

# MARGES CRITIQUES / MARGINI CRITICI

SOUS LA DIRECTION DE MATTEO MAJORANO

7

© 2007, Edizioni B.A. Graphis

Prima edizione 2007

Questo volume è stato pubblicato con il contributo del MIUR e dell'Università degli Studi di Bari (Progetto COFIN 2004-2006: "Statuti e pratiche della letteratura francese dell'extrême contemporain"), della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere e del Consiglio di Amministrazione dell'Università degli Studi di Bari.

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo per uso personale *purché non danneggi l'autore*. Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza.

Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto e opera ai danni della cultura.

# La caméra des mots

Dans le spectacle du roman

*sous la direction de Matteo Majorano*



Edizioni B.A. Graphis

Proprietà letteraria riservata  
Graphiservice s.r.l., c.so Italia 19, 70123, Bari  
tel. 0809641700 / fax 0809641774 / C.P. 149  
e-mail: [graphis@graphiservice.it](mailto:graphis@graphiservice.it)  
[www.graphiservice.it](http://www.graphiservice.it)

Finito di stampare nel febbraio 2007  
da Ragusa Grafica Moderna - Bari  
per conto della Graphiservice s.r.l.  
ISBN 978-88-7581-071-9

## Table des matières

<i>Espaces narrants</i> photographies de Mino Altomare et de Angela Cioce	VII
<i>Une insouciante clandestinité</i> de Matteo Majorano	XIII
<i>Una spensierata clandestinità</i> di Matteo Majorano	XVII
<b>Scénario</b>	
François Bégaudeau <i>Littérature/Cinéma, le partage des tâches</i>	5
Rosa Galli Pellegrini <i>Techniques cinématographiques dans Les Évadés de Christian Gailly</i>	22
Gianfranco Rubino <i>La médiation de l'image: Didier Daeninckx</i>	33
<b>Tournage</b>	
Sophie Jabès <i>Mots et image: vers une nouvelle écriture romanesque</i>	43
Renaud Pasquier <i>L'œuvre indistincte (Vasset, Volodine, Delaume, Bon)</i>	49
Bruno Blanckeman <i>Du Theatrum mundi à la société-spectacle</i>	70

Christine Montalbetti *Du Western au roman: essai de  
transposition d'un genre, ou rencontre?* 81

### **Montage**

Jean-Bernard Vray *Daewoo et le "rêve initial de théâtre"* 91

Elisa Bricco *Au spectacle chez Volodine* 110

Dominique Viart *La scène de l'écriture. Le spectacle de  
l'écrivain* 124

Isabelle Rabineau *Cinélittérature: des affinités électives  
aux relations incestueuses* 140

### **Effets spéciaux**

Matteo Majorano *Romans en location. Houellebecq et  
l'île du spectacle* 151

Annie Oliver *Lire et voir. Traces de vies* 170

Ollivier Pourriol *Pour les fantômes* 180

*Résumés* 185

*Index des noms* 197

## Résumés



François Bégaudeau, *Littérature/Cinéma, le partage des tâches*

Révolu le temps où les arts se regardaient en chiens prêts à s'entre-dévorer, comme si la vie de l'un dût dépendre de la mort de l'autre. Où le cinéma, vécu par ses thuriféraires comme art total, signerait à coup sûr, puisqu'il les embrassait tous, la mort des six arts précédents. Ce grand prophétisme crypto-hégélien s'étant usé la voix, il faut constater que littérature et cinéma, par exemple, cohabitent. Puisque le partage des rôles est d'abord un partage de l'espace, il semble cependant que le contrat de cohabitation relève du viager, et qu'il ne profite guère à la vieille dame littérature. Il semble même qu'elle ait dû abandonner certaines parcelles de terre à son petit frère audiovisuel, qui fatalement en arrive à prendre toute la place. D'une certaine manière, le cinéma a gagné. Gagné la bataille de la fréquentation, gagné des parts de marché, gagné jusqu'aux esprits de certains écrivains qui voient en lui non seulement le meilleur pourvoyeur de notoriété, mais, plus profondément un modèle formel. Ainsi, parmi les romanciers qui, au sein du camp retranché du monde littéraire, occupent le devant de la scène, beaucoup se sont assimilées des techniques narratives importées du cinéma. La littérature doit-elle le déplorer? Répudier les traîtres à sa cause? Creuser plus profond son sillon, loin des bruits du monde où triomphe le cinéma? Terrée ainsi, c'est sa tombe qu'elle creuse. Il s'agit donc plutôt de songer à ce qui, dans les procédures formelles du cinéma applicables à la littérature, peut aider celle-ci à retrouver ce qui parfois lui fait défaut, à savoir l'inscription dans le réel. Le partage des

tâches doit alors s'entendre comme un bon dosage, au sein de l'écriture même, entre des opérations importées du cinéma et des opérations spécifiquement littéraires.

Bruno Blanckeman, *Du Theatrum mundi à la société-spectacle*

Cette réflexion posera trois questions. Comment une certaine littérature met-elle en perspective dramatique des situations de société particulières, selon des partis pris ostentatoires qui visent à majorer le droit de regard porté par l'écrivain sur son environnement immédiat: un théâtre du quotidien, des scènes de rue, une performance de la conscience, une incarnation de la mémoire? Comment cette mise en perspective appelle à son tour la mobilisation spectaculaire des ressources de l'écriture, la mise en jeu de la matière fictionnelle elle-même, saisie entre un répertoire de situations romanesques, une machinerie de composition narratives et des exhibitions d'effets littéraires? Comment cette mobilisation spectaculaire emprunte elle-même certaines de ses ressources élémentaires aux arts de la scène – à commencer par le premier d'entre eux, le théâtre? Parce qu'il semble difficile de dissocier ces trois axes, j'ai choisi de les entrecroiser autour d'une figure-porteuse, qui en concentre à bien des égards et l'esprit et la fin, et effectue un *come-back* remarqué sur la scène romanesque contemporaine, celle du picaresque – façon comme une autre d'établir un parallèle entre les sociétés de crise dans lesquelles cette figure se développe initialement, et qu'elle renvoie au sentiment de leur facticité intrinsèque (*theatrum mundi*), et un tournant de XXI<sup>ème</sup> siècle confronté à la sienne propre, via ses modèles de représentation culturelle (société-spectacle). Corpus envisagé: Jean Echenoz, Philippe Laffite, Antoine Volodine, Olivier Rolin... entre autres références.

Elisa Bricco, *Au spectacle chez Volodine*

Les différentes formes de spectacle présentes dans l'œuvre de Volodine remplissent plusieurs fonctions narratives et ontologiques. Le désir de comprendre cet univers post-exotique passe du spectacle composé par la scénographie offerte au lecteur au spectacle tant

comme représentation imaginaire que comme mise en scène à l'aide de métaphores théâtrales. Mais c'est à l'ironie que revient de gérer les situations les plus controversées.

Rosa Galli Pellegrini, *Techniques cinématographiques dans Les Évadés de Christian Gailly*

Les romans de Christian Gailly, comme plusieurs œuvres qui sont classées sous la dénomination de «*minimalistes*», se prêtent à une transposition sur l'écran. Toutefois, ce sont surtout ses derniers romans qui semblent plus indiqués à une opération de ce genre, soit pour le thème, qui plairait à un metteur en scène travaillant sur le flou des sentiments, soit pour la concentration et la superposition des temps et des lieux, qu'une caméra pourrait très bien rendre en images. Parmi ces romans, *Les Évadés* me semble le plus adaptable à l'écran, par son sujet d'abord, par sa structure ensuite et par son écriture même, qui donnent des indications précises sur cette possibilité. Mon analyse tâchera de mettre en relief, surtout dans cet ouvrage, le rapport entre l'écriture et l'image cinématographique chez Gailly.

Sophie Jabès, *Mots et image: vers une nouvelle écriture romanesque*

Écrire aujourd'hui, comment faire? Ce que je propose c'est non pas une analyse de critique ou même d'universitaire de la production littéraire contemporaine mais un témoignage en tant que romancière mis en perspective par deux œuvres qui me semblent, dans leur radicalité même, très significatives de l'évolution de l'écriture romanesque, *La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski et le premier roman de Hélène Frappat. Le sujet du colloque me paraît d'autant plus pertinent que je viens de la production télévisuelle et de l'écriture cinématographique. Comment cette formation, ces expériences ont débouché sur l'écriture de romans? Comment cette écriture s'en est-elle nourrie? Non seulement dans l'élaboration du continuum du roman mais aussi et surtout dans la manière d'appréhender le réel. C'est la question de l'appréhension du réel qui me semble centrale aujourd'hui. Un monde éclaté, en kaléidoscope permanent, à partir

d'images et de sons superposés, zappés, hachés, voire hachurés, à la fois par l'intermédiaire de la radio que de la télévision, internet... Fragmentation insistante, incessante... Comment l'écriture peut-elle en rendre compte ou s'en détacher? Le "je" a pris toute la place, tentant avec violence de reprendre la place. À la recherche d'une unité et d'une cohérence perdues. Ce que j'essaie de faire est d'un autre ordre. La reconstruction du réel passe par l'élaboration d'un monde parallèle et pourtant familier avec sa logique propre. Inattaquable. Intouchable. Mêlant fantastique – selon le vocabulaire consacré – et quotidien. La construction d'un monde à part, libre du choix de ses mots et de ses images. Frappat et Danielewski vont encore plus loin.

Matteo Majorano, *Romans en location. Houellebecq et l'île du spectacle*

Avec l'extension du "domaine de la lutte" au monde du spectacle, *La possibilité d'une île* de M. Houellebecq se situe au cœur de l'actualité pas seulement pour l'insistance sur des thèmes récurrents comme le clonage, la religion traditionnelle ou le sexe. Cas emblématique et exemplaire d'une opération culturelle articulée où la tendance à la "vedettisation" tant de l'auteur que de l'écriture renverse les mécanismes traditionnels des adaptations filmiques et met en question les codes de composition au nom des privilèges reconnus à l'image, ce texte explore les enjeux de sa propre nature médiatique. Le personnage principal, un acteur humoriste provocateur aux prises avec ses clones et ses scénarios – puissants instruments polémiques –, les situations de référence au spectacle comme métier et les idées-spectacle liées à la pratique du scandale, composent ainsi une Bible singulière. Dans la machine de guerre mise en marche par l'auteur, le roman devient un engrenage, un espace en location, pour une littérature qui prend désormais des formes nouvelles, celles du spectacle, là où tout fait écriture et l'écriture se fait, par nécessité, spectacle.

Christine Montalbetti, *Du Western au roman: essai de transposition d'un genre, ou rencontre?*

Je parlerai d'abord de la manière dont, très doucement, l'émotion esthétique que peut me procurer un film ravive en moi le désir d'écrire. Puis d'une expérience étrange, qui m'est arrivée avec *L'Origine de l'homme*, où j'ai reconnu, en revoyant un film dont avec les années j'avais tout à fait oublié le détail, une scène que j'avais écrite dans ce roman. Enfin et surtout, de la manière dont je me suis efforcée, dans *Western*, de transposer à la fois la thématique et certains des effets filmiques d'un genre cinématographique. Comment je me suis appliquée, à ma manière, à écrire un western-spaghetti. À travailler sur la lenteur, l'attente, les effets de zoom ou de gros-plans, et ce que l'on pourrait appeler le complexe du cow-boy. Et pourquoi il était important pour moi, écrivant un western, de l'écrire à l'italienne.

Annie Oliver, *Lire et voir. Traces de vies*

Il s'agira de confronter trois ouvrages publiés entre 2004 et 2005: *Cet absent-là* de Camille Laurens (Éditions Léo Scheer), *L'Usage de la photo* de Annie Ernaux et Marc Marie (Gallimard) et *Autoportrait en vert* de Marie NDiaye (Mercure de France). Écrits par des femmes (avec un homme co-auteur), ces textes s'inscrivent dans le champ de la littérature biographique et accordent une large place à des photographies qui ne représentent pourtant jamais l'auteur-narrateur. Ancrées dans le réel ou ouvertes à l'imaginaire, elles suggèrent une autre «*scène*» où le spectacle du monde devient comme l'écho proche ou lointain du moi textuel. L'analyse des rapports textes-images dans chacun de ces ouvrages tentera de rendre compte des différentes stratégies adoptées par chacun des auteurs – si certains ont pris et/ou choisi les photos, d'autres les ont délibérément ignorées – mais aussi de l'effet produit sur le lecteur entraîné dans une alternance suggestive où il projette ses propres fantasmes. Déporté par des images qui le découpent et l'inscrivent dans une «*ligne de fiction*», le “je” semble alors s'organiser dans une mise en scène d'autant plus intime qu'elle déjoue les attentes et balise les rêves, ceux de l'amour et de la mort.

Renaud Pasquier, *L'œuvre indistincte* (Vasset, Volodine, Delaume, Bon)

Roman et spectacle: ils seraient, selon Italo Calvino, liés dès l'origine, le premier étant même fils du second, auquel il emprunterait quatre traits – l'intrigue, le jeu, la performance d'auteur, l'illusion. Le XX<sup>ème</sup> siècle avant-gardiste aurait tenté de «tuer le père», de distinguer à tout prix le roman du spectacle, en quête d'une introuvable pureté littéraire, qui ne le menait qu'à l'autodestruction. La nouvelle alliance scellée depuis les années quatre-vingts ne serait donc qu'un sage retour aux sources, à l'impureté spectaculaire fondamentale. Elle représente pourtant une autre impasse, en dissolvant le roman dans le tout-marchandise, et le rendant ainsi indistinct du produit. On cherchera à montrer comment certains romanciers relèvent le défi de la double impasse, en assumant l'«indistinction» de leurs œuvres avec les fictions-marchandises. «Indistinction», c'est-à-dire ressemblance «presque» parfaite – tout est dans le «presque». On analysera quatre exemples, quatre auteurs (Philippe Vasset, Antoine Volodine, Chloé Delaume, François Bon), quatre œuvres qui correspondent chacune à l'un des traits originels du Roman-Spectacle définis par Calvino.

Ollivier Pourriol, *Pour les fantômes*

Si le poète pouvait se dire voyant, si le romancier pouvait être vu comme visionnaire, il semble qu'aujourd'hui le premier ait disparu, et que le second ne soit plus, au mieux, que spectateur. Écrire, n'est-ce pas pourtant toujours donner à voir? Oui, mais sous quelle forme, au nom de quoi et à qui. La «chose écrite», comme on dit, n'a que la substance ambiguë d'un mot. Peut-on parler d'«image poétique» ou même d'«image mentale» quand on évoque la puissance supérieure de l'imagination à l'œuvre dans la lecture? Image et imagination paraissent incompatibles, d'où, souvent, la déception du lecteur qui voit le film tiré du roman qu'il a aimé. Ne vaudrait-il pas mieux, avec Épicure, parler de «simulacres», expliquant ainsi la manière dont les choses, même en leur absence, peuvent toucher nos sens et notre esprit? Simulacres ou fantômes, voilà les êtres qu'invente l'écriture, existant sans exister, ouvrant

des mondes à jamais invisibles et réels. Si la fiction avoue, par son nom même, donner naissance à des fantômes, elle affiche en même temps sa dimension et son projet moral. Elle invente des chimeres au nom de ce qui devrait être, ou de ce qui aurait dû être. Le fantôme naît ainsi d'une obligation morale. Le livre est plein d'images possibles, seulement lisibles. Peut-on appeler spectacle ce qui ne donne rien à voir, qui le fait au nom de ce qui n'est pas ou ne peut s'exprimer, et à destination de il ne sait qui? On écrit bien pour les fantômes, «*pour les bêtes qui meurent*» disait Deleuze, c'est-à-dire non pas pour qu'elles nous lisent, mais disons à leur place, en leur nom.

Isabelle Rabineau, *Cinélittérature: des affinités électives aux relations incestueuses*

Face aux affinités électives entre écrire et filmer présentes dans les récents projets de Philippe Dijan et de Breat Easton Ellis, *Le livre pour enfants* du romancier et cinéaste Christophe Honoré s'offre comme «*le livre des points de vue divers*». Le mouvement élabore ici une œuvre à double sens qui, loin d'assurer une nouvelle forme d'échange entre ces deux arts, réinvente les connexions issues des évolutions techniques entre principe de réalité, de plaisir et mondes virtuels.

Gianfranco Rubino, *La médiation de l'image: Didier Daeninckx*

L'image joue un rôle considérable dans l'œuvre de Didier Daeninckx. La photographie est souvent précieuse pour orienter une enquête, pour retrouver une personne disparue, même pour servir d'instrument de chantage. Elle peut révéler de façon fulgurante une vérité cachée ou bien tenir lieu de quelqu'un qu'elle représente et qui n'est plus. Son rapport avec le passé en fait d'ailleurs au niveau de l'écriture un relais de mémoire, qui permet d'évoquer avec une certaine nostalgie des paysages désormais effacés et des époques révolues. Mais l'effet de l'image risque d'être néfaste lorsqu'elle se fait moyen de manipulation, de persuasion occulte et qu'elle montre finalement une réalité fausse et factice. C'est ainsi qu'elle suggère des

comportements, déclenche des réactions, conditionne la vie des individus. C'est là la caractéristique, on l'aura reconnue, non de l'image isolée mais de cette fabrique d'images qu'est la télévision: elle plonge les spectateurs dans une dimension imaginaire au sens péjoratif du terme, à savoir dans l'univers du leurre et du trompe-l'œil. Le cinéma, en revanche, tout comme la photographie, peut dévoiler des situations occultées mais aussi alimenter le rêve et le souvenir. Son dynamisme et son caractère concret se retrouvent dans l'écriture de Daeninckx, serrant de près les choses, les actions, les dialogues, écriture qui bouge, fait voir, percevoir et entendre l'envers et l'en-droit de la réalité.

Dominique Viart, *La scène de l'écriture. Le spectacle de l'écrivain*

Héritière des grands discours sur l'absence de l'auteur dans son œuvre (Barthes, Blanchot, Foucault), mais aussi de son omniprésence délibérément affichée (Marguerite Duras, *Écrire*), la littérature contemporaine tente de repenser la place de l'écrivain dans le texte. Pour ce faire, elle le met en scène, dans des «*fictions biographiques*» qui sont autant de réflexions sur l'articulation de la vie et de l'œuvre (Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, *Trois auteurs*, *Le corps du roi*; Pierre Bergounioux, *Jusqu'à Faulkner...*). Ou encore, se prenant lui-même comme objet, l'écrivain s'expose dans son travail d'écriture (Pierre Michon, *Vies minuscules*; Jean Rouaud, *L'Invention de l'auteur...*), joue parfois à singer dans la vie réelle le personnage-narrateur de ses œuvres (Houellebecq), lorsqu'il n'invente pas au contraire, comme Jean-Benoît Puech, de retorses fictions hétéronymiques, pour s'interroger à distance. Le récit ne sacrifie plus alors à l'ancienne «*écriture de l'aventure*», pas plus qu'il ne souscrit, selon la célèbre opposition de Jean Ricardou, à l'«*aventure de l'écriture*»: il innove une troisième voie où sont auscultées les pulsions et circonstances qui président au désir d'écrire, le favorisent et parfois l'empêchent. En exposant ainsi son «*théâtre intérieur*» ou celui de ses maîtres, l'écrivain cherche à retrouver la légitimité du geste d'écrire dans une période plus ouverte à d'autres formes d'expression. Certaines de ces pratiques brouillent la canonique distinction auteur-narrateur-personnage et s'abandonnent aux travers de la «*société du spectacle*»; d'autres, au contraire, renfor-

cent l'exigence éthique de la littérature en instaurant l'écrivain comme intime et ultime responsable de son texte.

Jean-Bernard Vray, *Daewoo et le "rêve initial de théâtre"*

En 2002-2003, le groupe Daewoo ferme trois usines et licencie 1200 salariés, femmes surtout. En 2004, François Bon publie *Daewoo. Roman* (Fayard), et renoue avec le roman abandonné depuis *Un fait divers* (Minuit, 1994). Le roman est l'aboutissement d'une démarche qui passe par un travail d'entretiens avec des ouvrières de Daewoo qui nourrit le texte théâtral *Daewoo* (créé par Charles Torjman, directeur du C.D.N. de Nancy).

Le livre n'est pas un reportage, mais se revendique du roman parce que tout ce qui provient du témoignage recueilli et aussi l'insertion de fragments du texte théâtral y fait l'objet d'une construction, d'un montage. Bon, au-delà du refus de «*l'usage dominant d'une forme narrative affadie dans le roman*», fait travailler cette forme romanesque pour l'articuler de manière vive au réel social. Le travail littéraire n'est pas de simple transposition mais de reconstruction: «*on n'écrit pas des faits, mais plutôt des relations*» (*Daewoo. Roman*). Il s'agit de «*faire mémoire*» et de perpétuer «*la plus vieille fonction de la littérature, peindre*» (F. Bon).