction imaginaire au sein même de cette histoire.

⁵ Ce corpus se compose principalement de romans français et québécois contemporains.

étendue – depuis les films muets pour cinéphiles avertis jusqu’aux scènes de genre les plus codifiées du type western. Ils impliquent aussi, du côté du lecteur, un horizon interprétatif marqué, lui aussi, par l’assimilation des références et des conventions cinématographiques. Autrement dit, la mémoire cinématographique participe à l’actualisation de la fable par le lecteur et, *a fortiori*, par le critique relisant le texte littéraire – de Kafka à Volodine – à l’aune du cinéma.

A cet égard, les études critiques de ce dossier s’intéressent à la façon dont l’intertexte cinématographique mobilise et modifie la fable littéraire au point de devenir, dans le cas de Didier Blonde par exemple, le moteur central d’une enquête cinéphilique au sein de laquelle le cinéma muet fait l’objet d’un récit mêlé de commentaires problématisant notre rapport au temps et à la mémoire. Loin, alors, de n’être qu’une référence, le cinéma muet s’avère le matériau (fuyant) *et* le moteur herméneutique d’une fable encyclopédique, qui le revisite sous l’angle – mélancolique – de la perte, de la désuétude. La mémoire cinématographique est également convoquée chez des auteurs aussi différents que Christine Montalbetti, Hubert Aquin, Patrick Chatelier ou Antonio d’Alfonso, non pas comme référence occasionnelle, mais comme motif et horizon d’interprétation du récit. C’est dans la mesure où elle participe à la trame de la fable et, plus encore, à l’actualisation de scénarios et à l’interprétation d’un sens, que l’encyclopédie cinématographique, sous toutes ses formes, nous intéresse.

A un second niveau, il apparaît que la thématization du cinéma dans le récit littéraire, les renvois et les imitations auxquels il donne lieu, ne constituent pas seulement des liens explicites à un bassin de scénarios et de références extralittéraires. « L’effet cinéma » relève aussi d’une esthétique implicite capable d’infléchir les modalités de la fable pour le lecteur. Si l’on prend l’exemple du western, dont Montalbetti et Chatelier se sont emparés, la moindre scène de genre (héros se balançant sur un rocking chair avant le lever du jour) est investie, à la lecture, d’une mémoire visuelle cinématographique : *la fable émerge en même temps qu’une vision* modélisée par les codes cinématographiques propres au genre. L’ébauche du récit n’apparaît donc pas indépendamment d’une sensibilité esthétique dominée par le visuel. On observe un phénomène similaire du côté du « bruitage » que Volodine ou Echenoz placent au cœur de certaines scènes romanesques, l’ébauche d’un récit

s'effectuant dès lors « à tâtons » dans un dédale de bruits stylisés, en décalage avec les images données à voir. Tout comme la visualité d'une scène, son univers sonore demande à être décodé par le lecteur pour devenir effectif : il reste en puissance, en attente d'une lecture capable de l'actualiser de façon singulière.

Plusieurs articles de ce dossier s'attachent également à souligner l'importance des potentialités esthétiques du *cinéma à lire* « comme un film ». Sans jamais perdre de vue la singularité de chaque texte, les uns insistent sur la conceptualisation d'une force d'autant plus difficile à saisir qu'elle n'est pas objectivable (comme référence, modèle, citation) et, donc, sujette à caution. La performativité (explicite, implicite) du cinéma dans la littérature, la double action du cinéma comme référence et comme dispositif de représentation, ou encore le potentiel de visualisation et le devenir cinématographique du texte sont autant de manières de concevoir l'effet cinéma comme une dynamique de lecture intermédiaire. Cette dynamique complexe à l'œuvre dans la fable littéraire relève d'un double processus : d'un côté, la visualité en puissance est modélisée par le cinéma ; de l'autre, l'esthétique filmique est modélisée par le roman. Autrement dit, l'effet de ralenti, emprunté au cinéma (et reconnaissable comme tel) n'est pas « transposé » dans le texte sans modifications. Du fait de ce transfert, il subit de profonds changements et provoque, le cas échéant, des tensions au sein de la fable : la lenteur extrême peut suspendre, déconstruire ou, au contraire, dans le cas de Montalbetti et Chatelier, relancer le récit. L'importance qu'il faut accorder à l'empreinte cinématographique comme potentialité du texte à actualiser débouche donc sur une analyse de l'intrication de la narrativité et de l'esthétique que les articles de ce dossier examinent sous différentes facettes : reconsidération des modalités narratives de l'intériorité, animation du visible, émergence de fables virtuelles, distanciation ironique ou mélancolique, défamiliarisation d'avec certaines conventions de la réalité, vitesse narrative, réflexivité et mise en abyme, etc.

L'article de Johanne Villeneuve permet d'envisager les rapports entre cinéma et littérature à l'aune de la modernité, en explorant les rapports particuliers au visible de Bruno Schulz et Franz Kafka. Cette ouverture au pré-cinéma et à ses effets sur l'écriture mène vers l'étude d'une matérialisation de ce monde du silence et de l'« animation » dans une écriture contemporaine. Karine Abadie examine, dans cette optique, comment Didier Blonde retrace, dans *Faire le mort*, *Un Amour sans paroles* et

Les Fantômes du muet, un cinéma perdu en mettant en texte la cinéphilie du cinéma muet. Karine Bissonnette reprend cette inscription du cinéma dans le récit en comparant *Western* de Christine Montalbetti et *La Maison étrangère* d'Elise Turcotte. Elle rapproche ainsi le fonctionnement narratif de projections intimes de la projection cinématographique elle-même. Magali Riva, pour sa part, s'intéresse au *bruitage* au sein du roman à partir de textes d'Antoine Volodine et de Jean Echenoz faisant appel à une « bande sonore ». En se référant à l'œuvre de Don DeLillo, Christine Montalbetti et Patrick Chatelier, Marie-Pascale Huglo poursuit cette exploration en abordant le cinéma comme un seuil ouvrant sur des mondes et des fables autrement inaccessibles.

Les trois derniers textes de ce dossier considèrent plus étroitement l'impact *esthétique* du cinéma sur le récit littéraire. Andrea Schincariol pose le cinéma comme motif romanesque, en prenant comme exemple la trilogie autofictionnelle d'Antonio D'Alfonso. Ainsi, il montre comment le cinéma peut être abordé comme instrument de représentation et comme dispositif de mise en fiction. De son côté, François Harvey renverse l'acception commune faisant de *Neige noire* d'Hubert Aquin un texte anticinématographique et montre en quoi le filmique doit plutôt être considéré comme la condition du sens du texte. Finalement, Sylvano Santini revient sur le roman *Western* de Christine Montalbetti pour élaborer le concept pragmatique de *cinéfiction* suivant lequel la description littéraire peut être considérée comme un « temps du voir », entraînant une forme de pacte cinématographique.

Nous ressaisissant du regain de l'intérêt critique pour la narrativité, nous cherchons donc à mieux comprendre les incidences du cinéma (comme expérience esthétique et comme répertoire) sur le récit dans la littérature moderne et contemporaine : la *cinesthétique*, loin de rompre avec la fable comme on a pu le dire, la redéploie et la redispose esthétiquement. Elle vise par là à montrer que tout récit se trame à partir d'un faisceau de forces (visuelles, auditives, rythmiques) et d'une sensibilité plurielle qui en infléchissent la conduite.

* Nous remercions le FQRSC [Fonds de Recherche et culture du Québec] pour son soutien dans cette recherche.