

## La Question humaine : du livre au film un « *lost in translation* » ?

Pour le colloque Littérature et cinéma du 15 novembre 2022

Yves Namur, sous son chapeau de secrétaire perpétuel (de l'Académie de langue française...), était un peu offusqué par l'anglais dans le titre, *lost in translation*. Je lui ai répondu qu'au-delà du clin d'oeil au film de Sofia Coppola (avec Bill Murray et Scarlett Johansson... ) il y a là une allusion à la langue internationale, la langue d'Hollywood, la langue du manuel du scénario et des fabricants des *blockbusters*, la langue des *thrillers*, *biopics*, *feel good films*, *road-movies*, et ce relent tenace de *perdu* dans cette mise en coupe réglée... Enfin dans *translation* en anglais je lis ce beau mot français de translation, qui a plusieurs acceptions autour du transfert, de la transmission, voire, plus précisément du « *déplacement d'une figure dont les points décrivent des trajectoires égales et parallèles* »... N'est-ce pas exactement cette question que nous tentons d'ouvrir : qu'en est-il du « *déplacement de la figure* » dans la rencontre du livre et du film, de la littérature et du cinéma ?

Cette question je vais tenter de l'ouvrir à partir de mon (petit) point de vue d'auteur dont un des livres, *La Question humaine*, a pu par chance être mis à l'écran. Même si je suis et je demeurerai toujours dans ma tache aveugle d'auteur, j'ai peut-être grâce à cette voie d'entrée un regard intéressant sur la question générale de la translation, réussie ou non. Rassurez-vous : je ne vais donc pas vous faire ici un catalogue de griefs adressé par l'auteur déçu au réalisateur analphabète...

D'autant que le film m'a semblé plutôt réussi.

J'ai écrit *La Question humaine* pendant l'hiver 97-98 comme on se décharge d'un poids qui pesait sur moi depuis des années. La première phrase du manuscrit était celle-ci : « *Cette histoire est maudite, il faut que je m'en délivre.* » C'est la seule phrase qui fut supprimée du texte. Jean-Marc Roberts, l'éditeur, entendait trop les harmoniques ésotériques du mot *maudite*. S'agissant d'un incipit, c'était loin d'être insignifiant. Il m'a donc demandé de l'enlever, et je crois qu'il a eu raison. Mais dans *maudite* il y a aussi et surtout : *mal dite* - l'étymologie atteste - et c'est au fond exactement cela que disait cette première phrase : cette histoire est mal dite, ou plutôt : il y a un mal dit dans cette histoire, il y a un dévoiement de la langue dont le livre va tenter de parler.

Pour mémoire, *La Question humaine* raconte l'histoire d'un psychologue industriel, un DRH, chargé d'enquêter sur la santé mentale de son propre directeur. Ce directeur, un certain Mathias Jüst, est en effet sérieusement troublé. Le narrateur va s'en approcher, de plus en plus dangereusement, jusqu'à comprendre, à son corps défendant, que ce directeur est non seulement hanté par un passé très lourd, qui plonge dans les années noires de la guerre, mais est en outre la cible de lettres anonymes à répétition, qui reprennent en les déformant les termes d'une même lettre technique, écrite en juin 42, et proposant des modifications techniques à apporter aux camions Saurer, chargés de transporter et en même temps d'axphyxier les juifs, pour les mener dans de grandes

fosses communes. L'envoyeur anonyme, l'arrangeur de ces envois cryptés s'ingéniant de façon perverse, à établir un lien subtil entre la prose glaçante des ingénieurs berlinois de 1942 et la langue comptable et technique de l'entreprise contemporaine, dont est imprégné Mathias Jüst, manager comme tant d'autres, aux prises avec une exigence d'efficacité à n'importe quel prix.

Au prix entre autres d'un dévoiement de la langue, d'un maudit, d'un mal dit.

*Depuis décembre 1941*, commençait la lettre technique du 5 juin 42, *quatre-vingt dix-sept mille ont été traités*. Mais il s'agit de quatre-vingt dix-sept mille quoi ? Un nombre certes mais de qui ou de quoi parle-t-on ? Et que veut dire : *traiter*. On aperçoit dès cette unique petite phrase le principe morbide qui est à l'oeuvre, principe de réduction technique et de réduction comptable. Réduction comptable : seul le chiffre compte. *Quatre-vingt dix-sept mille...* Pas de mot pour préciser quoi, pas la moindre représentation humaine. Réduction technique : seule compte l'opération technique demandée. Il y a donc un certain nombre de... à traiter dans une opération où l'opérateur a charge d'un type précis de traitement. Traiter étant par ailleurs un mot plutôt neutre, là où le contexte fait déduire un sens qui est loin d'être neutre. Il n'est pas dit : *liquider*, il est dit *traiter*. C'est non seulement une réduction technique, c'est une litote.

La lettre du 5 juin 42 fut écrite à une époque d'absolue barbarie. La proposition du roman est d'instiller dans un narratif assez serré des liens analogiques entre la langue des fonctionnaires génocidaires de cette époque noire, et un certain relent aujourd'hui de la langue managériale, voire de toute langue technique... C'est le scandale de ce petit livre, et ce pourquoi il a touché.

D'un livre sur la langue à un film sur la langue...

Lorsque Nicolas Klotz est venu me voir en mars 2000, puis quelques mois plus tard avec un projet de plus en plus précis sur un film, j'avais l'impression que nous étions promis à un immense malentendu. La translation me semblait difficilement jouable dans ce livre dont le coeur même est la langue. Mais Nicolas était obstiné. Aidé par sa compagne scénariste Elisabeth Perceval il entrevoyait un monde visuel et pensait s'appuyer, disait-il, sur la tension narrative du livre, sa plongée en eaux troubles, à mesure que Simon, le narrateur psychologue, entre dans le monde intérieur de Mathias Jüst, et finit par basculer avec lui.

Il y a là une vraie angoisse, disait Nicolas, un vrai support filmique.

Nicolas Klotz était et demeure un réalisateur très intègre et politiquement très engagé. Après un long passage par le Théâtre il avait à son actif un film indien (*La Nuit bengali* dans la lumière de Satyajit Ray) et plusieurs films documentaires notamment sur les naufragés de la rue et les demandeurs d'asile africain (*Paria* et *La Blessure*) La Question humaine qu'il avait alors en projet devait s'inscrire comme un troisième volet fictionnel de sa *Trilogie des temps modernes*. C'était pour lui une incursion de l'autre côté, dans les tours et les étages du pouvoir, de la puissance de l'entreprise contemporaine.

Là, il y avait au moins une chose qui ne participerait pas du malentendu : j'étais en face d'un homme de combat, de film engagé, et non pas d'un fabricant, d'un faiseur de soupe, je savais qu'à tout le moins je ne m'exposais pas à la plus terrible des trahisons pour un auteur : voir son livre délayé et garni en sauces selon les bonnes vieilles recettes du cinéma commercial. A ce niveau au moins j'étais rassuré.

D'autant que le contact était très amical, avec chez Nicolas un vrai respect de la chose écrite. C'est un détail qui n'en est pas un. Le scénario qui serait tiré de mon livre pêcherait d'ailleurs par endroits par excès de fidélité.

Le contrat entre nous s'établit comme suit : une fois passée une assez longue phase préliminaire de discussion où pendant de longues séances de travail je serais mis à la question sur mon texte, jusqu'à la moindre virgule, nous évoluerions vers un contrat clair où je laisserais tous mes droits à la scénariste et au réalisateur. Cela fut fait ainsi, pour ma tranquillité d'âme à vrai dire. Tout au plus aurais-je un accès amical au scénario en cours puis plus tard à l'un ou l'autre jour de tournage. Enfin, après deux années assez mouvementées (rapports aux producteurs, questions d'acteurs, difficultés en tous genres...) je me retrouverais à l'avant-première du film dans la salle bondée du cinéma Arlequin à Paris, à me demander si ça allait être mon jour de gloire ou de débâcle, et si je survivrais à l'épreuve, avec une pensée toute particulière pour Boris Vian au dernier jour de sa vie lorsqu'il assista au film tiré de son livre *j'irai cracher sur vos tombes*.

J'ai survécu. Ma première impression était que c'était un bon film. A tout le moins un film intéressant, complexe. Au jugé : deux étoiles. C'était bien autre chose que mon livre mais c'était un film d'auteur, donc je pouvais voir venir la vie.

Tout autre chose que mon livre mais mon texte, qui est un texte court, s'y retrouvait à peu près intégralement (sauf l'épilogue). Le narratif était respecté, mais entrecoupé de lignes narratives connexes, Simon le narrateur était doté dans le film d'une vie affective assez bousculée et l'imaginaire filmique s'ouvrait par exemple d'une longue scène de *rave party* quasi mythologique, où éclatait soudain toute la violence contenue dans ces univers lissés du management contemporain. Une érotisation aussi, une pulsionnalisation qui n'était pas présente dans le texte, mais servait indirectement son propos. Parfois l'œil documentaire de Nicolas s'attardait outre mesure sur un chanteur de flamenco, de saudade, comme une respiration étrange, et tellement humaine, dans un univers glacé, impitoyable. Le texte écrit était souvent laissé tel quel dans le scénario, tel quel et trop écrit, entrecoupé de scènes quotidiennes, comme improvisées. Un bain musical (Syd Matters) délicieusement rythmé et cotonneux émoussait les transitions. Mais surtout il y avait une image, et là est sans doute la grande réussite de ce film, il y avait une image comme on dit d'un groupe musical qu'il *a un son*. Image de ces jeunes cadres vifs, nerveux, en costumes deux pièces sombres, noirs ou bleu foncés, dans des intérieurs aux murs nus, aux perspectives trop ouvertes, chorégraphie pressée de ces jeunes prédateurs de nos époques contemporaines. Élégance des cadrages. Extrême froideur des êtres, tendus vers l'efficacité, engagés dans un système broyeur dont l'aliénation se sent plus qu'elle ne se voit. Extrême solitude des humains. Présence insaisissable et de plus en plus

troublée de Mathieu Amalric en Simon. Merveilleux Michael Lonsdale figurant un Mathias Jüst, infiniment plus ambigu que ne l'était le Mathias Jüst du livre. Sensitivité des deux femmes de Jüst, son amante, son épouse. La première filmée dans les lumières de l'intime, Valérie Dréville, la seconde admirablement perdue, Edith Scob. Seul le personnage d'Arié Neumann, l'expéditeur des lettres anonymes, incarné par Lou Castel, me semblait plus faible que son modèle de papier, parce que le scénario avait mal « rendu » son texte, à la fois trop dense, trop écrit pour l'écran, et chargé de significations rajoutées, lourdement explicatives... Un notable de province qui parle comme un livre. Il eût fallu lui conférer dans la translation livre-film cette part de troublante ambiguïté qu'ont les ébranleurs de certitudes, les prophètes des temps modernes.

Le texte est un texte en je. Sur le ton de la chronique froide, stupéfiée, avec un fond caché qui est appelé à se révéler peu à peu. Très fréquemment il y a des écrits qui viennent s'inviter dans la trame du texte : petits billets délateurs, lettre de Lucy Just, une lettre de Mathias Jüst à sa direction, lettre où certains mots sont omis, barrés, enfin et surtout le coeur noir du livre : la lettre technique du 5 juin 42, re-traitée, remise en perspective graphique 5x par l'expéditeur anonyme, avant qu'il ne dirige son tir vers le narrateur, et ne lui adresse des pages détachées d'un manuel de psychologie du travail, dont le texte est corrompu par des lignes extraites du programme Tiertgarten 4 d'éradication des malades mentaux. C'est dire une fois encore que le propos est un propos de langue. Et c'est dire combien la translation à l'écran s'avère au fond une gageure, le film ne pouvant s'appuyer que sur les ressorts dramatiques du texte, non sur le texte en tant que texte et matière de texte. C'est dire la partition délicate entre la voix off (de la lecture des lettres, le plus souvent) et les scènes jouées. C'est dire surtout la délicate question de choisir ce que l'on montre, et choisir ce qu'il est plus intéressant d'évoquer dans un texte en voix off, avec le « gain d'ellipse » lié au fait que l'on montre toujours quelque chose quand on fait entendre une voix (off). C'est sur cette arête-là que se pose avec le plus d'acuité la question de la translation.

Un film a pour support une image animée, parlée, portée par la musique, il emplit littéralement le champ de l'expérience du spectateur, quand un texte vient vers son lecteur avec sa fragile linéarité, il demande au lecteur de venir à lui, il l'invite ou l'appelle, il se donne ou non à être « pris ». Dans cette fragile rencontre avec le lecteur, le texte joue cependant beaucoup plus amplement de ce qui se dit sans se dire, du sous-texte, du méta-texte, de la précision du trait comme de l'imprécision de la métaphore, du pinceau fin comme de l'estompe... Ce dont certes le film peut jouer, mais : à la marge, tant est centrale et lourde sa machine à images, son appareil d'images, tant l'image par essence installe puissamment sa présence, tant elle nous réduit, en un premier temps, l'image, à une position de regardeur passif.

Un roman, comme il est écrit, creuse la profondeur de son champ et installe ce qu'on peut appeler une poétique. S'agissant d'un film cette poétique est moins sensible mais s'il s'agit d'un film d'auteur elle est évidemment là.

C'est dire que s'agissant de La Question humaine le passage au film n'irait pas sans une déperdition importante. Cette perte est entre autres liée à la *force d'ambiguïté* d'un texte qui questionne la langue, joue d'ailleurs sur plusieurs niveaux typographiques (romain, italique, gras), soulève le récit d'aujourd'hui avec un récit honni ou caché, du temps où certains mots étaient dotés d'acceptions effroyables - certains mots comme les mots *sélection, traitement, spécial* - au point de faire entrer le lecteur dans un climat lexical miné, avec en outre des jeux d'homonymie, et comme dans un mauvais rêve ce « fatum », cette fatalité, de la ressemblance, poussant le lecteur à revenir sur ce qu'il avait précédemment lu, avait d'abord lu comme un simple thriller d'entreprise, lequel thriller rôdait tout à coup autour d'autre chose, plus inscrit dans nos fondements, soit le fondement de la langue des humains, le maudit, le mal dit de cette langue, la question du meurtre de l'humain dans la langue, le meurtre du visage, la question humaine.

De ceci, le film, la mise en image par Nicolas Klotz, ne pouvait qu'échouer à rendre compte. Même s'il y a dans le film le recours à un certain traitement analogique qui subrepticement installe le climat d'une sourde ressemblance... (Image de femmes nettoyant le sol de grands hangars bétonnés, monceaux de vêtements usagés et triés, wagons de bois à l'antique numérotation se succédant lentement au rythme hypnotique d'un morceau de Syd Matters...)

Et ceci, propre à la *Question humaine*, cet inexorable *lost in translation*, m'invite à élargir mon propos au thème général de cette après-midi : *Littérature et cinéma*.

*Littérature* : chaque lecteur entre dans un univers imaginaire par la grâce du récit (Qui n'a pas lu un conte à un enfant de deux ou trois ans, qui ne parle pas encore, ou peu, ne peut pas prendre la mesure de cet harponnement mystérieux que produit toute forme de récit, comme si la langue venait à nous avec le récit, comme si la lecture du monde ne pouvait en passer que par là...) Entrant dans un univers par le récit le lecteur entre comme dans une maison intérieure, il voit, il sent, il vit. A l'intérieur, comme dans ces mauvais rêves au terrible génie de la collusion, l'univers de l'oeuvre est fait de renvois à soi-même, de relances au sein de son propre clos. Il y a là des supports imaginaires, des paysages, des figures, des personnages ébauchés en quelques traits, mis au verbe par le récit, et qui vont susciter chez le lecteur une mise en forme instantanée, un enfillement de mises en forme qui bout à bout vont susciter un certain « travail », un certain cheminement imaginaire. Là où par-dessus l'épaule du narrateur ou du personnage, le lecteur découvre et en même temps construit l'univers du livre à partir de points de fixation imaginaires, et tout le jeu d'appels, d'attractions, tout le jeu de présences qui finissent par habiter l'univers du livre. Avec une évidente implication du soi lecteur dans cette construction, et avec des outils perceptifs qui au-delà du visuel, comprennent le sentir, le proprioceptif, et bien sûr la chambre d'écho émotionnelle... Si le soufflé romanesque est réussi, si un monde advient rapiécé, composé, ou partiellement jailli à partir du travail imaginaire du lecteur, on pourra dire que l'alchimie du livre a fonctionné. Et peut-être qu'il n'y a pas de meilleure gage de réussite d'un livre que ce chemin parcouru intérieurement par le lecteur.

*Cinéma.* Le film propose lui un visuel assez total. En un premier temps c'est la totalité de la proposition filmique, qui place le regardeur dans un certain état de sidération. Il est le témoin oculaire, avant d'être très vite engagé par la grâce de l'identification au(x) protagoniste(s) dans un récit en devenir, une intrigue, une action, un drama, qui viendra lui faire « faire corps » avec cet autre de l'écran et toutes les questions qui l'assaillent : que veut-il ?, que fuit il ?, que va-t-il devenir ?, qu'est-ce qui est à l'horizon de son attente etc... L'accroche ici est comme en miroir, un monde est donné pour monde, un réel réarrangé est proposé pendant le temps de la séance, le temps de l'immersion, il joue d'une substitution plus ou moins efficace avec le réel. Dans tout ceci le travail, le cheminement du spectateur, à mesure qu'il retrouve une certaine maîtrise, est sans doute à repérer dans les interstices, les écarts entre les plans, et cette orchestration invisible du récit, du drame... Mais actif il n'est, le regardeur, qu'en un second temps, ou plutôt secondairement, tant il demeure quoiqu'il veuille aux prises avec la force sidérante de l'image. C'est d'ailleurs sur cette matière chimique redoutable que joue le réalisateur, installant dans son récit des écarts, des interstices féconds afin de mettre au travail celui qui regarde, jouant donc, dans son montage, de zones d'estompes ou de zones d'ambiguïté qui vont susciter le « travail » du spectateur, le forcer à quitter son point de stabilité, d'équilibre, pour chercher comme il peut une nouvelle ligne de maîtrise, et construire son récit, collé de près aux images, et cheminer ainsi intérieurement...

Le travail imaginaire, le cheminement intérieur, étant la balise intuitive qui si souvent nous permet de dire: le film n'est pas à la hauteur du livre, je n'ai pas voyagé de la même façon, ou le souvenir de mon précédent voyage avec le livre a été bien plus fort que ce qui m'a été proposé par le film, il y a eu du *lost in translation*. Comme en toutes choses tout se mesure à l'aune du chemin parcouru par soi, en soi. Notre attachement à l'amour tient non pas à l'amour reçu mais à l'amour donné. Notre attachement à une oeuvre tient à ce à quoi elle nous a fait cheminer.

Je pense au personnage de Mathias Jüst joué par Lonsdale qui sous sa douceur apparente, laisse poindre une violence trouble, au point que regardeur on est un peu fasciné, hanté, renvoyé peut-être à notre propre violence latente, plus sûrement que ne le proposait le personnage du livre, lui-même plus classiquement rigide, donc plus clichable, étiquetable, plus aisé à mettre à distance de soi. Ce côtoiement avec Jüst-Lonsdale laisse une trace dans la mémoire, le personnage s'invitant désormais dans notre monde inconscient, qui est à la fois réservoir et matière mouvante, il nous trouble et nous hante, un peu, il demeure une empreinte vivante.

Cette réflexion sur les écarts, les interstices, les jeux d'estompe, le travail par exemple de la profondeur, l'ambiguïté d'un personnage au cinéma, pourrait participer de la définition d'un cinéma d'auteur, soit un cinéma qui non seulement met le créateur (le réalisateur, l'auteur) en position centrale mais permet à celui qui regarde un cheminement personnel, lequel est d'ailleurs fait pour se prolonger bien après le visionnement du film.

« *Ton génie*, écrit Bresson, s'adressant au réalisateur, *ton génie n'est pas dans la contrefaçon de la nature (acteurs, décors), mais dans ta manière à toi de choisir et de coordonner les morceaux pris directement à elle par des machines* » (*Notes sur le cinématographe*)

L'antimodèle de ce cinéma d'auteur est évidemment sur tous les écrans, étant donné cette matière extraordinairement puissante qu'est l'image, et quoique nous le voulions notre immense crédulité. Une scène de violence par essence nous sidérera toujours, nous laissera toujours sans voix, sans mouvement, sans capacité à penser. Le cinéma use et mésuse aujourd'hui de ce pouvoir. Ce faisant c'est un art qui peut être violemment manipulateur. Là est sans doute la vraie trahison pour un auteur adapté : il n'y a pas eu translation mais une utilisation pure et simple d'un média par un autre, le plus faible par le plus dominant.

Ce ne fut, dieu merci, pas mon cas, et j'en sais gré à Nicolas Klotz, d'avoir donné l'objet complexe du film, avec ses éclats et ses demi-teintes, et de l'avoir donné avec son honnêteté et son engagement d'auteur. L'erreur serait de croire que littérature et cinéma sont situés sur un même plan. Qu'il s'agirait de *translation* (traduction), alors que c'est de translation qu'il s'agit. Dans la translation il y a passage sur un autre plan, et c'est inévitable, du gagné et du perdu.

Voilà qui nous ouvre opportunément à la belle et grande question que pose au fond toute oeuvre d'art : non tant la question de la vérité, de la force de documentation d'un réel donné, non tant la question de la beauté ou de la dite beauté, mais la question du génie mobilisateur de l'oeuvre.

Ce qui fait qu'une oeuvre nous fait accomplir un chemin intérieur et secrètement nous transforme.

Merci.

François Emmanuel