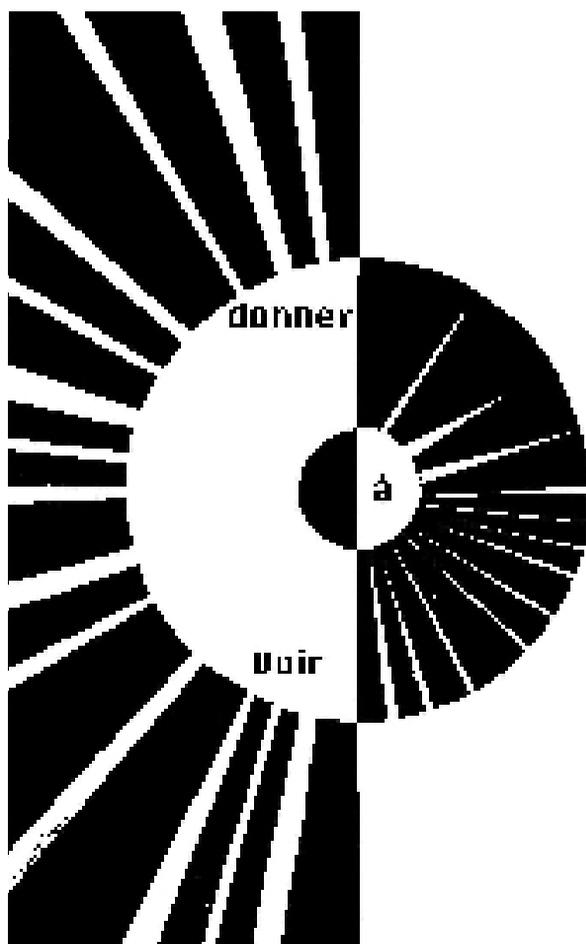


Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 10

DONNER A VOIR



2002

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

Écriture et cinéma : *A Night at the Movies* de Robert Coover

L'objet de cet article étant d'examiner les rapports entre écriture et cinéma, je commencerai sinon dans l'entre-deux, du moins à l'entracte, moment qui, chez Robert Coover, devient celui de tous les possibles et de tous les écarts :

It's like some kind of spell, and there's probably a way to break it, but right now she can't think of it, she almost can't think at all [...] Anyway as far as she can tell, the claw only wants her to watch the movie, and, hey, she's been watching movies all her life, so why stop now, right?
(Robert Coover, « Intermission », p. 134)

« Some kind of spell » : la réflexion proposée ici se voudrait une enquête sur la fascination et le trouble, trouble qui tient au tremblé de l'image, à la saturation du cadre, aux stratégies de brouillage.

Nous avons grandi avec le cinéma et, comme la jeune femme de la citation ci-dessus, nous avons vu des films toute notre vie. Le cinéma fait partie de notre héritage, comme de celui des écrivains, et depuis longtemps. On sait combien le cinéma a influencé l'écriture moderniste, on sait par exemple ce que la trilogie *U.S.A.* de John Dos Passos doit à la théorie eisensteinienne du montage d'attraction ou montage dialectique, qui prône la juxtaposition abrupte de plans apparemment disparates pour privilégier l'effet. Plus généralement, on peut considérer

Écriture et cinéma : A Night at the Movies de Robert Coover

que la technique cinématographique a envahi des pans entiers de la littérature américaine, et cela d'autant plus que la référence aux codes du cinéma fait ressortir la dimension métafictionnelle du texte littéraire.

Avec *A Night at the Movies Or, You Must Remember This*, publié en 1987, Robert Coover s'installe résolument dans un registre intertextuel pour mieux scruter la distance entre l'image et la lettre, entre l'œil et son objet projeté sur grand écran. Comme l'a bien souligné Jean-François Chassay, les textes de *A Night at the Movies* « sont indissociables d'une réflexion sur l'image et la représentation, sur certains processus mentaux et sur notre rapport au réel » (Chassay 1996, p. 96).

Le recueil de Coover fait se rencontrer deux modes de médiation (l'écriture littéraire et l'écriture cinématographique) et se présente comme tout un programme qui contient, soigneusement balisées par la table des matières, les étapes prévisibles d'une séance de cinéma à l'ancienne – le cinéma de papa, serait-on tenté de dire, celui-là même que le projectionniste anonyme, protagoniste du premier récit « The Phantom of the Movie Palace » qui fait office de récit cadre, ressuscite pour des séances solitaires :

Ah, well, those were the days, the projectionist thinks, changing reels in his empty palace. The age of gold, to phrase a coin. Now the doors are always open and no one enters. His films play to a silence so profound it is not even ghostly. (p. 15)

Déjouant ainsi la nostalgie pour faire signe et peut-être « donner forme » à une valeur (« to phrase a coin »), le texte *dés*-ordonne l'image, comme le technicien superpose les films, mélange les bobines, subvertit les séquences :

Sometimes, when one picture does not seem enough, he projects two, three, even several at a time, creating his own split-screen effects, montages, superimpositions. Or he uses multiple projectors to produce a flow of improbable dissolves, startling sequences of abrupt cuts and freeze frames like the stopping of a heart, disturbing juxtapositions of slow and fast speeds, fades in and out like labored breathing. Sometimes he builds

Françoise Sammarcelli

thick collages of crashing vehicles or mating lovers or gun-toting soldiers, cowboys, and gangsters all banging away in unison, until the effect is like time-lapse photography of passing clouds, waves washing the shore.
(p. 22)

Le personnage crée en fait un dispositif ou une installation cadrée par l'itératif, faisant même une place à l'aléatoire : « Some of these stratagems are his own inventions, others come to him through accident » (pp. 22-23). Pourtant, on remarquera que le texte, ironiquement, n'est jamais aussi « lisible » que quand il décrit, en termes précis coulés dans une syntaxe fluide, la manipulation des films. Apprenti-sorcier de l'image, abandonné dans le cinéma que la vidéo et la télévision ont voué à l'oubli, le technicien incarne une mémoire autant qu'une dynamique de réappropriation qui fait « fuir » un film dans un autre ou qui tente d'épuiser les possibles, condensant les scènes de violence ou juxtaposant les rôles d'agresseurs, comme si l'excès de la série pouvait compenser l'imprésentable :

He'll run a hero through all the episodes of a serial at once, letting him be burned, blasted, buried, drowned, shot, run down, hung up, splashed with acid or sliced in two, all at the same time, or he'll select a favorite ingenue and assault her with a thick impasto of pirates, sailors, bandits, gypsies, mummies, Nazis, vampires, Martians and college boys, until the terrified expressions on their respective faces pale to a kind of blurred, mystical affirmation of the universe. Which, not unexpectedly, looks a lot like stupidity. (p. 22)

Le texte, on le voit, est un espace gavé de signes, saturé de références ; il évoque aussi volontairement ce film célèbre qu'est *Le Fantôme de l'Opéra*, mais on ne peut pas non plus nier le rôle métanarratif de ce projectionniste – rôle qui sera repris par les personnages de film dans la dernière nouvelle du recueil, « You Must Remember This », inspirée de *Casablanca* de Michael Curtiz. Or, si l'écriture de Coover mélange les genres et fait souvent jouer les ressorts de l'érotisme, le projectionniste, pour sa part, associe explicitement une forme de recherche sur le cinéma et la pornographie :

Écriture et cinéma : A Night at the Movies de Robert Coover

He recognizes in all these dislocations, of course, his lonely quest for the impossible mating, the crazy embrace of polarities, as though the distance between the terror and the comedy of the void were somehow erotic—it's a kind of pornography. (p. 25)

La pornographie? Ne serait-ce pas l'excès comme inscription programmatique pour conjurer l'absence?

Mais justement, si nous demandons le programme, si nous consultons la table des matières, que nous offre-t-on? Ici, en plus des longs métrages, on retrouve des bandes-annonces (« Previews of Coming Attractions » – ou, en jouant assez lucidement sur les mots comme le projectionniste, « Purviews of Cunning Abstractions », [p. 17]), un feuillet (« The Weekly Serial »), des courts métrages (« Selected Short Subjects »), un entracte (« Intermission ») et des dessins animés (« For the Kiddies : Cartoon »). De plus, les nouvelles qui constituent les différentes parties du programme renvoient explicitement soit à divers procédés techniques (« Lap Dissolves », « Inside the Frame »), soit à des genres cinématographiques. Signalons que le regard est manipulé : grâce à la typographie qui crée une épaisseur de la forme, Coover nous donne bien d'abord à *voir* et pas seulement à lire le programme-annonce. Ainsi les trois longs métrages renvoient, par un jeu d'affichage rhétorique renforcé par les lettres majuscules suivies d'un point d'exclamation (marqueur d'énonciation), aux différents genres cités par le projectionniste (p. 20) : le film d'aventures (ici le western : « Shootout at Gentry's Junction »), la comédie (« Charlie in the House of Rue ») et le film d'amour (« Romance! You Must Remember This »). C'est dire – comme le notait Marc Chénétier dans le chapitre « Images/Bruits » de son livre *Au-delà du soupçon* – que, par delà la référence qui fait l'unité thématique, « l'emprunt au cinéma dicte l'arrangement formel et fournit des cadres pour la lecture » (p. 249). Dans ce programme, la fonction du titre et du paratexte est alors de questionner l'appartenance autant que le souvenir, le pouvoir des codes autant que la valeur des archives : « He knows there's something corrupt, maybe even dangerous, about this collapsing of boundaries, but it's also liberating, augmenting his film library exponentially » (p. 23).

Je soulignerai d'abord le fait que l'écriture tourne l'icône en dérision et se nourrit du vacillement du mythe hollywoodien. Placé sous le signe de la mémoire, le recueil – à une exception près – multiplie en effet les références à une culture cinématographique typiquement américaine. On peut citer notamment le western *High Noon* de Fred Zinnemann, repris dans le savoureux « Shootout at Gentry's Junction » où un renversement idéologique s'accomplit avec le triomphe de la brute et où le contrepoint de focalisations sur le shériff courageux et sur le bandit mexicain, ainsi que le contraste entre l'anglais correct, voire ampoulé, du « bon » et l'anglais truffé de fautes de grammaire et d'hispanismes de son adversaire, dénoncent les oppositions manichéennes : « Don Pedro the grand Mexican bandit away he is riding on his little pinto into the setting sun, the silver star of the sheriff pinned on his bouncing barriga like a jewel » (p. 72). Citons aussi *Gilda* de Charles Vidor (sompoteux film ambigu revisité dans le très court et inquiétant « Gilda's Dream ») et *Casablanca* (film déjà tissé d'auto-ironie, plus longuement détourné, en toute duplicité amoureuse dans « You Must Remember This »). On en conviendra avec Jean-François Chassay (p. 104), les versions de Coover apparaissent « scandaleuses » : les films cultes et les acteurs vedettes sont désacralisés, les actions héroïques sont retournées en fiasco carnavalesque, les scénarios rassurants sont livrés à une réécriture parodique. Il n'est pas jusqu'au film burlesque à la Chaplin, film de la non-maîtrise, déjà porteur de sa propre immotivation, qui ne soit revu et corrigé, cette fois transformé en film d'horreur dans « Charlie in the House of Rue ». Quel est l'enjeu de pareille entreprise de déstabilisation?

Il n'en va pas seulement des pouvoirs de la métalepse et de l'insistance à traverser l'écran – procédé somme toute attendu, devenu lui-aussi un cliché, dans le genre fantastique par exemple quand l'homme au crane fendu par une hache n'en finit pas de vaciller et de tomber, sous les yeux du public terrifié qui ne peut sortir du cinéma (« The Phantom of the Movie Palace » p. 15), ou dans les conventions du dessin animé où rien peut-être n'est « vrai » et où l'univers fictif a contaminé le « réel » (« Cartoon »). Ainsi la jeune spectatrice de « Intermission », sortie à l'entracte, est happée par le cadre et soumise à rude épreuve, tandis que dans « The Phantom of the Movie-Palace » le

Écriture et cinéma : A Night at the Movies de Robert Coover

cinéma désert est envahi par les formes et les voix sorties par les trous de l'écran. Le technicien cinéophile ne pourra plus retourner dans la cabine de projection, car les bouts de pellicule se mélangent, s'engouffrent, le piègent, « gleaming thickets of tangled film spooling out at him like some monstrous birth » (p. 31).

Si la métalepse fonctionne bien, c'est qu'elle est figure de l'intrusion, transgression des niveaux narratifs qui manifeste l'importance de la limite, du cadre. Or l'écriture de Coover s'attache au cadrage, mais exploite aussi les potentialités dramatiques du cinéma comme lieu, lieu de métamorphoses, lieu où l'on se perd, comme pour mieux faire miroiter le langage et sa labilité. L'espace est d'abord espace mental et le parcours du projectionniste (prisonnier du dispositif?) échoue sur un jeu de mots : « 'It's all in your mind', he seems to hear the usherette at the foot of the steps whisper... 'so we're cutting it off' » (p. 36). La lame de la guillotine interrompt le courant de pensées, mais le moment ultime laisse encore place au paradigme du souvenir d'où l'horreur a été comme effacée dans le dépli de la série :

Company at last! he remarks wryly to himself as the blade drops, surrendering himself finally (it's a last-minute rescue of sorts) to that great stream of image-activity that characterizes the mortal condition, recalling for some reason a film he once saw (The Revenge of Something-or-Other, or The Return of, The Curse of...), in which—(p. 36)

On coupe ici comme pour marquer la fin d'une énième prise de vue. Autant dire que l'annonce est celle d'un déjà-vu, d'une *re*-présentation. Mais, aussi bien, on sait que tel effet de retour est inhérent au cinéma, que la distance et le délai font partie du programme, puisque la projection (publique ou privée) est une reproduction qui donne à voir ou revoir des images préalablement enregistrées et montées.

On ne saurait ignorer chez Coover la réelle productivité de la référence au cinéma. Serge Chauvin, au début de sa thèse intitulée « L'Ecran de la conscience : le film, modèle et matrice de la fiction chez Pynchon, Coover et DeLillo », formulait une idée analogue quand il voyait dans le cinéma « un outil puissant et proprement éclairant de figuration du réel et de réflexion sur les enjeux de la représentation et

du mode fictionnel : un moyen à la fois d'appréhender le monde et de penser une pratique littéraire » (p. 7). Penser une pratique, la nécessité existe aussi bien pour l'écrivain que pour le critique : concernant le rôle du cinéma dans le métadiscours littéraire, François Jost, soucieux d'établir les bases d'une narratologie comparée du film et du roman, soulignait déjà, dans *L'Œil-caméra : entre film et roman*, que « loin d'être absent des recherches sur le roman, le cinéma devient, en des lieux parfaitement circonscrits, le domaine privilégié des métaphores à portée heuristique » (p. 11). Ainsi la notion de point de vue ou de focalisation, en particulier, venue du cinéma, a semblé opératoire et a été vite empruntée par les littéraires.

Un gros plan sur certains des textes de *A Night at the Movies* me permettra d'analyser quelques-unes des stratégies mises en œuvre par Coover, dont certaines tiennent à l'exploration du montage et des fondus enchaînés (aussi bien ceux du cinéma que ceux du langage) et à la création d'un espace continu ou discontinu (en rapport avec la suspension du temps et du mouvement).

Je m'attarderai d'abord sur le second texte du volume, qui doit moins à la tradition du cinéma hollywoodien, cinéma de l'illusion reine, qu'aux formes plus anciennes du cinéma européen de l'entre-deux guerres, cinéma en noir et blanc dont l'expressionnisme a été un courant fort. Présenté sous l'étiquette du feuilleton hebdomadaire, « After Lazarus » est découpé en paragraphes souvent très courts (de deux lignes à une vingtaine de lignes) qui fonctionnent comme autant de plans dans un film, et il peut être lu comme un script où sont détaillés au présent les mouvements de la caméra (« the camera moves into the village », « the camera proceeds deeper into the village, occasionally pausing as it pans onto small streets... », « the camera now makes frequent turns »), ainsi que les éléments de la bande-son (« Silence at first; then distantly, gradually augmenting, a hollow voice... », « Distantly, very faintly: a dull throbbing tympanic music, measured, gloomy »). Le texte suggère donc une forme intermédiaire – le discours linguistique qui « raconte » un récit iconique ou le résume – et il impose les termes de la technique cinématographique comme principaux éléments diégétiques.

Écriture et cinéma : A Night at the Movies de Robert Coover

De plus, il donne d'abord à voir, sur l'écran de la page, un espace fragmenté où, d'une part, le jeu du blanc et du noir pourrait rappeler l'intense travail sur le contraste entre la lumière et l'obscurité dans le cinéma de Murnau, par exemple, et où, d'autre part, les débuts des paragraphes mettent thématiquement l'accent sur la discontinuité. Ils signalent en effet des changements brusques dans le son ou l'image (« Sudden brief fluttering sound », « Sudden loud click », « Suddenly, upon turning a last corner: the cathedral steps », « Sudden close-up ») ou des coupes, donc de nouveaux plans (« Cut to the same camera position as in the first scene », « Cut to a close-up of the priest's face », « Cut to the tattered scrap of white cloth », « Cut to the street » – deux fois –, « Cut to the open grave », etc).

Dans les premières pages de la nouvelle, avant l'introduction des sujets humains, on serait tenté de dire que la caméra est littéralement le protagoniste et que la description de son avancée dans le village correspond curieusement à la description ambulatoire du roman à visée mimétique – cela d'autant plus que certains prédicats associés à la caméra pourraient connoter une activité mentale (ainsi « the camera has some difficulty keeping her in the range of the lens » p. 40), et on observera notamment le retour insistant du verbe « hésiter » entre le troisième et le dixième fragments : « the camera hesitates before a side street », « the camera, after hesitating, begins slowly to pan back », « the camera, after a brief wait, begins to pan hesitatingly back toward the window ». Le lecteur, quant à lui, est placé dans le rôle du spectateur qui assiste aux déplacements de cette instance. Le texte pose donc de façon oblique le problème de la dichotomie entre savoir et voir, propre selon François Jost au récit filmique. Parlant en termes littéraires, on dirait qu'un effet de focalisation externe est produit par la mention des incertitudes, des doutes interprétatifs programmés par le biais de la modalisation (« large eyes gazing out, perhaps in anger or judgment or even: in terror. », p. 40 ; « One woman seems more agitated in her grief than the others... she is laughing, silently, or perhaps is about to sneeze. Or weep », p. 41) : le narrateur semble ignorer les pensées et les intentions des personnages. En termes de narratologie du cinéma on distinguerait la focalisation (le savoir narratif) et l'ocularisation (ce qui est vu, ce que physiquement la caméra prend dans son champ) : la

focalisation relève du scénario, alors que l'ocularisation relève du problème de la réalisation. Ici on dirait par exemple que la place de la caméra ne vaut pas pour le regard d'un personnage représenté dans le film et on parlerait d'ocularisation zéro. Le lecteur est donc confronté à des difficultés descriptives tenant au chevauchement des codes et peut-être à l'impossibilité des choix terminologiques.

On observe parallèlement un procédé de défamiliarisation qui retarde l'identification, dans des énoncés comme « other people, dressed in black [...] carrying what is eventually seen to be a casket » – le code référentiel ainsi désamorcé prévient toute possibilité d'anticipation, tandis que le choix du présent simple instaure la tension d'une actualité démotivée, voire aléatoire, où le fantastique (ou le retour du mort-vivant) peut survenir.

Enfin, à l'issue d'une course énigmatique et après que le porteur s'est installé confortablement dans le cercueil vide, c'est aussi – symboliquement? – la caméra que l'on enterre à la fin *sous* ce cercueil, dans la deuxième scène d'inhumation. Le dernier plan-paragraphe s'ouvre en effet sur la tombe béante vue au niveau du sol et sur la procession qui s'approche – la caméra est alors autant l'agent de la vision bientôt supprimée que l'objet qu'on regarde :

The pallbearers with their casket proceed directly overhead, looking down on the camera. The priest glances down at the camera, then turns back to the pallbearers. A low murmuring sound has begun, augmenting rapidly. The priest nods, the pallbearers lower the casket toward the camera. Sudden blackness, the murmur ceasing abruptly. Silence. Then, in the darkness, a faint nearby scraping sound, like that of mice in a wall. Again the scraping, louder. Silence. Again the scraping, faint again. Silence.
(p. 52)

Le passage déploie donc sa dimension citationnelle en transcrivant le célèbre plan du *Vampire* de Dreyer – or ce qui trouble c'est la différence, ou si l'on veut l'hybridation des références intragénériques. L'esthétique de Dreyer n'est pas celle de l'expressionnisme et *Le Vampire* n'est pas un film muet. Pourtant on retrouve ici les effets de gros plans amplifiés par les codes du cinéma muet : hormis le cri qui accompagne le

Écriture et cinéma : A Night at the Movies de Robert Coover

générique de début, au premier paragraphe (« I have risen! I have risen! ») et qui est repris quand le porteur de cercueil s'enfuit (p. 46), on n'entend aucun dialogue, même si la musique enfle ou décroît. La bande-son contient une musique funèbre, des bruits de grattement, des battements de cœur, des murmures inarticulés - le texte en somme *fait taire* le film.

Le suspense métaphysique ou fantastique rebondit justement (au milieu du texte, au trentième fragment) sur l'horreur d'une résurrection refusée, d'un retour censuré : à l'issue d'une brève lutte le mort ou le vampire vaincu est rejeté dans son cercueil et l'on suit ensuite les pas du porteur de cercueil, ce « pallbearer » un et multiple. Du cinéma expressionniste, « After Lazarus » retient la distorsion, la fragmentation, et virtuellement la communication d'émotions violentes ou surcodées, stylisées ; de l'esthétique de Dreyer dans le film cité il reprend les effets d'indifférenciation mais en en modifiant le support et l'impact : dans *Le Vampire* la prédominance du gris et d'une lumière intermédiaire, sorte d'entre-deux entre la nuit et le jour, était porteuse de fantastique ; ici, de la mise au tombeau à la mise en boîte, le lecteur-spectateur n'a qu'à bien se tenir...

La complexité de la démarche tient aussi à l'exploration du continuum espace-temps : les textes de Coover se livrent à une brillante manipulation, les questions de temps étant entre autres abordées sous l'angle de la répétition et de la vitesse ou du ralentissement infini.

Le dernier récit du recueil est explicitement placé sous le signe du souvenir (celui d'un chef-d'œuvre du cinéma, *Casablanca*) et des retrouvailles, celles des protagonistes Rick Blaine et Ilsa Lund qui se rappellent Paris, se remémorent leurs amours passées et se livrent à des ébats frénétiques et répétés – comme pour conjurer la béance qui obsédait le fantôme du cinéma. Le personnage de Richard Blaine dans la nouvelle « You Must Remember This » ne peut s'empêcher de penser à une théorie du temps au moment même où il s'abandonne au désir – ce qui permet au texte (lui-même potentiellement cadré par la mémoire) de faire jouer les emboîtements, le discours métaphysique ou

Françoise Sammarcelli

philosophique étant inséré entre parenthèses dans une scène érotique où le littéral concurrence le figuré :

He [...] wraps his arms around her thighs and pulls her buttocks (he is still thinking about time as a pulsing sequence of film frames, and not so much about the frames, their useless dated content, as the gaps between: infinitesimally small when looked at two-dimensionally, yet in their third dimension as deep and mysterious as the cosmos) toward his face, pressing against them like a child trying to see through a foggy window. He kisses and nibbles at each fresh-washed cheek (and what if one were to slip between two of those frames? he wonders—)... (p. 173)

L'astuce de Coover consiste à ne pas laisser le récit s'installer dans une cérébralité théoricienne, mais au contraire à piéger la glose dans une sensibilité carnavalesque : alors que les personnages risquent d'errer sans fin dans l'entre-deux des images, le texte ne s'arrête pas sur un parti pris confortable. Dans l'intervalle (ce « gap ») le texte rature l'image (et son « contenu daté ») tout en convoquant une autre image plus torride, et ses battements irrésistibles. Dans la contraction de l'espace-temps qui préoccupe Blaine s'écrivent la mécanique des corps et le spasme de la jouissance ; les fesses lumineuses de la femme aimée deviennent l'écran où se projette le souvenir (« on the cinescreen of her billowing behind », pp. 174-175). Mais la mécanique est usée, quelque chose cloche :

[...] nothing has seemed right since she turned up in this godforsaken town: it's almost as though two completely different places, two completely different times, are being forced to mesh, to intersect where no intersection is possible, causing a kind of warp in the universe. (p. 177)

Les personnages prennent peu à peu conscience qu'ils jouent leurs propres rôles, qu'ils ne peuvent échapper à l'arbitraire (« It's still a story without an ending », p. 177). Le texte montre à la fois qu'il n'y a rien à voir – sinon le domaine privé du fantasme – et que l'on ne se voit plus, pas plus qu'on ne s'entend : à la fin les descriptions en focalisation interne sont remplacées par un dialogue aux phrases inachevées sans commentaires du narrateur, la lumière s'est éteinte,

Écriture et cinéma : A Night at the Movies de Robert Coover

les personnages se cherchent dans le noir et se cognent à un espace redéfini à leur insu (« Who the hell rearranged the—*ungh!*—goddamn geography? » demande Richard). La dislocation l'emporte dans le discours et l'histoire attendue n'est jamais complétée :

« And then...? Oh shit, Ilsa...? Where are you? And then...? »
« ...I luff you... »
« And then...? Ilsa... ? And then...? » (p. 187)

« And then...? » Les personnages sont confrontés à leur propre vacuité (si ce n'est à leur propre effacement). C'est moins un effet de surface qu'un effet de sur-place ou d'errance entre deux plans.

« And then...? » Et après? Le cinéma comme la littérature exploite une successivité et joue sur des attentes. Le fil narratif inclut donc une accumulation, un avant et un après, un enchaînement de gestes et de plans. Mais on est en droit de se demander si à cette séquence (de gauche à droite, de bas en haut, de l'instant *t* à l'instant suivant *t'*, de l'image *i* à l'image *i'*) peut être associée une signification, donc si l'activité interprétative peut construire un modèle susceptible de rendre compte des impressions déroutantes produites par le texte et la circulation des images. Serge Chauvin insiste avec raison sur l'idée que chez Coover la temporalité est sapée par la répétition dégradée : une séquence se reproduit en boucle. « Et après ? » Si le retour est inévitable, revenons en arrière sur des formes plus anciennes où la mécanique est plus visible.

Or ce qu'un texte comme « After Lazarus » met en échec par le jeu de variations, de répétitions et de différences, c'est l'instauration d'une logique et l'identification d'un sujet individuel – comme pour mieux imposer, hors cadre, la prééminence d'une instance narrative toute puissante, un peu à la manière dont le cinéma expressionniste exacerbait le rôle du metteur en scène aux dépens de l'acteur. Dans un premier temps, le texte décrit des personnages sans souci de différenciation, dans l'enchaînement des termes exprimant l'invariance (« identical », « duplicates », « same », « again the same face », « identical to the others »), et la reprise est du reste parfois abrégée de façon

désinvolte par « etc ». Ainsi le visage du prêtre introduit au paragraphe 13 est celui évoqué au paragraphe 7 (« The face of the priest, staring out upon the village, is that seen earlier in the window of the old woman's cottage ») ; les trois hommes qui marchent derrière le prêtre sont explicitement décrits en rapport avec la première description (paragraphe 15 : « Like the priest they are gaunt and solemn, dressed in black robes, their faces are in fact identical to that of the priest ») ; les porteurs de cercueil introduits au paragraphe 16 amplifient ce schéma (« Like the priest's assistants, they are duplicates of the priest: the same pale forehead and high cheekbones, large staring eyes, etc. ») ; les plans sur les femmes en deuil accentuent encore l'effet d'uniformisation quand l'une des femmes lève les yeux (« again, the same face »), puis quand la caméra s'attarde sur les figurants qui forment la procession (« When any of them chances to glance up, he or she reveals a face identical to that of the priest, the pallbearers, dead man, etc »).

Le choix de la répétition lexicale et syntaxique crée le malaise en brouillant les pistes, suggérant que l'expérience esthétique remplit une fonction critique. Le recours à la même désignation (« the pallbearer ») pour des sujets occupant des positions différentes au plan dramatique et syntaxique y contribue largement ; puis le procédé se systématise : de la duplication on passe à la multiplication, en un inquiétant jeu de relais :

The pallbearer sits at an empty table and fastens the fresh flower in his lapel. He turns and offers the wilted flower to the pallbearer seated beside him, who offers it to the pallbearer beside him, who in turns offers it to the pallbearer beside him. The four turn, smiling to the pallbearer standing behind the table. He returns their smile with a slight bow, his face damp now with perspiration, and accepts the wilted flower. (p. 47)

Le processus de perte des repères s'accélère dans les plans suivants avec la perte de la distinction entre agents masculins et féminins, notamment par le biais d'une construction syntaxique qui met des éléments en apposition et en équivalence, malgré l'incompatibilité logique des adjectifs possessifs. La référence se brouille : « the pallbearer pulls on the black dress, covers his head with

Écriture et cinéma : A Night at the Movies de Robert Coover

the shawl, peers up at the pallbearer, nods *her* head for him to follow... » (p. 48, je souligne) – le court-circuit sémantique pourrait constituer ici l'équivalent limite du fondu-enchaîné au cinéma. Dans l'église, l'échange se fera entre le sacré et le profane, l'identité du porteur de cercueil (affaire de costume) passant tour à tour au prêtre puis à ses assistants.

Une remarque peut ici être esquissée : si on rapporte ce script à la réflexion de Deleuze sur le système de l'image-mouvement, qui est un procès de différenciation (« l'image-mouvement exprime un tout qui change, et s'établit entre des objets ») et un procès de spécification (« l'image-mouvement comporte des intervalles : si on la rapporte à un intervalle, apparaissent des espèces distinctes d'images, avec des signes par lesquels elles se composent », [1985, p. 43]), on est tenté de dire que le texte de Coover joue à démonter le mouvement et construit ses effets sur l'indistinction qui sape l'image-action. Du moins l'article défini ne définit-il plus rien que l'actualité d'une image parmi d'autres : en l'absence de traits distinctifs en effet, « the pallbearer » renvoie non pas à une différence entre les sujets montrés, mais à tel ou tel point donné du support (la pellicule, la page) – i.e. le texte montre quelque chose du temps.

Coover fait ainsi du double et des doublures un principe actif qui rend aussi compte d'un état de la culture saisi par la reprise et la répétition. Dans le même temps, le « récit » se refuse à la saisie, échappe à l'analyse. L'image filmique absente engendre l'irracontable du texte.

L'accélération dans « After Lazarus » (perceptible en particulier des paragraphes 34 à 51) se lit autant dans les paragraphes de plus en plus courts correspondant à la fuite éperdue du personnage, accompagnée par des battements de cœur de plus en plus rapides et les mouvements brusques de la caméra, que dans les empilements de verbes d'action exprimant l'urgence : « The pallbearer undoes his fly, reaches inside, pulls out a shawl and dress. Quickly, he puts them on, reaches in his skirts and pulls out a fresh white flower... » (p. 49). L'image de la fleur blanche constamment remplacée selon un schéma répétitif (la fleur est fraîche et/puis fanée) fonctionne comme un symbole : s'agit-il seulement d'une course contre la mort? La

métaphysique coexiste-t-elle avec la mécanique? Les plans plus brefs (et singulièrement le paragraphe 47, version condensée où le sujet humain et les verbes conjugués ont disparu : « Quick cuts of shawls, flowers, lapels, mirrors, smiles, heartbeats augmenting », p. 49) sont relayés par l'itératif troublant d'une suite plurielle : « The pallbearer is dashing down side streets, running in and out of houses, filling them up. » A ce stade le texte se dissocie (dans sa structure) de l'image qu'il prétend décrire. L'accélération du temps se retrouvera implicite dans le commentaire descriptif sur la fleur qui orne la boutonnière du cadavre : « the flower in his lap has long since wilted » (paragraphe 57, p. 51) : la mort n'est pas, la mort a toujours eu lieu...

Chez Coover, le rythme frénétique de la reprise et la répétition mécanique nous amènent à réfléchir à la façon dont l'image est décomposée. Dans « Charlie in the House of Rue », les codes du grotesque exposent la vulnérabilité et la maladresse typiques du personnage imposé par Chaplin, mais le comique de répétition est contaminé par le contexte ; l'espace chaotique du « slapstick », avec ses piétinements et ses portes induisant des dégagements imprévisibles, est devenu celui du chagrin (« the house of rue ») : le policier glisse sur le savon et tombe alors que Charlie essaie d'attirer son attention sur la femme pendue dans le hall. La répétition du mouvement crée la tension et se retourne en suspense, d'autant que la reprise textuelle n'est pas littérale, mais les variantes font ressortir le caractère inévitable de la chute : quand Charlie en larmes sort de la pièce, le texte abandonne ainsi le policier à une mécanique cauchemardesque et une syntaxe dépouillée figée dans un itératif paradoxal :

He steps on a bar of soap, his feet fly up in the air, and he falls—splat!—to his backside on the bathroom floor. He looks around in puzzlement, gets slowly to his feet, steps on the bar of soap, and falls—splat!—to his backside on the bathroom floor. He scowls, glances from side to side suspiciously, leaps quickly to his feet, steps on the bar of soap, and falls—splat!—to his backside on the bathroom floor. Charlie tries to help him, but the policeman belts him with his billy, a blow that sends Charlie reeling and wheezing across the room. The policeman rises cautiously, steps on the soap, and falls—splat!—to his backside on the bathroom floor.

Écriture et cinéma : A Night at the Movies de Robert Coover

[...je saute deux variantes]. *The policeman is standing, slipping, falling—splat! splat!—over and over again.* (pp. 103-104)

On notera que le policier retombe parce qu'il ne regarde pas où il faut, parce qu'il ne sait pas voir – et que Charlot, qui voit, ne sait ni faire efficacement, ni faire sens. Le texte se clôt donc sur une interrogation supposée et une radicale incompréhension : Charlot est en pleurs, « gazing out into the encircling gloom with a look of anguish and bewilderment, as though to ask: What kind of place is this? Who took the light away? And why is everybody laughing? » (p. 111).

Avec le rêve de Gilda, on effectuera ici, pour conclure, un dernier retour sur l'hybridation. En effet, se demander ce que fait le texte littéraire avec l'image mouvante, c'est aussi s'interroger sur la façon dont le texte fait un sort à « l'usine à rêves ». Chez Coover, il arrive que le personnage célèbre (tel celui incarné par Rita Hayworth dans *Gilda*) rêve littéralement – à moins qu'il ou elle ne soit rêvée... Le rêve autorise le texte à estomper les différences de genre (sexe) et de catégorie (« my surrender to him [...] had disturbed the categories », p. 75). Un tel parti-pris n'est pas pour étonner certains penseurs du cinéma. Raymond Bellour, dans son livre *L'Entre-Images 2 - Mots, Images*, évoque par exemple l'œuvre de Thierry Kuntzel pour qui, en accord avec une hypothèse freudienne, le « travail du film » est analogue au « travail du rêve » dont il « double, déplace, remodule et renforce la donne » (p. 236). Une qualité hallucinatoire commune réduirait l'écart entre les images à fort contenu fantasmagorique et les autres, estompant notamment l'opposition entre films « hollywoodiens » et films « d'avant-garde ». Dans « Gilda's Dream », écrit au passé, le contenu onirique potentiellement banal (exhibitionnisme et voyeurisme) est réactivé par l'association avec un symbole érotique célèbre. Pourtant la séduction triomphante et ses artifices, déjà mis en scène de façon ambiguë dans *Gilda*, sont soumis à une séquence métonymique dévastatrice : « I'd gambled and lost. My pride, my penis, my glove, my enigmatic beauty, my good name, everything » (p. 75). La dimension onirique supprime toute nécessité de motivation et balaie aussi bien le contrat de vraisemblance que le cadre

Françoise Sammarcelli

référentiel (« Argentina maybe... perhaps it was some other place, or no real place at all », p. 74). La perte des repères s'effectue d'autant plus facilement que le texte est écrit en focalisation interne sur un personnage pour qui rien n'est clair (sauf la présence d'une menace) et qui se sent hanté : « I was breaking into little pieces, and not all of them seemed to be my own » :

[...] my face remained completely covered. Except for my eyes, which stared out and somehow, at the same time, stared back at themselves: stared, that is, at their own staring. Well it was a washroom, there were probably mirrors. (p. 74)

Michel Ciment dans son étude sur *Le Crime à l'écran* nous rappelle que le film noir fait grand usage des portraits et des miroirs qui signifient un monde fragmenté, oscillant sans cesse entre l'apparence et la réalité (p. 90). Dans « Gilda's Dream » la scène de narcissisme se retourne en scène de voyeurisme, les incertitudes sur le moi défaillant et intermédiaire se reversant en interrogations sur l'homme qui observe en secret :

Who was this man who frightened me so, the one hiding in the stall behind the louvered door? I knew he was watching me through the slats, because I could see myself through his eyes. From that perspective I was both threatening and desirable.... (p. 75)

Sur la scène du rêve, l'image se renverse, le refoulé se déploie, mais à travers la porte à claire-voie, entre les lamelles, le texte travaille d'abord l'interstice – celui par lequel, aussi, il nous regarde.

Raymond Bellour attire notre attention sur une intéressante coïncidence qu'il présente en ces termes :

au moment même où le cinéma apparaît s'élabore une théorie de l'inconscient dans laquelle une division se formule : elle oppose dans la pensée de Freud la représentation de chose et la représentation de mot, attribuant à la première un supplément d'image et d'originale, d'irréductibilité et de corps, dont il faut se déprendre pour accéder à la seconde et de là au langage qui pourra les parler. (1999, p. 40)

Écriture et cinéma : A Night at the Movies de Robert Coover

Une grande partie de la réflexion française contemporaine aura été attirée dans « cette tenaille du mot et de l'image ». Selon Bellour, pour qui nous ne vivons pas vraiment dans une civilisation de l'image, et pour qui le visuel est saisi, de plus en plus, jusque dans son retrait extrême et essentiel, dans un audiovisuel ou un « scriptovisuel » qui l'enveloppe, la création contemporaine cherche diversement à sortir de cette opposition : l'œuvre de Godard par exemple donne un tour d'écrou à la tentative de dépasser les antinomies, en envisageant « une nouvelle fondation du verbe dans l'image ou à travers l'image. Un verbe à la fois consistant et dissous, sans plus de privilège que l'image à laquelle il se donne et qu'il arrache ainsi d'autant plus clairement à la sphère d'une divinité sans lieu et qui n'a plus lieu d'être. » (Bellour, p. 40)

La lecture des textes de Coover nous place devant une performance analogue et nous autorise à penser que nous sommes au-delà de l'image, « dans un mixte sans nom, discours-image si on veut. » (Bellour, p. 41). Comme Godard qui déconstruit les codes implicites du cinéma classique à l'intérieur de ses œuvres, faisant des problèmes d'énonciation ou de la logique du récit l'objet-même de ses films, Coover orchestre le retour du pouvoir subversif du langage par le traitement de l'image. Peut-être nous incite-t-il avant tout à croire, comme le projectionniste de la première nouvelle, que « the miracle of artifice is miracle enough » (p. 17), et à mesurer combien le passage par le cinéma comme opérateur de mobilité révèle l'énergie prodigieuse de l'imagination.

Françoise Sammarcelli
Université Paris IV - Sorbonne

Françoise Sammarcelli

BIBLIOGRAPHIE

- BELLOUR, Raymond. *L'Entre-Images 2 - Mots, images*, Paris, P.O.L, 1999.
- CHASSAY, Jean-François. *Robert Coover : l'écriture contre les mythes*, Paris, Belin, Coll. Voix américaines, 1996.
- CHAUVIN, Serge. « L'Écran de la conscience : le film, modèle et matrice de la fiction chez Pynchon, Coover et DeLillo », Thèse nouveau régime, Université Paris IV- Sorbonne, 1997.
- CHÉNETIER, Marc. *Au-delà du soupçon : la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, 1989.
- CIMENT, Michel. *Le Crime à l'écran : une histoire de l'Amérique*, Paris, Gallimard Découvertes, 1992.
- COOVER, Robert. *A Night at the Movies Or, You Must Remember This*, New York, Simon & Schuster, 1987; repr. New York, MacMillan, Collier Books, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- JOST, François. *L'Œil-caméra : Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, (1987) 1989.