



CINÉMA ROUSSEL

Pour un cinéma roussellien

Érik Bulloz

Yellow Now / Côté cinéma

HYPOTHÈSE

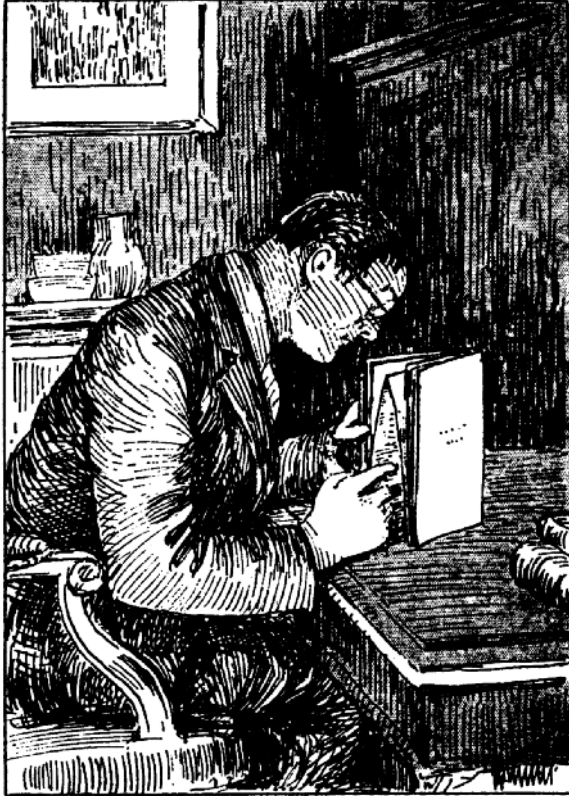


Illustration d'Henri Zo pour *Nouvelles Impressions d'Afrique*
(Raymond Roussel, 1932)

Magnétiseur des temps modernes, selon l'expression d'André Breton, admiré des surréalistes, auteur d'une œuvre singulière, romanesque, poétique et théâtrale, l'écrivain Raymond Roussel (1877-1933) aura noué avec le cinéma une relation éminemment paradoxale. Énigmatique, souvent féérique, rétive à la psychologie et aux règles dramaturgiques classiques, son œuvre se prête difficilement aux adaptations filmiques. Le cinéma est absent de ses livres. Est-il même entré dans une salle ? De surcroît, les scènes fabuleuses de son imagination, ses machines célibataires, ses tableaux vivants, ses descriptions minutieuses reposent surtout, on le sait désormais, sur des jeux de langage. Des mots sont dissimulés sous les images, comme nous l'a révélé le Procédé très spécial de l'écrivain présenté dans son ouvrage posthume, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. En jouant sur l'homophonie et la commutation, Roussel dresse des listes de mots ou de phrases à double sens qui deviennent de véritables contraintes d'écriture. Par exemple, deux phrases identiques à l'exception d'une seule lettre constituent le point de départ et d'arrivée d'un récit qui passe de l'une à l'autre. Rien ne semble plus étranger au cinéma *a priori* que le substrat linguistique de son imaginaire. Mais le cinéma est un art en puissance, qui s'affranchit volontiers de ses propres limites. Il est possible de retrouver l'esprit de l'écrivain en filigrane dans certains films qui explorent de façon ironique ou ludique la relation ambivalente entre le visuel et le verbal.

Avant d'étudier en détail l'hypothèse d'un cinéma roussellien, on peut distinguer dans l'œuvre de l'écrivain trois relations principales entre les mots et les images susceptibles de trouver un écho au cinéma. L'une s'attache, notamment dans les poèmes descriptifs, à épuiser l'image par l'exercice de l'*ekphrasis*. Tel est l'enjeu de poèmes comme *La Vue*, *Le Concert* ou *La Source* qui décrivent avec minutie une image miniature (vignette insérée dans le manche d'un stylo, en-tête de papier à lettre, étiquette de bouteille minérale), en faisant jaillir une myriade de choses et d'événements. Ces jeux poétiques, que l'on peut découvrir déjà dans les manuscrits retrouvés en 1989 dans un garde-meuble, notamment son drame en vers *La Seine*, multiplient les enchâssements visuels. La scène principale présente des objets (page de journal, seau d'enfant, carte à jouer), qui offrent à leur tour d'autres images (illustration, motif décoratif, ornement), provoquant un vertige descriptif. Le trouble est accusé dans *La Vue* (les exégètes l'ont souvent relevé) puisqu'il décrit précisément une « vignette enchâssée au fond du porte-plume », c'est-à-dire une image sertie dans un outil d'écriture. « Comme si le rôle du langage était, en doublant ce qui est visible, de le manifester », écrit Michel Foucault, « et de montrer par là qu'il a besoin pour être vu d'être répété par le langage; le mot seul enracine le visible dans les choses ».

La deuxième relation, fidèle au Procédé, fait naître images et récits par des jeux sur le langage. On en connaît trois formules : les métagrammes (le récit part d'une première phrase pour rejoindre la seconde, légèrement modifiée), deux mots pouvant s'entendre en deux sens distincts reliés par la préposition à (*palmier à restauration*, *métier à aubes*), la dislocation d'une phrase en une suite de mots par des jeux d'homophonie. Dans chacun des cas, la relation entre le jeu de langage initial et le récit qui en

résulte est indirecte. Le mot est latent, sous-jacent, effacé à la façon d'un secret (Jean Ferry a tenté de retrouver les phrases matricielles avant de se résoudre à abandonner). Il est frappant de relever que les textes-genèse, publiés par Roussel à titre d'exemples de son Procédé, convoquent souvent des images. L'homophonie finale est révélée au détour d'une question à propos d'un dessin, qu'il s'agisse du barbouillage d'Aristide Mogis dans *La Régularité des mailles*, des traits de couleur du chien Jais dans *Idylle funambulesque*, du croquis de Boccaresse dans *La Halte*, du portrait de Volcan dans *Le Haut de la figure*, des dessins de Débarras dans *Les Taches de la laine*. L'ambiguïté du langage est résolue par une image.

Troisième et dernière relation : l'image et le mot coïncident. Le rébus en est l'une des figures d'élection. On en trouve un exemple éloquent dans le rébus à double sens de *La Doublure* à propos du chauve brandissant un drapeau tricolore sur lequel on peut lire l'inscription : « Je suis chauve, hein ». L'image et le texte redoublent l'information, rappelant l'art du calligramme.

L'œuvre de Roussel est contemporaine des leçons de Sausure, explorant le vide qui sépare le monde des choses de celui des mots par des opérations de redoublement et de réitération. « Et ce vide je ne l'entends point par métaphore : il s'agit de la carence des mots qui sont moins nombreux que les choses qu'ils désignent, et doivent à cette économie de vouloir dire quelque chose. » Roussel appartient à une génération d'écrivains hantés par l'arbitraire du signe. Cet écart entre le visible et le langage stimule son imagination jusqu'au vertige. La description d'une simple étiquette de bouteille d'eau minérale suscite l'apparition de promeneurs autour d'une source, de rameurs sur l'étang, de touristes juchés sur leur âne fringant, de jeunes filles indiscretes

et bavardes, au fil d'un inventaire illimité et profus. Sous la plume de Roussel, le monde se révèle un théâtre de métamorphoses prodigieuses en renversements dramatiques, en machines féeriques, en prodiges. C'est à l'intersection entre les jeux de langage et l'imagerie que le cinéma est susceptible de rencontrer l'imaginaire de l'écrivain.

Soit l'hypothèse d'un cinéma roussellien. Est-il possible, en somme, de retrouver l'esprit de Roussel au-delà de la seule familiarité thématique avec son univers ? Le nom de l'écrivain apparaît parfois au fil des études consacrées au septième art. Dominique Noguez l'évoque à propos des films expérimentaux de Werner Nekes. Le cinéaste allemand, nous dit-il, dissimule la structure sous le scintillement des photogrammes, favorisant une lecture à la fois savante (connaître le mode de fabrication) et sensible (jouer sur les seuils de perception). Selon Louis Scutenaire, Jacques Demy transpose Roussel au cinéma. De fait, par ses dialogues prosaïques en alexandrins, ses calembours, ses effets de symétrie et le motif des sœurs jumelles, *Les Demoiselles de Rochefort* peut rappeler par instants le monde artificiel de *La Poussière de soleils*. Jacques Rivette compare les enchâssements narratifs de *L'Amour par terre* aux parenthèses des *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Ces quelques mentions (il en est d'autres) établissent des liens le plus souvent approximatifs ou métaphoriques, s'emparent d'un trait ou d'un détail curieux sans définir avec précision un cinéma roussellien.

Il ne suffit pas seulement en effet de repérer une imagerie qui rappelle ou illustre le monde décrit par Roussel au gré de ressemblances ou de coïncidences heureuses, mais de mesurer le degré exact de familiarité avec l'écrivain par la fidélité au Procédé. Le film doit répondre à des règles de composition interne selon une

logique matricielle. Quelles sont les unités discrètes du film susceptibles de donner lieu à une transposition cinématographique du Procédé ? Le cinéaste peut choisir d'œuvrer sur les photogrammes (c'est le cas pour certains cinéastes expérimentaux américains), la mise en scène ou la combinatoire du montage (terrain d'expérimentation plus coutumier aux cinéastes européens, à la lisière de l'avant-garde et du cinéma d'auteur). À l'instar du travail de l'écrivain sur le langage, le matériau filmique peut se prêter à de nombreuses transformations plastiques : géométrisation, renversement, combinatoire. Je propose quatre catégories qui forment système et se croisent pour analyser la logique du Procédé au sein du cinéma.

1. De la permutation. Par la combinaison des traits pertinents du phonème, la permutation constitue pour Saussure l'une des lois économiques du langage. Roussel n'aura cessé de jouer avec le principe de commutation. Certains cinéastes se sont livrés à leur tour à des jeux combinatoires en considérant le film comme une base de données, constituée de motifs, de personnages ou de récits, soumise à une règle de substitution, parfois jouissive, voire explosive. Je pense aux films tardifs de Luis Buñuel, et notamment au *Fantôme de la liberté*, au cinéma de Raúl Ruiz, et plus particulièrement, à *Combat d'amour en songe*, ainsi qu'à l'œuvre maniériste de Peter Greenaway.

2. Du rébus. Le rébus suggère un mot ou une phrase par une suite d'images. On connaît le goût de Roussel pour la charade et les jeux de langage. Peut-on considérer le cinéma roussellien sous l'angle du rébus ? Cette hypothèse nous invite à suivre deux pistes : les films de mots, d'inspiration conceptuelle, chez Hollis Frampton ou John Smith ; le langage des objets, si présent dans les romans de Roussel, chez Michael Snow ou Morgan Fisher.

3. Du double. En jouant sur l'écart entre les mots et les choses, Roussel multiplie les dédoublements. Les masques de carnaval, les sœurs jumelles abondent dans une œuvre hantée par la figure de la répétition et du postiche. On retrouve la catégorie du double dans des films qui s'attachent à déconstruire la représentation, proposent une manière de scissiparité narrative par des récits-tiroirs et des bifurcations, des emboîtements et des labyrinthes, caractéristiques du cinéma européen des années 1970. Logique spéculaire comme dédoublement du drame qui se retrouve dans le dispositif du tableau vivant, exploré par Raúl Ruiz dans son *Hypothèse du tableau volé*, ou dans la boucle temporelle chez Jacques Rivette (*Céline et Julie vont en bateau*) ou Jean-Charles Fitoussi (*Cavatine*).

4. De la métamorphose. Par ses prodiges, ses inventions merveilleuses, ses monstres hybrides, ses sortilèges, l'œuvre de Roussel manifeste une instabilité ontologique. Le corps humain peut se transformer en instrument de musique (un tibia en guise de flûte), les objets semblent doués d'une vie propre, les morts continuent à accomplir les mêmes rituels, effaçant la frontière entre le fixe et le mobile, le vivant et l'inerte. Le Procédé génère un opéra baroque, animiste. Familiers de son œuvre, venus de l'animation, Jan Švankmajer et les frères Quay ont su jouer sur les ressorts de la métamorphose par le travestissement, la plasticité des formes, le trouble des identités. Catégorie présente également au sein du cinéma visionnaire de Guy Maddin qui convoque volontiers les procédés du cinéma muet. La métamorphose est-elle le secret originel du cinéma roussellien ?

Avant d'analyser en détail ces quatre catégories, j'ouvrirai une deuxième parenthèse pour étudier l'œuvre de Buster Keaton, étranger à l'univers culturel de Roussel. L'analyse de ses films,

qui reposent sur une géométrisation des procédés, nous permet de tester notre méthode d'interprétation en nous affranchissant de la référence directe à l'écrivain et d'observer, ce faisant, les limites de notre hypothèse.

Dernier point. Nous avons choisi d'évoquer un seul film pour certains cinéastes dont l'œuvre entretient pourtant de nombreux liens avec l'écrivain. Ce parti pris est motivé par le souci d'une observation fine et détaillée, scrutatrice, et répond également à un vœu de concision, l'une des qualités stylistiques principales de Roussel. Notre sélection reste ouverte et ne prétend nullement à l'exhaustivité. Elle a supposé un patient travail de prospection pour trouver des films, parfois discrets, repérer des alliances et des affinités. Le terme *prospection*, suggérant opiniâtreté, aridité, labeur, revient à plusieurs reprises sous la plume de Roussel dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* : « Pendant quelques années ce fut de la prospection », « ce fut de nouveau la prospection pendant plusieurs années ». Mais toute prospection n'a-t-elle pas pour enjeu de découvrir un filon ? Rappelons-nous la joie de l'écrivain à la découverte de son Procédé : « J'étais à ce moment dans un état de bonheur inouï, un coup de pioche m'avait fait découvrir un filon merveilleux, j'avais gagné le gros lot le plus étourdissant. » Le cinéma roussellien est un filon merveilleux.



Guy Maddin,
*Des trous
dans la tête.*
2006.



De gauche à droite et de haut en bas.
Buster Keaton, *The Playhouse*, 1921.
Luis Buñuel, *Le Fantôme de la liberté*, 1974.
Peter Greenaway, *Drowning by Numbers*, 1988.
Raúl Ruiz, *L'Hypothèse du tableau volé*, 1978.
John Smith, *Associations*, 1975.
Morgan Fisher, (), 2003.
Jean-Charles Fitoussi, *Cavatine*, 2015.
Jacques Rivette, *Céline et Julie vont en bateau*, 1974.