

Questions de cinéma : *Cheyenn* de François Emmanuel et
Supplément à la vie de Barbara Loden de Nathalie Léger

Margareth Amatulli

Lorsque Alexandre Astruc intervint en 1948 dans le débat cinématographique proposant la formule célèbre de « caméra stylo »¹ pour revendiquer les possibilités d'un cinéma affranchi de la suprématie de la littérature, il était bien loin d'envisager une rencontre égalitaire et réversible entre les deux arts. Une rencontre qui ne se bornerait pas à l'adaptation cinématographique d'un texte littéraire, à laquelle la relation entre littérature et cinéma a été longtemps identifiée, mais qui s'ouvrirait à des pratiques diversifiées de relation intertextuelle. Entre l'adaptation et la novélisation – les deux pôles du dialogue entre « l'écrit et l'écran »² – toute une gamme d'interférences, d'une nature autre que celle de la transposition, décline aujourd'hui le nouveau rapport entre les arts³.

Si la présence de la littérature dans le cinéma est une donnée acquise dès la naissance du cinématographe, au cours des dernières années, par contre, l'imaginaire filmique semble avoir imprégné l'imaginaire littéraire du point de vue thématique et formel. Personnages cinéphiles, cinéastes, scénaristes, critiques de cinéma peuplent de plus en plus la prose de l'extrême contemporain français qui se nourrit de références explicites à des séquences cinématographiques, à des

¹ « La 'caméra-stylo' veut dire que le cinéma s'arrachera peu à peu à cette tyrannie du visuel, de l'image pour l'image, de l'anecdote immédiate, du concret, pour devenir un moyen d'écriture aussi souple et aussi subtil que celui du langage écrit » ; Alexandre Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde*, « L'Écran Français », n. 144 (30 mars 1948), p. 98-99.

² Je cite ici le titre d'un chapitre que Christina Horvath consacre au rapport entre littérature et cinéma dans le roman urbain contemporain ; Christina Horvath, *Le roman urbain contemporain en France*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2007, p. 221-243.

³ Pour une typologie des différentes formes de la présence du cinéma dans la littérature en général voir Giorgio Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Marsilio, Venezia 2007, p. 130-150.

titres de film, aux lieux délégués à la vision. Du pastiche de film à une écriture scénarisée jusqu'à l'hybridation des genres aux contours indéfinis, le cinéma peut également affecter les procédés d'écriture qui lui empruntent ses techniques et ses effets visuels. Le septième art, modèle scriptural et source d'inspiration, informe en même temps l'analyse textuelle qui l'utilise comme un modèle interprétatif en appliquant aux textes les principes de la sémiotique filmique. Séduisant les romanciers, il les incite à projeter sur l'image leur regard sur le monde, à travers la collaboration avec des cinéastes ou la pratique directe de la caméra. Patrimoine d'images et de suggestions, les films marquent aussi en profondeur la réception d'une œuvre littéraire en réactivant souvent la mémoire visuelle du lecteur même en l'absence de références cinématographiques explicites dans l'écriture.

Le septième art propose donc aujourd'hui un regard nouveau sur la littérature : il est le filtre à travers lequel il est possible de regarder le monde et le sujet qui l'habite, d'interroger les formes et les thématiques de l'écriture, de revitaliser le romanesque.

De nouvelles expressions telles que « intermédialité », « hybridation médiatique » affectent d'ailleurs de nos jours le langage, témoignant par là de la « domination de l'image qui caractérise la culture de la surmodernité »⁴ et qui explique en partie la présence importante du cinéma dans les romans contemporains. En effet, au-delà de la façon dont le cinéma irrigue l'écriture, ces textes nous racontent, directement ou de façon oblique, le pouvoir que l'image exerce sur le monde et sur le sujet.

C'est à ce pouvoir que sont confrontés les protagonistes narrateurs de *Cheyenn* de François Emmanuel⁵, publié en 2011, et de *Supplément à la vie de Barbara Loden* de Nathalie Léger⁶, sorti en 2012.

Le premier texte nous présente un cinéaste aux prises avec la représentation d'un homme, un sans-abri, qu'il ne connaît pas. Le deuxième met en scène une rédactrice qui doit écrire dans un dictionnaire de cinéma une notice informative sur une cinéaste, Barbara Loden, qu'elle ne connaît qu'à travers le prisme du seul film qu'elle

⁴ Christina Horvath, cit., p. 227.

⁵ François Emmanuel, *Cheyenn*, Seuil, Paris 2011. Les renvois à ce roman seront dorénavant désignés par l'abréviation CH dans le texte.

⁶ Nathalie Léger, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, P.O.L., Paris 2012. Nous adopterons dans le texte l'abréviation SBL pour toutes les citations tirées de cet ouvrage.

a réalisé dans sa vie, *Wanda*, et qui, dans le texte, se fait le moteur de la réflexion et de l'action. Chez Emmanuel, la représentation cinématographique est la visée du parcours scriptural ; chez Léger, elle en est l'origine. Mais dans les deux cas, le cinéma est un générateur d'écriture. Les deux textes, apparemment très éloignés, sont donc unis par des ficelles très subtiles et bien cachées.

Ces œuvres ont un même point de départ : un fait divers. Dans *Cheyenn* il s'agit de l'assassinat d'un sans-abri, dans *Supplément* de l'arrestation d'une femme – Wanda dans le film de Barbara Loden⁷, Alma Malone dans la vie – condamnée à vingt ans de prison pour un braquage. Elles traitent du même sujet : la solitude humaine. Elles mettent en scène la même méthode : une enquête détaillée qui déborde la commande et qui 'aspire' le sujet qui la conduit. Elles sont sollicitées par la même motivation : sortir quelqu'un de l'anonymat et de l'oubli. Le réalisateur de télévision et la rédactrice et spectatrice de cinéma sont également impliqués dans une même problématique. Ils se trouvent confrontés aux problèmes liés à la représentation, qu'il s'agisse d'un sujet à représenter sur l'écran ou sur la page. « Il est étrange d'écrire à propos de quelqu'un qui ne m'a jamais parlé » (CH, p. 12) avoue le narrateur de *Cheyenn* ; « Comment la décrire, comment oser décrire quelqu'un qu'on ne connaît pas ? » (SBL, p. 18) lui fait écho celle de *Supplément* : l'interrogation sur les moyens de la représentation et sur ses limites anime donc la quête de chacun des deux narrateurs.

Ceux-ci, qui ne sont pas tout à fait libres dans l'exercice de leur profession, sont partagés entre la reproduction et la représentation de la réalité qui les obligent à opérer une médiation entre les impératifs d'ordre extérieur (budget, délais) et les exigences qui agitent leur conscience, entre la simple transcription des faits et leur recreation.

Les deux œuvres semblent proposer la même transaction entre réalité, fiction et réflexion au niveau du genre. Le texte d'Emmanuel porte la mention de 'roman' bien qu'il ressemble à un journal de tournage. Le texte de Nathalie Leger, qui ne s'inscrit explicitement dans aucun genre littéraire, se présente semblablement comme un

⁷ Le film de Barbara Loden, *Wanda*, sorti en 1970 vient d'être restauré par la Film Foundation de Martin Scorsese. Il a ouvert les « 50 Giorni di Cinema Internazionale a Firenze » (du 25 octobre au 15 décembre 2013) consacrés à la lutte contre la violence envers les femmes et à la valorisation de la femme dans la société.

carnet de travail qui contient en filigrane la présence d'un véritable journal intime.

C'est encore une fois un même vecteur de la narration, le regard, qui organise les deux textes. Un regard qui interroge la réalité et l'altérité pour revenir au moi, qui thématise le rapport entre la vie et la représentation, qui questionne les modalités et le pouvoir par lesquels le cinéma s'empare de la vie d'un sujet et exerce son impact sur le sujet spectateur qui, à son tour, s'approprie le cinéma pour se découvrir et se raconter.

Cheyenn, orienté vers la vision du cinéaste, et *Supplément*, axé vers la perspective du spectateur, proposent tous les deux, dans une sorte de réflexivité critique, une mise en scène littéraire des débats toujours actuels qui tournent autour du dispositif de projection – dans sa double acception du terme –, du rapport entre filmeur, filmé et spectateur, des risques de la représentation, de la communication entre l'art et la vie.

Au-delà de toutes ces problématiques, et à travers elles, ce que ces textes nous disent, enfin, c'est que chaque relation avec autrui, que ce soit par le biais de la caméra ou du stylo, est une rencontre avec soi-même et une alliance avec l'autre.

Dans les pages qui suivent je me concentrerai notamment sur l'analyse de *Cheyenn* puisque, comme je le montrerai, cette œuvre est entièrement habitée par les débats qui affectent aujourd'hui le monde de la représentation visuelle. Je n'aurai recours à *Supplément à la vie de Barbara Loden* que pour ce qui concerne le pouvoir que l'image cinématographique peut exercer sur le spectateur, la capacité de celui-ci de lire la réalité qui l'entoure à travers le cinéma et, vice-versa, de relire le cinéma à travers la réalité. Le texte de Nathalie Léger commence là où le texte de François Emmanuel s'arrête, car *Cheyenn* ne considère pas le regard du spectateur. La rencontre principale entre les deux œuvres a lieu dans l'idéal de fraternité que le cinéma aide à découvrir : moteur d'action dans *Cheyenn*, cet idéal devient le générique de fin dans *Supplément*.

Cheyenn : de la vie à l'écran.

Si l'on pose la question des limites du cinéma, de ses possibilités ou de ses impossibilités, de ce qu'il peut réussir à faire et de ce qu'il ne peut pas faire, alors on pose ainsi du même coup la question de l'intelligibilité du monde, de sa représentation.

Jean-Louis Comolli

« *Cheyenn* est un projet que j'ai commencé en 1997 et dont je n'ai pu boucler la boucle (narrative) qu'il y a trois ans »⁸ affirme, en 2013, François Emmanuel en présentant une œuvre « qu'il (a) port(ée) (en lui) depuis une quinzaine d'années »⁹ et qui elle-même restitue au lecteur l'itinéraire lent et complexe d'un projet artistique se concrétisant au fil du temps, des rencontres, des hésitations, des difficultés et des choix.

Le documentaire à réaliser sur un homme en marge de la société, retrouvé assassiné dans une usine désaffectée, est le prétexte pour solliciter une interrogation sur l'acte créatif, une réflexion sur l'image et sur son rapport entre esthétique et éthique, une méditation sur l'humanité. Un propos, ce dernier, qui semble affliger l'écrivain belge pour qui la question humaine joue un rôle fondamental. Il greffe souvent sa production littéraire sur les arts visuels afin d'entreprendre une recherche sur l'individu¹⁰ dans la conviction que « lire des romans, regarder des films, c'est se connecter avec de l'autre, avec de l'humain »¹¹.

Dans *Cheyenn*, le parcours artistique dont on suit les étapes – du rêve initial du projet à la réalisation et circulation du produit final – s'accompagne ainsi de l'itinéraire personnel qu'un cinéaste parcourt pour retrouver au fond d'une enquête, professionnelle et personnelle, la profondeur d'une humanité perdue dans une société individuelle, complexe et fragile.

⁸ *J'entrevois au cœur de la grande ville quelqu'un qui rêve de la tribu perdue*, Entretien de Camille Deltombe avec François Emmanuel, « Tête-à-tête », n. 5 (2013), p. 91.

⁹ Cit. in Michel Paquot, *François Emmanuel dans les interstices d'un crime*, « L'Avenir », <http://www.francoisemmanuel.be/cheyenn3.html> (consulté le 20 juillet 2013).

¹⁰ François Emmanuel a souvent recours dans sa production à différentes formes artistiques – art, musique, cinéma – pour entreprendre une recherche sur le sens du moi et de l'autre. Dans *Jours de tremblements* (Seuil, Paris 2010) il avait déjà mis en scène l'apprentissage d'un documentariste qui, embarqué dans une croisière pour réaliser un reportage sur les oiseaux, fait l'expérience de l'humanité qui l'entoure.

¹¹ *J'entrevois au cœur de la grande ville quelqu'un qui rêve de la tribu perdue*, cit., p. 88.

Le projet du documentaire s'origine et se réalise, avant tout, au nom de cette humanité. Une année avant ce projet, le même réalisateur de télévision avait tourné un reportage sur les SFD dont le protagoniste était un squatteur, Vania Lukakowski. Dans le même reportage, Cheyenn, un sans-abri métissé travesti en Indien, apparaissait et affrontait avec dignité la caméra dans un plan fixe de quarante-six secondes, réduit à trente-six en phase de montage. L'année suivante, l'assassinat de Cheyenn, appris par un article de journal, incite le cinéaste à réaliser un second tournage pour récupérer l'humanité refusée au clochard par la brutalité de l'agression ainsi que par l'infidélité de l'image du premier film. Celle-ci accentuait une certaine animalité de l'homme solidarisant avec son chien dans « une espèce de partage noir » (CH, p. 15).

Le moyen pour réaliser cet acte de réhabilitation passe donc, encore une fois, par l'image qui, cette fois-ci, doit défier ses propres facultés de représentation, combattre ses excès et leur manipulation, ne satisfaire aucune forme de voyeurisme et surtout chercher à exprimer l'essence invisible d'un individu.

Face aux séquences du premier documentaire, après la mort de Cheyenn, l'auteur se demande en effet « quelle dignité lui conférait l'image sinon celle d'une mise à nu, d'un descriptif glacé, et quelle rencontre était-ce que celle-là : un homme avec une caméra s'avançant vers un autre, ajustant sans un mot son visage ? » (CH, p. 14). L'auteur est conscient du double pouvoir de l'image, à la fois piège et témoignage. Capable de « satu(rer) le regard et la conscience du regard, (elle) ne laisse pas la moindre place à ce qui ne se voit pas » (CH, p. 37) mais, en même temps, elle perpétue le regard de ce qui a été et qui n'est plus.

L'évolution du projet ajoute une nouvelle définition à la motivation initiale : rendre à Cheyenn une identité posthume, conduire une enquête, parallèle à celle de la police, centrée sur la victime et non pas sur les coupables, approfondir le premier film, arracher au néant les traces de la mémoire qui concernaient ce personnage : bref, le connaître. Mais ce qui domine toutes ces facettes d'un même désir c'est avant tout la décision de « tenter de faire voir ce que (le cinéaste) n'avai(t) pas pu ni voulu voir » (CH, p. 22) en déléguant à la création artistique la « tentative obstinée de donner à voir ce que nous ne pouvions voir » (CH, p. 63), ainsi que l'explique le narrateur à Mauda, la femme aimée par Cheyenn.

C'est elle qui entraîne le narrateur vers une compréhension plus profonde du sans-abri en lui montrant des aspects inconnus et imprévisibles de sa personnalité. Elle revitalise la quête du cinéaste, devenue stérile, et entrelace en particulier les fils de la création avec ceux de la vie, en le mettant en garde contre les risques de la représentation.

C'est grâce à elle, pour finir, que le metteur en scène récupère un nouveau regard pour faire en sorte que la proximité esthétique avec Cheyenn se transforme en proximité éthique. Un regard qui doit faire l'expérience de ses limites avant de se transformer en « jeux d'échanges, de réciprocity, de miroirs »¹², et qui rythme les étapes de cette double recherche parallèle de la vérité humaine et filmique.

Question de regards

Le regard du dehors

La reconstitution de l'identité de Cheyenn s'élabore à partir de quelques données formelles que le cinéaste découvre dans son enquête : son vrai nom était Sam Montana-Touré, il avait la double nationalité, française et sénégalaise, il avait quarante-huit ans. Pour rendre à Cheyenn son identité, le cinéaste envisage de réunir les traces éparpillées de sa présence dans le monde, à travers les personnes qui l'ont connu, les lieux qu'il a traversés, les objets qu'il a utilisés. Il s'agit donc de saisir l'identité de Cheyenn à travers les traces d'un reflet.

A chaque personnage rencontré par l'homme durant sa vie, puis par le narrateur pendant son enquête, semble correspondre une modulation différente du regard. Les personnages qui tournent autour du cinéaste dans son milieu de production, ainsi que les représentants de l'autorité, posent également un regard différent du sien sur son travail et, indirectement, sur l'histoire qu'il veut porter à l'écran. Le double itinéraire artistique et humain trouve donc un même pivot narratif dans l'articulation du point de vue, qui aboutira au documentaire final, un produit lui aussi de la vision.

¹² Carl Havelange, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Fayard, Paris 1998, p. 7.

Au regard du narrateur en train de se chercher s'oppose la vision économique de son producteur qui avance des arguments de délai et d'argent contre la longueur du tournage. Le producteur, animé par la logique de production et du succès facile, ce « "faiseur de coups" » (CH, p. 45) venant du monde de la publicité, l'homme à l'« *œil prédateur* »¹³ (CH, p. 45), est incapable de poser un regard artistique sur ce qu'il ne considère qu'un simple « fait de société » (CH, p. 21). Il n'apprécie pas non plus l'œuvre au moment de la présentation finale lorsqu'elle obtient l'estime de la critique, la considérant loin de la réalité, « tout juste bon(ne) à être diffusé(e) la nuit pour la caution morale ou artistique de la chaîne » (CH, p. 121) et accusant son auteur de s'être toujours arrangé « pour passer à côté de (ses) films » (CH, p. 46).

Pendant une projection privée dans un local de la Télévision, l'*œil investigateur* de Claude Hagenas cherche, dans les images d'archives, à vérifier ses hypothèses en manipulant sans cesse le déroulement de la pellicule de sorte que la silhouette de Cheyenn tressaute et se contorsionne douloureusement sur l'écran. Le cinéaste compare cette pratique à une torture infligée iniquement à « un sans-abri promis à la mort » (CH, p. 41), comme le considère froidement le juge, et à son propre patrimoine esthétique : une profanation du corps de l'homme et de l'art.

Le cinéaste, animé par la volonté de connaître Cheyenn, part à la recherche des personnes que l'homme a côtoyées dans son existence et des liens qui pourraient l'aider à intégrer son image dans une dimension sociale. Dans une sorte d'enquête policière où un personnage témoin renvoie incessamment à un autre, il contacte et interroge des témoins oculaires pour reconstituer l'identité de la victime. De Lukakowski, le compagnon de squat, à la sœur de Cheyenn, du psychiatre qui l'avait suivi aux assistants du Centre public d'aide sociale : la chaîne humaine n'apporte rien à la connaissance de l'autre. Elle atteste une simple proximité physique, et relance sans cesse le reflet d'elle-même.

Lukakowski, l'homme le plus proche de Cheyenn, ne favorise pas, lui non plus, la connaissance de ce dernier tout au long des quatre interviews. Sa parole contradictoire et vidée de sens se double d'un *regard narcissique*. Manipulateur et ivrogne, il vise surtout à « oc-

¹³ C'est moi qui souligne.

cuper avec complaisance tout l'espace de l'écran » (CH, p. 31) en réclamant souvent de l'argent.

Le regard *coupable* et *hostile* de la sœur de Cheyenn et de son mari, qui fuient leurs responsabilités en accusant la société du destin de l'homme, est le symptôme d'une autre rencontre ratée, ainsi que celle avec l'assistante du Centre public d'aide sociale, une fausse blonde au *regard suspicieux*.

Face à une photo en noir et blanc de Cheyenn, que le cinéaste fait développer à partir du plan fixe du premier film, se dessine le *regard hésitant* d'un travailleur social et le *regard absent*, « sans expression ni vie » (CH, p. 51), des sans-abris qui se traînent sur le pont de la gare, dans une galerie commerciale déserte ou dans le réfectoire du Centre.

Aux « bégalements de la reconnaissance » (CH, p. 52) de la part de ceux qui doutent avoir jamais rencontré l'homme, s'accompagne « l'éliision subtile » (CH, p. 55) de la part de celui qui, en le connaissant en profondeur, garde son secret, non pas au nom d'une intimité à protéger mais plutôt d'une loi à sauvegarder. « Le secret médical existe même pour ces gens-là » (CH, p. 55), affirme son psychiatre sacrifiant l'essence de l'individu aux abstractions théoriques du délire de filiation et d'identification. Son *œil clinique* ne porte pas les traces de l'humanité de son patient, réduite à un simple cas d'observation sur les pages d'un manuel d'étude.

Le regard du dedans

A travers les différentes modulations du regard qui animent les personnes approchées, le cinéaste mesure l'ambition de sa quête, l'inconsistance de la relation sociale et la fragilité d'une société en déclin. Du point de vue narratif, toutes ces personnes ne semblent avoir comme finalité que celle de le diriger vers une femme précise, promesse de révélation. Encore une fois, c'est le regard, associé à la voix, qui jalonne les étapes de cette rencontre vouée à une relation authentique.

Le *regard*, originairement *effaré* et *méfiant* de la jeune femme, Mauda, aux « yeux noirs, profonds » (CH, p. 61), se transforme, au cours d'une seconde rencontre, en un *regard* « *plus inquiet et plus ouvert* »¹⁴ (CH, p. 62). Le cinéaste apprend ainsi que Sam Monta-

¹⁴ C'est moi qui souligne.

na-Touré avait été jadis un homme digne de l'amour d'une femme, auteur de lettres folles, incapable de construire une liaison stable et traînant dans le sous-sol de la ville ou dans les salles de l'asile psychiatrique, fasciné par les Amérindiens, obsédé par la volonté de rassembler ce qui est épars, de lutter contre la dispersion des choses. A partir de ses propres initiales, S. M., il était devenu *Sweet Medecine* – nom du héros de la nation cheyenne –, puis *Wounded Eye* – gardien du sac-médecine et de la coiffe sacrée – avant de devenir tout simplement Cheyenn – « le héros et le fondateur, le rassembleur, le prophète, le gardien des reliques, et tout ensemble le peuple, la nation, le corps social éparpillé » (CH, p. 95). Celui qui vivait en marge de la société s'était paradoxalement donné comme mission de récupérer les traces de la communauté, de la tribu¹⁵. On apprend aussi que, lorsque Mauda découvrit être enceinte de lui, il en fut très heureux, mais qu'elle avait avorté en brisant toute sorte de lien avec l'homme.

A la lumière de ces découvertes, et à travers le timbre de la voix de Mauda, le cinéaste prend conscience qu'il faut rendre au visage de Cheyenn, immortalisé dans le plan fixe du premier film, un souffle vital, ne pas le réduire à « un cas, un sujet, une image » (CH, p. 74), qu'il est nécessaire de ramener le mort à la vie à travers la représentation parfaite : celle qui unit le visible à l'invisible. Mais comment y arriver ?

Le roman soulève, alors, la question des limites du cinéma et de ses possibilités. Jusqu'à quel point a-t-on le droit de filmer ? Comment restituer à l'écran ce qui n'est pas visible ? Où commence et où finit le cinéma ?

Il s'agit de questions qui animent depuis toujours le travail du cinéaste. « Au fond, faire travailler un art, c'est lui poser les questions de son impossible »¹⁶.

¹⁵ Comme l'affirme l'auteur, Cheyenn est « par définition l'homme de la tribu, celui qui vit dans un "nous" très établi, très cohérent et codé, par opposition à nos sociétés urbanisées, extraordinairement plurielles, [...] où l'individu doit impérativement se construire une place qui [...] ne lui est pas donnée d'emblée ». « Dans le "nous", il y a une interactivité, c'est la métaphore de l'orchestre : chacun donne sa voix, joue sa propre partition à l'intérieur d'un ensemble » : *J'entrevois au cœur de la grande ville quelqu'un qui rêve de la tribu perdue*, cit., p. 91.

¹⁶ *Entretiens avec Jean-Louis Comolli*, propos recueillis par René Prédal, « CinémAction », n. 76 (1995), p. 56.

Question n. 1. Le cinéma, éthique ou esthétique ?

L'éthique est une optique.

Emmanuel Levinas

L'œil qui vole

Lorsque Mauda, au cours d'une conversation, tisse les fils de sa relation avec Cheyenn, le cinéaste lui demande la permission de la filmer et il interprète son silence comme un acquiescement. Mais au moment où elle commence à lire l'extrait d'une lettre que lui avait envoyée Cheyenn, elle semble s'apercevoir de la présence de la caméra. Elle l'éloigne donc de sa main, mais le cinéaste continue à enregistrer en ignorant totalement son déni. Face à cette insistance, la voix métallique d'abord, et le *regard furieux et indigné* ensuite, trahissent la gêne d'une « mise à nu forcée, (de) quelque chose de très intime vers lequel elle s'est laissé entraîner, qu'elle a donné à voir malgré elle et qu'elle découvre soudain pris dans le regard de l'autre » (CH, p. 73). Dans une lettre, Mauda explicite sa réaction, en donnant au cinéaste une leçon d'éthique sur l'utilisation de la caméra, sur les mesures à prendre lorsqu'on a accès à un espace d'intimité personnel :

Monsieur, j'ai été très ébranlée par notre dernière rencontre. Votre insistance m'a choquée. Comédienne j'ai connu trop souvent ce sentiment d'être projetée sur une scène qu'un autre se jouait.

Vous pratiquez un métier dangereux, monsieur, vous manipulez une matière humaine dont par essence vous ignorez un grand part. A certains égards les gens de votre profession ressemblent à ces mercenaires qui connaissant le maniement des armes croient détenir le secret de la vie et de la mort (CH, p. 80).

Cette lettre renvoie au débat entre l'esthétique et l'éthique propre à toute forme de représentation et, notamment, à la forme documentaire.

Le 'cinéma du réel'¹⁷, cet art mesuré par les faits, exige un pacte documentaire¹⁸ qui, tout en assurant la légitimité de ce qui est mon-

¹⁷ 'Cinéma vérité', 'cinéma direct', 'cinéma du réel', 'cinéma du vécu' : toutes ces étiquettes, souvent interchangeables, manifestent l'évolution du documentaire à partir des années 1960.

¹⁸ « Filmer un autre, soutient François Emmanuel, c'est potentiellement prendre sur lui une sorte de pouvoir. Même s'il accepte il faut savoir que c'est un pacte un peu faustien. S'il n'y a pas une rencontre, s'il n'y a pas une éthique de la rencontre, c'est-à-dire une éthique du respect de l'autre, ça peut être dangereux. La rencontre est donc ce qui pose et garantit

tré, a des obligations. Comme le note Jean-Louis Comolli, celles-ci reposent sur l'idée de respect envers les personnes filmées, les spectateurs, soi-même, le monde et le cinéma, car « la mise du monde en cinéma change aussi bien le monde que le cinéma »¹⁹. Comolli, cinéaste et critique, a bien souligné le lien entre le filmeur et le spectateur face à la pulsion scopique qui induit le pouvoir de filmer, un pouvoir dont il faut se garder d'abuser.

« Jusqu'où je filme, et jusqu'où je monte ? »²⁰ : c'est la question que tout cinéaste devrait se poser et qui constitue une véritable position éthique. Celle-ci dérive de la conscience du pouvoir de la caméra et de la constatation que l'autre – l'autre que l'on filme ou l'autre pour qui l'on filme – a ses propres droits et devoirs. Le respect du filmé et du spectateur, un axe de réflexion commune aux spécialistes du documentaire, rappelle la nécessité de la bonne distance à préserver pour rendre justice à ceux que l'on filme. Le débat éthique du documentaire ouvre donc sur la question de l'altérité : « Pour le cinéma "documentaire", ce que nous appelons éthique est très précisément la forme donnée à la relation filmée, c'est-à-dire la place et la forme que nous donnons à la question de l'autre – l'autre étant à la fois du côté de ce que nous filmons et du côté de nos spectateurs »²¹.

Mauda a une conscience profonde du pouvoir destructeur de la caméra et renvoie le cinéaste à ses propres responsabilités, en lui indiquant une nouvelle direction à prendre dans sa quête.

L'humilité à adopter, le respect des limites du cinéma et le respect de l'autre sont la condition essentielle pour que les traces du visible rejoignent le monde invisible de Cheyenn. Prenant douloureusement conscience que l'âme humaine échappe au fond à toute tentative de représentation, le cinéaste doit renoncer à sa position d'expert, abandonner la posture du voyeur et construire une relation paritaire avec la femme : il faut donc que le rapport entre filmeur et filmé soit rééquilibré.

l'éthique de tout film documentaire » : *J'entrevois au cœur de la grande ville quelqu'un qui rêve de la tribu perdue*, cit., p. 92.

¹⁹ Jean-Louis Comolli, *Humiliés et offensés. Éthique et maquis*, « Images documentaires », n. 69/70 (janvier 2011), p. 13.

²⁰ *Éthique et esthétique*, entretien entre Jean-Louis Comolli et Marie-José Mondzain, in *Ibid.*, p. 50.

²¹ Jean-Louis Comolli, *Humiliés et offensés. Éthique et maquis*, cit., p. 37.

La rencontre avec les skins est, à cet égard, révélatrice, car elle donne l'occasion de se placer de l'autre côté de la caméra, de subir la même expérience invasive du regard vécue par Mauda et d'éprouver le danger et la peur ressentis par Cheyenn, vraisemblablement tué par les skins. Cette expérience redouble donc en partie, du point de vue symbolique, celle des deux personnages.

Lorsque le cinéaste arrive dans un garage où trois skins lui ont donné rendez-vous, l'un d'entre eux lui arrache la caméra et le filme. Les rôles s'inversent et le cinéaste s'oblige à soutenir l'œil de la caméra sans opposer de résistance, pour éprouver quelques jours plus tard en visionnant la pellicule, *la honte* de 'se voir', lui qui normalement 'voyait les autres'. L'expérience gagne en intensité grâce au danger esquivé et au sacrifice de soi à la vue d'autrui. Un sacrifice qui est indispensable à la rencontre avec l'altérité et à la création artistique car, à travers la dépersonnalisation de l'artiste, l'autre peut se révéler et le film peut avancer ; un film, comme le dit le cinéaste « où nous verrions le monde comme il le voyait lui, et non comme j'avais cru le saisir » (CH, p. 96), et où les sans-abri récupèrent un aspect fraternel.

Le regard du dedans

Après cette expérience dangereuse mais constructive, suivie de celle d'un cauchemar où le cinéaste est victime de la violence des skins, le projet « grandi(t) monstrueusement dans toutes les directions » (CH, p. 111). L'initiative d'intégrer Mauda dans le processus de la création, en lui demandant d'écrire elle-même son texte, ouvre une nouvelle perspective à la relation avec cette femme²² et manifeste l'ouverture du cinéaste à une éthique de la rencontre qui implique la présence et le respect de l'autre. Le travail créatif peut ainsi avancer, et aboutir à un documentaire final qui inclut, dans les vingt premières minutes, l'exposition du journal de tournage où, à travers les images, le metteur en scène expose sa quête.

²² Il s'agit d'une relation mutuelle car, en intervenant dans la création, Mauda peut, elle aussi, porter à terme son œuvre de réparation envers Cheyenn, qu'elle avait abandonné, et accomplir son travail de deuil. Celui-ci sera achevé lorsque, après la projection du film, en compagnie du cinéaste, elle laissera tomber dans l'eau d'un canal le sac-médecine de son ami, dans un rituel qui rappelle la dispersion dans l'eau des cendres d'un défunt.

Le visage de Cheyenn occupe ensuite tout l'écran, « l'œil y pénètre plus profondément encore, traverse la structure du visible, ne cerne plus que de minuscules grains noirs fusionnant çà et là à l'endroit qui doit correspondre aux commissures de ses paupières » (CH, p. 118), et la voix de Mauda annonce la paradis perdu de l'homme, tandis que l'image montre la réalité – la ville souterraine et les « hommes de nulle part » (CH, p. 118) – et le rêve – « les vastes plaines de l'ailleurs » (CH, p. 118) – dans une indécision visuelle qui alimente l'émotion. La dernière séquence montre enfin le visage de Mauda, dont la voix-off est la bande sonore de tout le film.

Le cinéaste a donc choisi de ne pas faire allusion à l'assassinat du sans-abri et de réserver une brève image aux skins ; il contrevient par là à la fascination du tragique qui nourrit souvent le cinéma du réel et il cherche à projeter, dans et à travers le visage de Cheyenn, les signes d'une humanité invisible.

Si le plan fixe du premier documentaire restitue l'expérience sensible de la vision, dans le second film le cinéaste réalise une véritable « épiphanie du visage »²³. La vision limitée par l'horizon et la révélation du visage qui s'ouvre à l'infini nous introduisent dans la pensée de Levinas que ce texte semble bien illustrer. La question de l'altérité, de la responsabilité, du dépassement de la subjectivité autoréférentielle, de la mise en question du moi, de l'impératif éthique, souvent menacé par l'expérience esthétique²⁴, trouvent dans les réflexions du philosophe les racines philosophiques de la réflexion cinématographique recelée dans le roman de François Emmanuel²⁵. « Les vastes plaines de l'ailleurs » visualisées dans le film ne nous rappellent-elles pas l'absolument autre vers lequel tend le désir métaphysique pour Levinas ? La métaphysique, que le philosophe associe à la relation avec l'autre :

²³ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Le livre de poche, Paris 1990, p. 217.

²⁴ Même si l'art exerce sur Levinas une fascination inconciliable avec l'éthique, on remarque une certaine ambivalence dans la pensée du philosophe par rapport à l'art, comme le démontre Annalise Schulte Nordholy in *Tentation esthétique et exigence éthique. Levinas et l'œuvre littéraire*, « Etudes littéraires », n. 3 (1999), p. 69-85, <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1999/v31/n3/501246ar.pdf> (consulté le 4 octobre 2013).

²⁵ Ce dernier évoque directement la pensée du philosophe à l'appui de l'éthique de la rencontre qui est au centre de toute sa production littéraire.

est tournée vers l'«ailleurs» et l'«autrement», et l'«autre». Sous la forme la plus générale qu'elle a revêtue dans l'histoire de la pensée, elle apparaît, en effet, comme un mouvement partant d'un monde qui nous est familier – [...] – d'un «chez soi» que nous habitons, vers un hors-de-soi étranger, vers un là-bas²⁶.

De plus, l'importance attribuée par Levinas au rapport à Autrui, indispensable pour accéder à l'infini, ne trouve-t-elle pas son épïcêtre exactement dans le visage qui, pour le philosophe, est à l'origine du sens ?

Ce visage, « lieu du regard [...] lieu privilégié de la fonction sociale »²⁷, « lieu masqué de la vérité »²⁸, « lieu de l'opération esthétique »²⁹, qui a toujours constitué pour les cinéastes le défi par excellence de la représentation et qui trouve le cadrage le plus expressif dans le gros plan, est « l'extérieur visible d'un intérieur invisible »³⁰. C'est sur le visage, lieu même de l'humanité selon Levinas, que se concentrent toutes sortes de difficultés, car « filmer un visage, c'est se poser tous les problèmes du film, tous les problèmes esthétiques donc tous les problèmes éthiques »³¹.

A travers ce qui semblerait être un fondu enchaîné, le visage de Cheyenn part de l'ici et s'ouvre vers un ailleurs indéfini pour devenir visage-paysage, visage-monde.

Ce même visage, associé à la voix et à la parole de Mauda, atteste sur l'écran un engagement éthique à l'égard de l'autre.

La mise en scène de la genèse du film, en dévoilant les conditions de l'expérience, préserve en même temps l'acte de la quête ; elle introduit une dimension temporelle et soulève, implicitement, une interrogation sur sa propre pratique et sur ses limites. Mais elle restitue notamment aux spectateurs une expérience éthique de l'engagement à l'instar de la voix, du corps de la femme et des procédés stylistiques utilisés (l'affichage d'un montage producteur de sens, le plan fixe et l'indétermination de l'image) qui concourent tous à la mise en image de la subjectivité éthique. La présence sonore et physique de la femme porte en effet la trace du lien social, car elle reconstitue les traces d'une relation de

²⁶ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, cit., p. 21.

²⁷ Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris 1992, p. 14.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 85.

³⁰ *Ibid.*, p. 139.

³¹ *Ibid.*, p. 84.

l'homme avec ses semblables, le lien de participation élective³², la seule forme d'adhésion de l'homme à la trame sociale.

L'humanité du personnage est, donc, rendue visible par son rapport avec le féminin et avec les lieux, par la voix de Mauda et par la main de celle-ci ouverte sur son ventre. Ce geste, incompréhensible pour le spectateur, atteste d'une part l'intimité secrète entre filmeur et filmé et, d'autre part, la possibilité d'une transmission de l'humain. Par ce geste la femme recrée le lien avec l'enfant qu'elle a porté.

L'acte de réparation est donc accompli : l'art a permis de réaliser le rêve de fraternité qui hantait le cinéaste et qui ouvre le roman³³. Le plan fixe de Cheyenn dans le premier documentaire, réalisé quand il était encore vivant, n'avait pas paradoxalement le souffle vital qu'il récupère par contre, tout en étant mort, dans le second film où l'apparaître esthétique coexiste avec l'apparaître éthique. L'art a transformé une nature morte en nature vivante.

L'art c'est Mauda, à la fois réalité et invention. C'est par le biais de son texte inventé que la réalité invisible de Cheyenn a été rendue visible.

Le roman nous délivre encore une fois une leçon de cinéma : l'argument est cette fois-ci la question de la légitimité de la fiction dans le cinéma-vérité.

Question n. 2. Le cinéma-documentaire : vérité ou fiction ?

Toute science serait superflue si l'apparence des choses
coïncidait directement avec leur essence.

Karl Marx

Le troisième œil : entre réalité et fiction

Espérant identifier avec certitude un pendentif en métal censé avoir appartenu à Cheyenn, le juge instructeur demande à revoir les rushes du premier film du cinéaste pour récupérer sur l'écran l'image

³² Serge Paugam propose quatre types principaux et complémentaires de lien social qui apportent à l'individu la protection et la reconnaissance : le lien de filiation, le lien de participation élective, le lien de participation organique et celui de citoyenneté. Voir Serge Paugam, *Le lien social*, P.U.F., Paris 2008.

³³ Le roman s'ouvre sur la description d'un rêve récurrent où le cinéaste perçoit à son côté la présence fraternelle de Cheyenn.

de l'objet. L'homme s'avance donc « dans la lumière du projecteur en profilant le pendentif au-devant de l'écran » (CH, p. 85) à la recherche de la correspondance totale entre l'objet matériel qu'il garde dans sa main et son reflet, entre la réalité factuelle et sa preuve par le visible. Tentative ratée : les deux objets diffèrent, non pas parce qu'ils sont différents, mais parce que la réalité matérielle de l'un ne coïncide pas avec le reflet de l'autre, reflet « vague et dissemblable, pure projection, pure lumière » (CH, p. 85).

L'épisode nous introduit dans un autre débat théorique concernant le documentaire : la présence de la fiction dans la reproduction de la réalité, ce que Gilles Marsolais appelle le phénomène de « pollinisation »³⁴. Même si le documentaire et la fiction aujourd'hui interagissent, en se transformant mutuellement, et même si les frontières entre les deux ne sont pas nettes, « dans son acception commune le cinéma documentaire se distinguerait du cinéma de la fiction par la relation singulière qu'il établirait avec la réalité »³⁵. Si l'on tend à différencier un cinéma documentaire « direct » d'un cinéma documentaire « construit », en synthétisant banalement l'antagonisme entre la reproduction et la représentation, le documentaire, comme le rappelle Jacques Rancière, « relève souvent d'une logique fictionnelle plus complexe que le "récit fictionnel" qui suppose une certaine stéréotypisation des possibles et de leurs combinaisons »³⁶.

Gérard Leblanc, conscient que « tout rapport filmique à la réalité est nécessairement fictionnel »³⁷, distingue les « fictions du visible » des « fictions de la réalité »³⁸. Le projet de *Cheyenn* relève de cette dernière catégorie. La volonté, fréquemment énoncée, de faire apparaître l'invisible est propre aux fictions de la réalité « qui font accéder au visible ce

³⁴ Gilles Marsolais parle, à plusieurs reprises de pollinisation de la fiction par le cinéma direct et vice-versa. Voir Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Les 400 coups, Laval 1997.

³⁵ Thomas Voltzenlogel, "Danger menaçant, peur, catastrophe" . Huillet-Straub-Farocki : une éthique du cinéma documentaire, 2012 : <http://culturevisuelle.org/cinmasde-quartier/archives/10> (consulté le 20 septembre 2013).

³⁶ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Interview, « Multitude », 2007 : <http://www.egs.edu/faculty/jacques-ranciere/articles/le-partage-du-sensible-interview>, consulté le 10 septembre 2013).

³⁷ Gérard Leblanc, *Les scénario du réel*, t. 2, l'Harmattan, Paris 1997, p. 180.

³⁸ *Ibid.*

qui échappe d'abord à la vue, à la perception immédiate. Il s'agit dans ces fictions de produire le visible de ce qu'on ne voit pas »³⁹.

L'entreprise n'est pas simple, et souvent la difficulté qui y règne est la première chose à ne pas être visible dans un travail si passionnant. L'envie pour le métier de cinéaste cachée dans la colère du producteur « Furieux sans doute de ne pas être un créateur et projetant sur l'autre son mépris de lui-même » (CH, p. 45), l'admiration tacite de Lukowski face « à l'auréole du prestige du faiseur de films » (CH, p. 30), le désir inassouvi du juge d'instruction, qui aurait aimé être cinéaste, thématisent une fascination de l'image vidée de sa complexité dans un monde gouverné par l'hégémonie du visible. Monsieur Hagenas, en particulier, reconduit ce métier à une liberté incontrôlée qui n'a rien à voir avec le travail de la représentation :

vous avez le choix des pistes, vous décidez de tout, moi je ne décide de rien – dit le juge – si pour vous la vérité de cet homme est un ciel, une ville ou un paysage, il vous suffit de montrer ce ciel ou ce paysage, moi je dois répondre à une question précise, je vous envie au fond de pouvoir choisir la vérité que vous allez montrer (CH, p. 85).

Le cinéaste, conscient de l'impossibilité d'avoir un si grand pouvoir de choix ou d'invention sur la vie de l'autre, sait bien que « créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et telles qu'elles existent des rapports nouveaux »⁴⁰.

Les rapports humains sont donc, encore une fois, la condition nécessaire à la réalisation d'un film qui à partir de la vie de Cheyenn pose plusieurs questions. Le film interroge l'histoire : son rêve (Cheyenn) et son cauchemar (les skins) ; sa pureté originelle et sa décadence finale⁴¹. Il questionne le regard d'une société aveugle⁴² que Mauda, ainsi que le cinéaste, ont bien identifiée. Il interpelle le regard du

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, « Folio », Paris 1995, p. 22.

⁴¹ L'auteur associe la figure de Cheyenn à l'origine du monde et celle des skins à sa décadence. Si le premier « porte en lui seul notre rêve du premier monde » (CH, p. 103), ces derniers ne sont que des « enfants sans âge de la fin de l'histoire » (CH, p. 109).

⁴² Mauda fait référence à la solitude de l'homme dans une société où les liens sociaux se sont fragilisés : « Cette société est devenue un édifice immense, d'une monstrueuse complexité, chacun vit et meurt dans une loge étroite, minuscule, une catégorie qui le protège et l'enferme, le lien est partout mais il n'est plus véritable, nous avons perdu le lien » (CH, p. 66).

spectateur, et du lecteur, en leur rappelant leur condition d'hommes. Il questionne, pour finir, le travail du cinéaste et sa création.

« Au fond la création [...] ou plutôt la représentation du monde à travers le cinéma, c'est la constitution d'un monde affecté d'un doute. Le monde produit par le film n'est pas le monde des évidences. C'est le monde des questions »⁴³.

Supplément à la vie de Barbara Loden : de l'écran à la vie

Il y a en effet un chemin qui permet le retour de l'image à la réalité, et c'est l'art.

Sigmund Freud

« Une femme contrefait une autre écrite par elle-même à partir d'une autre [...], jouant autre chose qu'un simple rôle, jouant non pas son propre rôle, mais une projection de soi dans une autre interprétée par soi-même à partir d'une autre » (SBL, p. 82). C'est ainsi que le sujet de l'énonciation du texte de Nathalie Léger résume la position de l'actrice et réalisatrice américaine Barbara Loden qui, en 1970, écrit, dirige et interprète le rôle de Wanda Goronsky. Si l'on ajoute à ce jeu de reflet la posture de la narratrice, comme celle qui garde dans sa main ce miroir et contemple la scène en se contemplant elle-même, on obtient le résumé de ce texte.

Comme dans une sorte de vie parallèle et spéculaire à celle du protagoniste du roman de François Emmanuel, la narratrice du texte de Nathalie Léger conduit une enquête détaillée à la recherche du véritable visage de Barbara Loden qui s'était inspirée de l'histoire réelle d'Alma Malone. Cette femme malheureuse avait abandonné son mari et ses enfants, avait été impliquée dans l'attaque ratée d'une banque organisée avec son nouveau compagnon, et avait remercié le juge de l'avoir condamnée à vingt ans de prison.

Ainsi que dans *Cheyenn*, la narratrice, aux prises avec la rédaction d'une notice sur la cinéaste, doit se confronter, elle aussi, avec des autorités extérieures : les instructions de l'éditeur qui lui conseille de ne pas y mettre « trop de cœur » (SBL, p. 13) et de ne pas écrire un autoportrait, la définition du dictionnaire qui qualifie d'impassible

⁴³ *Entretiens avec Jean-Louis Comolli*, cit., p. 51.

l'écriture d'une notice, la voix de sa mère pour qui toute histoire se réduit à un début, un milieu et une fin.

Elle vérifie, elle aussi, la difficulté d'une représentation qui rend visible l'opacité de tout être humain et la nécessité paradoxale d'emprunter la vérité au romanesque pour mieux représenter la réalité. A ce propos, dans la recherche de l'information intime et confidentielle qui devrait l'aider à reconstituer la vie intime de Barbara Loden, la narratrice consulte le documentariste américain Frederick Wiseman qui lui conseille d'inventer tout en travaillant sur la réalité. Elle interpelle la littérature et trouve chez Flaubert une confirmation du pouvoir de l'invention : « Tout ce qu'on invente est vrai. La poésie est une chose aussi précise que la géométrie » (SBL, p. 81). Elle se dédouble dans les deux personnages du film *La salamandre* : le journaliste qui s'intéresse à la réalité et le romancier qui ne veut rien savoir. Et pour finir elle trouve dans un roman la source d'information la plus utile à son enquête : l'autofiction d'Elia Kazan, ex-mari de Barbara Loden, se trouve être plus révélatrice que n'importe quel document.

De même que le réalisateur de *Cheyenn*, l'écrivaine entreprend une quête sur les lieux de la vie intime et professionnelle de Barbara : elle contacte son fils, ses collaborateurs et les gens qu'elle a connus sans toutefois obtenir des informations utiles. Le but est une connaissance de l'autre et de soi-même qui, à l'inverse du réalisateur de *Cheyenn*, ne converge pas sur l'écran, mais part de lui pour le dépasser. L'intention n'est pas celle de rendre en image la profondeur d'une réalité intérieure, mais de substituer la réalité à l'image : une nécessité de vérification ramène donc la rêverie à la vie réelle à travers le déroulement du film.

Différentes quêtes se profilent et s'entrelacent, ou alors il s'agit d'une même quête qui prend des chemins différents mis en scène sur la page à travers des paragraphes d'étendue variée séparés par un blanc. Ils correspondent à l'itinéraire de l'écrivaine et de la femme spectatrice.

La recherche de l'écrivaine s'oriente vers la reconstitution biographique de la cinéaste qui implique une déambulation physique, et vers une recherche des formes de l'écriture qui fait appel à l'expérience littéraire plusieurs fois évoquée à travers la voix des auteurs et des livres cités. La recherche de la spectatrice de cinéma a lieu à travers le dispositif de projection dans sa double acception ; elle nous

parle d'une autre forme de rapport, dans la fiction contemporaine, entre la littérature et l'écran, et nous pose une troisième question de cinéma centrée cette fois-ci sur la réception. Une perspective que Nathalie Léger partage avec beaucoup d'écrivains contemporains car, comme le dit Fabien Gris : « Dans nombre de textes contemporains, le narrateur et/ou les personnages se proclament explicitement spectateurs de cinéma, rendant compte de leur position et de leur expérience spectatorielle – ou y faisant allusion »⁴⁴.

Question n. 3. Le cinéma et la réception : Je est un autre ?

Le cinéma ouvre à une liberté qui est sans lieu, sans parole, sans voix, c'est un véritable espace intérieur.

Olivia Rosenthal

Les différents paragraphes qui composent le texte ne semblent pas correspondre à un ordre préétabli, mais semblent répondre à différentes prises de vue coïncidant, au fur et à mesure, avec les réflexions et les souvenirs de la narratrice, le dialogue avec sa mère, le reportage de sa déambulation, les références littéraires, etc. Ces images semblent s'organiser autour d'un plan principal – un plan-maître dans le langage cinématographique – constitué par les moments les plus significatifs vécus par l'héroïne du film, filtrés et revécus hors de la salle obscure par la narratrice, dans sa familiarité croissante avec Wanda. Ce nom substitue assez tôt, au niveau de l'énonciation, l'impersonnel 'on' de la caméra qui dirige le regard des premiers paragraphes.

Il en résulte une sorte de montage parallèle de scènes ou plutôt de montage en mosaïque qui, à travers les blancs entre les paragraphes, laisse bien voir le travail de suture d'un photogramme à l'autre, et délègue au lecteur le sens de la juxtaposition, apparemment arbitraire, des pans du récit. Le sens logique de la narration du film est souvent désagrégé par des associations inconscientes : il s'agit de souvenirs re-

⁴⁴ Fabien Gris, *Littérature contemporaine française et cinéma : une réception mélancolique*, in Christophe Gelly, David Roche (éds.), *Cinéma et théories de la réception. Etudes et panorama critique*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2012, p. 229. Selon l'auteur de cet article, parmi les différentes théories de la réception de l'image filmique, les écrivains contemporains privilégient une approche bazinienne du cinéma ; cf. *ibid.*, p. 233.

foulés que le film réactive, d'interrogations auxquelles le film semble donner une réponse, d'images qui se transforment en leur « double mnésique »⁴⁵ et qui se déclinent selon le principe de la métamorphose. De plus la séparation nette entre les différents contenus des paragraphes s'estompe parfois et l'écriture accueille dans le même espace d'un passage le film et sa spectatrice. Les larmes de Wanda et celles de la narratrice, par exemple⁴⁶, se retrouvent juxtaposées dans le même paragraphe témoignant d'une rencontre des êtres scellée par le corps du texte.

L'expérience du cinéma se fait donc expérience d'une rencontre avec soi-même par le biais de l'autre, seuil liminaire pour accéder au moi, au monde féminin, à la mère. La narratrice, à l'aide du film, peut enfin comprendre la douleur de la rupture de sa mère avec son mari, et son errance dans un centre commercial, une fois sortie du tribunal de Grasse, le jour de sa séparation.

Si la vision du film *Wanda* a libéré la parole de la mère et la douleur du souvenir, c'est encore par l'image que la narratrice résout la solitude maternelle en l'intégrant dans d'autres solitudes. La dernière scène du texte est particulièrement significative à ce propos. L'image de la mère – image à la fois réelle et imaginée, cachée vraisemblablement sous l'anonymat de la troisième personne grammaticale –, qui erre dans le grand centre commercial précédemment évoqué, clôt la quête de la narratrice⁴⁷ ; de même dans le paragraphe précédent la dernière scène et le noir de l'écran achevait l'évocation du film lui-même.

L'écriture survit à la salle obscure et met en scène une femme qui regarde dans la piscine de Cap 3000 « les corps d'enfants plongeant avec une gaieté amortie » (SBL, p. 150), les nageurs, « qui s'élançaient avec véhémence ou résignation comme des spectres effervescents » (SBL, p. 150), pour enfin croiser le regard d'une autre femme :

qui nageait lentement au fond, là, si près d'elle, glissant et tâtonnant, scrutant par les hublots immenses comme si elle jetait un œil outre-tombe, regardant, cherchant ce qui était perdu, puis remontant, et revenant, souriant, remontant, fuyant très vite, et revenant (SBL, p. 150).

⁴⁵ Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire de cinéma*, Gallimard, Paris 1980, p. 16.

⁴⁶ Voir SBL, p. 38-39.

⁴⁷ De même, dans *L'exposition* (P.O.L., Paris 2008), à travers la 'connaissance' de la comtesse de Castiglione, la narratrice conduit une investigation vers sa propre histoire qui aboutit à la figure maternelle. Cette fois-ci l'instrument de la quête c'est la photographie.

Le texte se clôt sur cette rêverie à la fois vive et spectrale, qui actualise la citation initiale tirée de Godard, pour qui la vérité se trouve entre l'apparition et la disparition.

L'image du revenant boucle donc le texte. Elle introduit la notion de fantôme et nous propose une lecture du cinéma comme « projection de revenants »⁴⁸ qui permet au spectateur, à travers « l'effet-maleine »⁴⁹, d'accéder à ses propres fantômes. « Le cinéma ou le film serait-il cette étrange passerelle conduisant, plus qu'à une durée de récits exposés hors de nous-mêmes, à l'involution la plus profonde d'une vie et d'une seule image intérieure ? »⁵⁰

Si les mots de la dernière page nous ramènent à cette « structure de part en part spectrale de l'image cinématographique »⁵¹ et corroborent la thèse de Fabien Gris pour qui la réception du cinéma de la part de la littérature contemporaine est une réception mélancolique, il me semble que, en dépit d'une recherche en forme de spirale qui semble tourner sur elle-même en revenant à la mère, le texte cache une promesse secrète manifestée dans les images oxymoriques des 'spectres effervescents', de 'la véhémence et de la résignation' des nageurs, du 'sourire et du regard d'outre-tombe'.

« [...] à la manière d'une chambre ultime où tourneraient à la fois l'espoir et le fantôme d'une *histoire intérieure* »⁵², le cinéma permet à la narratrice l'accès à une mémoire et à un savoir qui risqueraient de rester dans l'ombre et d'où vient le souhait d'une connivence meilleure avec le monde extérieur. Comme si, en donnant la possibilité de « vivre simultanément dans plusieurs mondes »⁵³, le cinéma donnait la clé pour vivre dans ce monde à travers l'acquisition d'un nouveau savoir. Ce dernier conduit, encore une fois, à la possibilité d'une rencontre – avec soi-même et avec l'autre – à la reconnaissance d'une humanité commune qui, au-delà des destinées singulières, est la bouée de sauvetage pour le nageur en train de se noyer, comme le démontre l'interprétation du final du film par la narratrice.

⁴⁸ Fabien Gris, *Littérature contemporaine française et cinéma : une réception mélancolique*, cit., p. 234.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 231.

⁵⁰ Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire de cinéma*, cit., p. 111.

⁵¹ Jacques Derrida, *Entretien avec les cahiers du cinéma*, in Antoine de Baecque (éd.), *Feu sur le quartier général !*, « Cahiers du cinéma », Paris 2008, p. 59 cit. in Fabien Gris, *Littérature contemporaine française et cinéma : une réception mélancolique*, cit., p. 234.

⁵² Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire de cinéma*, cit., p. 17.

⁵³ *Ibid.*, p. 9.

La dernière scène du film où Wanda, qui semble reprendre ses forces, est assise sur une banquette « au milieu d'autres tranquillement occupés au plaisir et à l'ennui *d'être ensemble* »⁵⁴ (SBL, p. 148) – scène qui pour Marguerite Duras expose un désir de gloire, de triomphe dans la faillite – est vécue par la narratrice comme un acte de fraternité. La citation de Céline, que la narratrice préfère à celle de Duras, – « quand on est arrivé au bout du tout et que le chagrin lui-même ne répond plus, alors il faut revenir en arrière *parmi les autres*⁵⁵, n'importe lesquels » (SBL, p. 149) – fait appel à la nécessité de l'autre, de la même façon que le regard croisé de la mère et de l'anonyme gameuse nous parle d'une communion de la souffrance.

La narratrice a fait sortir Wanda de la prison de sa solitude et l'a placée dans le monde extérieur comme le révèle le commentaire de la dernière image qu'elle a gardée du film : « Wanda. Simplement *une parmi les autres*. Telle, dans le monde ainsi qu'il est. Le noir se fait »⁵⁶ (SBL, p. 149). La recherche, à l'apparence régressive, se révèle fonctionnelle à la découverte d'un fond commun d'humanité, ou mieux de fraternité humaine qui console de la douleur et de la solitude.

L'idéal de fraternité qui animait la quête du cinéaste de François Emmanuel devient, ici, la con-quête de la spectatrice de Nathalie Léger. L'art a transformé l'être solitaire en être social.

Cheyenn et *Supplément à la vie de Barbara Loden* : dans les deux œuvres le film se fait une sorte de viatique pour passer du moi à l'autre et de l'autre au moi. Cette écriture donne la voix à « une expérience qui pactise immédiatement [...] avec une part de nous-mêmes qui demeure sans expression »⁵⁷. Elle fait parler sur la page un regard qui « *veut devenir parole, (qui) consent à perdre la faculté de percevoir immédiatement, pour acquérir le don de fixer plus durablement ce qui fuit* »⁵⁸. Une écriture, enfin, qui se veut non tant commentaire de cinéma, que son supplément : une mise en écriture qui ajoute à l'image ce que l'image a ajouté au sujet. Et, en forme de supplément,

⁵⁴ C'est moi qui souligne.

⁵⁵ C'est moi qui souligne.

⁵⁶ C'est moi qui souligne.

⁵⁷ Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire de cinéma*, cit., p. 11-12.

⁵⁸ Jean Starobinsky, *L'œil vivant*, Gallimard, Paris 1961¹, 1999², p. 12.

les deux œuvres dilatent l'expérience temporelle du cinéma dans une histoire en deux temps : un avant et un après le film⁵⁹.

Les deux œuvres interrogent les possibilités de l'écran et questionnent donc le cinéma : son rapport avec l'éthique, avec la réalité et la fiction, avec le spectateur. Et, en questionnant les nécessités de l'art, la question du cinéma se fait, ainsi que le dirait François Emmanuel, une « question humaine »⁶⁰.

⁵⁹ L'après film est présent, de façon différente, dans *Cheyenn* par l'allusion à une nouvelle forme de relation qui se crée entre le narrateur et Mauda après la sortie du film.

⁶⁰ *La question humaine* est le titre d'un roman de François Emmanuel (Stock, Paris 2000) adapté au cinéma par Nicolas Klotz en 2007.