

Le sonar des sens Claire Legendre, la littérature et le cinéma

Ralph Elawani

Numéro 189, décembre 2018

Cinéma et littérature : les affinités électives

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89812ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Elawani, R. (2018). Le sonar des sens : Claire Legendre, la littérature et le cinéma. *24 images*, (189), 16–23.

Le sonar des sens

Claire Legendre, la littérature et le cinéma

PROPOS RECUEILLIS PAR RALPH ELAWANI



↑ Claire Legendre – © Lou Scramble

→ Prod. Claire Legendre

↑ Bermudes (Nord) – © Lou Scramble

Écrivaine et réalisatrice, Claire Legendre est l'auteure d'une dizaine de livres (romans, nouvelles) et du film *Bermudes (Nord)*, tourné en 2017 sur l'île d'Anticosti. Son œuvre est profondément lacérée par le cinéma, et par son obsession des acteurs et de la mise en scène. Sa thèse de doctorat portait d'ailleurs sur la vérité comme enjeu théâtral chez Constantin Stanislavski, Antonin Artaud et Bertolt Brecht. Depuis 2011, elle enseigne la création littéraire au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal.

Il n'est pas rare de discuter avec des littéraires qui ont des goûts absolument inintéressants en matière de musique et de cinéma. Comme si leurs critères esthétiques et leur compréhension d'une sphère ne pouvaient pas déborder ou même en contaminer une autre. Chez toi, pas d'inconséquence. Il y a une cohérence. Dans ton œuvre, on croise autant Hervé Guibert et Jean Echenoz que Lars Von Trier, Abel Ferrara ou Nick Cave. Comment expliques-tu cela ?

J'ai grandi dans un théâtre et la littérature est la partie de ce qu'on m'a donné que j'ai choisi d'explorer. Mon père était professeur de théâtre, metteur en scène et comédien. Mon beau-père (le mari de ma mère) était batteur de blues et chanteur de polyphonies. Donc, j'ai reçu la musique à travers lui. Cela, on me l'a donné et la littérature a été un champ qui restait à explorer. Je n'étais pas douée pour la musique et trop timide pour le théâtre. Très vite, ce avec quoi j'étais à l'aise a été le roman. Mais au lycée, j'ai étudié en cinéma et en audiovisuel. Je voulais vraiment faire du cinéma. C'est une culture plus immédiate que la littérature, plus facile d'accès aussi. Et mes parents m'ont emmenée voir des films de grands très tôt. En fait, l'écriture est plus ma cour de récréation. En littérature, si un livre m'emmerde, je ne le termine pas. Ce qui n'est pas le cas en cinéma ou en musique. Chez moi, la littérature s'est inspirée du cinéma, de la musique et du théâtre, probablement plus que de la littérature elle-même. C'est aussi pour ça que j'ai commencé à écrire tôt. Je connais d'excellents écrivains potentiels qui ont commencé par lire James Joyce et qui n'écrivent pas, simplement à cause de cela, par pure inhibition. Pour moi, la littérature n'était pas sacrée. C'était ma forme de liberté la plus accessible. Et un lieu où personne de la famille n'avait encore délimité son territoire.

Ta fiction est très ancrée dans le réel et cela te sert, à mon sens, de la même manière que le cadrage peut servir au cinéma : c'est-à-dire que cela nous met dans une condition affective et cognitive particulière. C'est quelque chose qui s'ajoute au pouvoir d'un champ lexical, en termes associatifs. À quoi sert le réel en littérature et à quoi sert-il au cinéma ?

Je pense qu'en littérature, le réel est un ancrage qui permet au lecteur de trouver des repères et de « s'identifier », au sens large. Au cinéma, la dimension esthétique est plus évidente. Philippe Garrel, par exemple, refuse de mettre des téléphones portables ou des ordinateurs dans ses films, car il trouve que c'est laid. En littérature, il n'y a pas cette dimension esthétique du réel. Tu peux le faire passer à travers une syntaxe, un regard qui ne va pas relayer la laideur de la chose. Je pense que le travail du lecteur est presque

l'inverse de celui du spectateur : le lecteur va se créer une image à partir du punctum que l'écrivain lui donne, alors que le spectateur va essayer de trouver le punctum dans l'image que lui transmet le cinéaste. Souvent, le réel en littérature permet de créer une connivence avec le lecteur alors qu'au cinéma, il est presque anecdotique, juste le fond du champ.

Ton travail a été adapté au théâtre, et tu connais aussi très bien les adaptations cinématographiques. Quand on passe d'un art à un autre, qu'est-ce qu'on adapte? Une histoire, un récit, un ton? Qu'est-ce qui reste de toi, à ton avis? Quel est ton « distillat »?

Making-of (1998, Hors Commerce) et *Viande* (Grasset, 1999) ont été adaptés au théâtre. Les deux fois, ce que j'ai reconnu le plus, ce sont les images et le rythme. Ce qui est bizarre, c'est que *Viande* a été adapté à Vienne, en allemand, une langue que je ne comprends pourtant pas très bien, et ce que j'ai retrouvé, c'est la syntaxe. Mes livres, je les écris avec des images, bien plus qu'avec des sons et des mots en tête. Disons que j'ai un rythme et du visuel. Ce qui reste, c'est peut-être ça. Moi, je perçois une ambiance, une angoisse. Quelque chose de concret, de trivial ou de frontal sans doute. Mais peut-être que mon écriture évolue. On n'est jamais son meilleur juge.

Que penses-tu de la fidélité, en matière d'adaptation? Est-ce un leurre, une paresse, une illusion ou un but?

Une illusion. Pourquoi adapte-t-on si c'est pour être fidèle? C'est toujours soi que l'on cherche chez l'autre en tant que lecteur et en tant qu'adaptateur.

Certains réalisateurs font usage d'une surenchère de références « extracinématographiques » pour conceptualiser leur travail sur l'image. Toi, c'est l'inverse, puisque tu travailles surtout en littérature. Ça infléchit notre lecture. Quel pacte de lecture est-ce que ça présuppose, quand on sort de son champ de cette manière?

On écrit tout le temps pour quelqu'un. Personnellement, j'ai l'impression d'écrire pour une ou deux personnes. En fait, l'idée de « sélectionner » son public, à coups de références communes, ça ne marche pas pour moi. À preuve, j'aurais vraiment voulu que *Les Inrocks* aime mes romans. Le premier (*Making-of*, 1998) était inspiré d'un de leurs articles, un journaliste parti à New York pour interviewer Abel Ferrara, mais ce ne fut pas le cas. Je pense qu'en fait, maintenant, quand je fais des références [nichées], c'est pour moi, soit par coquetterie, soit sans m'en rendre compte. Par exemple, quand *Vérité et Amour* (2013, Grasset) a été traduit en tchèque, j'ai dû expliquer tous mes clin d'œil à ma traductrice. Je ne m'étais pas rendu compte qu'il y en avait autant. Dans une situation comme celle-là, ce n'est même plus pour trouver le public... Le public francophone ignorait absolument le clin d'œil du titre (« Vérité et amour » est une citation du président tchèque Vaclav Havel) et une partie des références tchèques. Les lecteurs tchèques ne risquaient pas de reconnaître mes références à Camus, Duras, Sarraute, Sophie Calle ou Michaux.

Dans leur ouvrage *Analyser une adaptation cinématographique*¹, Jean Cléder et Laurent Jullier citent Raymond Queneau et Guy de Maupassant qui affirmaient que l'on peut pratiquement appeler n'importe quel écrit en prose un roman. Le même Cléder dit cependant que le scénario a bénéficié d'une respectabilité accrue lorsqu'on a commencé à en publier dans de grandes maisons d'édition (ex. *Hiroshima mon amour*, chez Gallimard). D'après toi, est-ce plus noble simplement en raison de la réputation de l'auteur qui y est associé? Et en quoi cela vient-il changer la donne lorsqu'on commence à publier des scénarios chez Gallimard et que le genre se voit soi-disant « anobli »?

On considère alors que c'est un art complet qui n'est plus seulement un programme pour une autre œuvre. Après, Gallimard, c'est une autre question... On pourrait développer longuement sur le snobisme littéraire... Quand j'écris un roman, à la base, je sais que ça ne me coûtera que de l'encre et du papier, et si ça ne se retrouve pas sur pellicule, ce n'est pas grave. C'est un privilège dont ne bénéficie pas le scénario. Et puis c'est si dur, si hasardeux de faire un film. Quand tu écris un scénario, tu apprends vite à faire le deuil de chaque scène. Il ne faut pas être fétichiste... les romanciers le sont terriblement.

Que t'a appris le cinéma? Penses-tu plus à travers lui ou à travers la littérature? Et est-ce que tu penses de manière analogique dans les deux cas?

Le cinéma a imprégné mon regard sur la vie. Je trouve par exemple que l'Amérique du Nord ressemble aux films de Wim Wenders. Ma vie quotidienne, un peu trop à un film d'Arnaud Desplechin. J'aime certains films pour des raisons discutables. *Les bien-aimés* de Christophe Honoré, parce qu'il passe de Prague à Montréal comme je l'ai fait. Ou certains films d'Arrabal que j'ai vus, enfant, et dont la seule musique me ramène à des racines imaginaires. Bref, j'ai un lien très affectif et immédiat au cinéma. L'écriture, c'est mon terrain de jeu. C'est mon truc à moi. J'ai peut-être moins de « références » littéraires, parce que je les choisis, je m'en protège parfois (quand j'écris un roman, je deviens une éponge, et il vaut mieux que je sois influencée par des images ou de la musique, que par d'autres écritures, l'expérience le prouve), mais j'ai plus de « projections » (littéraires). Toute la vie passe au tamis de ça. Ce que je vais pouvoir en faire sur le papier. Je raisonne moins en termes de littérature que d'écriture.

Je ne suis pas certain que tu entretiennes le même rapport avec les cinéastes qu'avec les écrivains ou encore avec les acteurs, mais je constate qu'ils incarnent souvent des typologies et servent à plaquer ou à poser les jalons du caractère de tes personnages. Est-ce une lecture cohérente, à ton avis?

Oui, absolument. Mon père est comédien au départ. En matière de typologies humaines, j'ai commencé par là. J'ai fréquenté beaucoup d'acteurs et d'actrices quand j'étais petite et effectivement, ce sont des typologies... Dans *Making-of* ou dans *La Méthode Stanislavski* (Grasset 2006), la création est le moteur de l'intrigue, et plus précisément, la création collective (celle qui m'a toujours posé problème, parce que justement, j'en

Je pense qu'il est important, [...], de rappeler la spécificité du symbole, de la fiction, de l'art en général, qui doit rester un lieu de liberté et un laboratoire.

connais les enjeux humains...) Quoi de plus excitant, de plus passionnant que des gens qui essaient de faire de l'art ensemble? Et quoi de plus riche sur le plan dramatique, en termes de conflits et d'affects?

***Making-of*, ton premier roman qui raconte une enquête journalistique autour d'un tournage chaotique et d'un réalisateur inspiré par Abel Ferrara, a été préfacé par Fernando Arrabal. Était-il un copain de ton père? Qu'est-ce qui a mené à cette préface?**

Au départ, Arrabal était l'auteur préféré de mon père. On habitait Nice, et mon père l'a invité à voir des créations de ses spectacles. Un jour, il est venu. Puis il est revenu toutes les années pendant 15 ans. Je jouais dans la pièce, la première année. J'avais huit ans. J'étais déguisée en Arrabal et je disais « Esprit militaire nul » [tiré d'un texte de *Baal Babylone*]. Quand j'ai écrit mon premier roman, mon père m'a dit : « Tu devrais l'envoyer à Fernando pour voir s'il est d'accord pour écrire une préface. » J'ai reçu la préface le 24 décembre, par fax. C'était un cadeau de Noël très généreux, un texte qui n'avait rien de convenu. Arrabal est un des auteurs qui m'ont le plus marquée : quand j'avais quatre ans, je connaissais par cœur le premier tableau de *Fando et Lis*, que je faisais répéter à mon père le dimanche matin. Un texte très dur, beau, naïf et cruel, absolument déchirant. Je crois que c'est mon premier contact avec un texte littéraire.

Sur la quatrième de couverture de *Making-of*, on peut lire : « La pellicule, ça conserve tout. » Encore faut-il savoir regarder. La littérature, à mon avis, est bien différente. Mais je ne peux m'empêcher de penser à Gilles Deleuze et à son opinion au sujet de l'étouffante page blanche qui n'est en fait pas vide, mais bien pleine du « monde infini de la connerie » et des « idées toutes faites. » Est-ce que la littérature est aussi étouffante que le cinéma, d'un point de vue de lecteur ?

Oui, terriblement. Je me défends beaucoup de la littérature. J'ai trouvé, il n'y a pas longtemps, une entrevue de Lars Von Trier dans laquelle il disait que la pire chose serait d'être excité par l'œuvre d'un autre. J'essaie de préserver ma liberté au sein d'un espace qui est la littérature. C'est une chose que je n'ai pas à faire avec les autres arts. Je peux visionner n'importe quelle merde au cinéma, ça ne va pas restreindre ma cour de récré. Mais je crois que nous avons tous, peu importe le domaine, une sorte de surmoi créatif

créé par l'horizon d'attente du public. Il faut s'en libérer sans cesse si on ne veut pas se laisser enfermer dans ce qu'on attend de nous.

Jean Cléder et Laurent Jullier soulignent le paradoxe derrière l'adaptation, en parlant de la « transformabilité » d'un texte qu'on avait pourtant choisi au départ pour son « exclusivité ». Au cinéma, lorsqu'on adapte une œuvre, c'est l'imaginaire d'autrui qui devient visible. Et ça, c'est extrêmement rare comme phénomène. Est-ce un cadeau empoisonné ?

Ça dépend. Si ça te plait, c'est un cadeau, sinon, ça peut être horrible. Je me souviens la première année où *Making-of* est sorti. J'ai vu une classe de lycée en banlieue parisienne qui avait adapté deux chapitres et c'était terrible. Un calvaire. Ça objectivait terriblement tout ce que j'avais écrit. Ça en soulignait l'obscénité par endroits [Cette anecdote est revisitée dans *La méthode Stanislavski*]. Mais je pense néanmoins que ça aide à faire le deuil : ton œuvre existe en dehors de toi, elle n'est pas toi, elle peut inspirer tout un tas d'imaginaires, y compris des choses que tu ne valides pas. Mais quand tu as la chance que ton imaginaire rencontre celui d'un autrui qui te parle, qui te plaît, alors là, c'est un vrai cadeau. J'ai eu beaucoup de chance au théâtre jusqu'à présent.

Dans un film, il y a une espèce de « pré-texte » que les images fournissent. Le travail de construction n'est pas le même pour le spectateur que pour le lecteur. Le cinéma n'est pas ce langage doté d'un dictionnaire pour analyser le sens des images. On ne construit pas une phrase (et on n'analyse pas) comme on tourne une scène. Le texte apparaît symbolique alors que l'image est analogique. Le cinéma déverse-t-il trop d'information pour la littérature ? Est-ce un problème, selon toi ?

Il ne déverse pas les mêmes informations. Pour moi, ce sont des médias complémentaires. Le cinéma est en plusieurs dimensions, alors que la littérature déroule un seul fil chronologique. Ainsi, le cinéma déverse beaucoup plus et pour le passage au papier, il faut hiérarchiser chronologiquement. Le cinéma est plus dynamique, plus immédiat et on n'est pas obligé d'avoir conscience de tout. En littérature, l'œil « scanne »... le boulot est déjà fait à l'écran, tout est synthétisé pour nous. Alors que quand je lis un roman (et que ça fonctionne), mon cerveau devient une grosse boîte à fabriquer du cinéma.

Tu as écrit un beau texte intitulé « Et si on sanctuarisait l'art contre la censure ?² ». On peut y lire : « Le mot chien n'aboie pas. Ce n'est pas en censurant les passages sexistes des livres ou des films qu'on vaincra le sexisme. Ce n'est pas en taisant les violences qu'on les éradiquera. » La littérature n'est pas sommée de garantir que personne n'a souffert sur un plateau de tournage, comme disait encore une fois Cléder. Mais de plus en plus, on voit des gens qui semblent avoir peur des contenus des œuvres. Dis-moi, comment peut-on/doit-on adapter la cruauté à l'écran si l'on ne peut

pas réellement s'investir dans celle-ci? Il y a tout de même une nécessité éthique pour un réalisateur et une équipe, quoiqu'en pensent certains.

« Le mot chien n'aboie pas », c'est une citation de Spinoza. Le langage est inoffensif littéralement. Je pense qu'il est important, en ce moment particulièrement, de rappeler la spécificité du symbole, de la fiction, de l'art en général, qui doit rester un lieu de liberté et un laboratoire. Je continue de me référer à l'inconscient, car les rêves sont finalement ce qu'il y a de plus proche de la fiction. Comment pourrait-on censurer les rêves? Et à quoi bon d'ailleurs? Il est bon de rêver, même les pires choses. Pour prendre conscience de nos désirs, de nos accès de violence aussi, et s'en rendre maîtres. C'est le principe de la catharsis. C'est la fonction antique de l'art. Mais pour répondre à ta question... je pense que le pouvoir du cinéma tient moins à ce qu'on y voit qu'à ce qu'on attend. Par exemple dans le dernier Lars Von Trier (*The House that Jack Built*), dès qu'on évoque ou qu'on anticipe quelque chose, on sait que ça va se passer. À un moment, Jack a déjà tué quelques personnes... et il dessine des pointillés sur les seins de sa copine. Durant une demi-heure, tu attends qu'il fasse ce que tu imagines qu'il va faire... et ces minutes d'attente anxieuses sont finalement beaucoup plus atroces que l'image d'un sein tranché à l'écran. Le pouvoir de la suggestion est bien plus fort que l'action elle-même.

Parlons de ton long métrage qui est sur le point de sortir. Ton passage de la littérature au cinéma a été pour le moins drastique. Dans *Bermudes (Nord)*, ton film sur Anticosti, on ne reconnaît pas du tout ton univers littéraire. C'est d'une économie remarquable. Qu'est-ce qui s'est passé?

D'abord, j'ai beaucoup coupé au montage. C'est un peu là où la citation de Deleuze que tu mentionnais entre en ligne de compte. Toute la voix off... disons que mon travail a consisté à gommer celle-ci. Je pensais au *Camion* de Marguerite Duras et je me disais que je ne voulais pas faire un truc chiant ou didactique. Et il y avait ma voix... donc celle de la Française... Ça dit directement d'où je regarde ces gens qui sont dans le film. Mais si le film ne ressemble pas à mon univers romanesque, c'est aussi (surtout?) parce que le dispositif du documentaire imposait de laisser la place à la rencontre. C'est un film sur des personnes dont je ne savais, avant de partir, ni si elles allaient accepter de se laisser filmer ni ce qu'elles allaient dire. C'est un saut dans l'inconnu, pour moi qui contrôle tout derrière mon ordinateur d'habitude.

***Bermudes (Nord)* se déroule sur une île isolée, au Québec. Tu sais comme moi que c'est connoté à fond, ici. Pierre Perrault était-il loin de ton imagination lorsque tu tournais?**

Quand j'ai commencé à imaginer le film, je pensais à Perrault, oui... J'avais vu une bonne partie de ses films, mais au moment de faire ce film, mes références étaient

clairement Raymond Depardon pour les interviews face à la caméra, et Wim Wenders pour le regard de l'Européen sur les paysages américains. Comme je tournais en couleur, Perrault c'était plus lointain. Mais en fait, j'avais beaucoup plus peur du cliché de la Française qui veut filmer « Ma cabane au Canada » que de copier Perrault.

Comment est-ce qu'on fait face à la solitude des autres quand on doit s'y confiner pour un tournage ?

C'est ce que je te disais plus tôt : on se cherche soi-même dans l'autre. Ce film est un peu un autoportrait. J'ai adoré me retrouver en compagnie de ces gens. Le plus hallucinant, c'était leur confiance. Déjà ça, ce n'était plus de l'ordre de la solitude. C'était un cadeau qu'ils acceptent ainsi, alors qu'ils nous voyaient arriver à quatre, avec une caméra et un micro, de nous livrer le plus précieux d'eux-mêmes. Par exemple, la séquence avec Marie [une femme qui raconte la perte d'un enfant et le dilemme d'avoir à refuser une IVG en raison de ses croyances religieuses] : on lui a proposé que les gars sortent durant l'heure et demie qu'a duré l'entretien. C'était très fort, ce qu'elle avait à dire était si intime. Mon travail durant ces moments était seulement de soutenir son regard. De l'écouter vraiment.

J'ai eu l'impression que tu volais un moment à la réalité au nom de l'art lorsque j'ai vu les séquences d'ouverture. Les couleurs, le cadrage ; ton *establishing shot* est d'une rare composition et malgré tout, c'est cru comme décor. Dans cet environnement, il n'y a rien d'autre que le traintrain quotidien. On le regarde comment ton film ? J'ai eu l'impression que tu ouvrais une porte, qu'on visitait une maison, et qu'on te revoyait à la fin, comme par prestidigitation.

Je ne sais pas comment on le regarde, mon film. Pour l'instant, je ne l'ai montré qu'à l'équipe et à quelques étudiants. J'ai essayé de faire quelque chose entre le documentaire et l'autofiction. Et surtout PAS une adaptation de livre. C'est quelque chose que j'ai pensé faire parce qu'il y avait ces gens-là et ces paysages-là et que l'écriture ne suffisait pas à en rendre compte. Il y aura un livre, plus tard, et un spectacle de théâtre, mais ils ne seront pas l'adaptation l'un de l'autre. Plutôt une dérivation. Je veux explorer ce triptyque : passer d'un médium à un autre, et voir ce que ça permet de raconter de différent. Avant de mettre les pieds sur Anticosti, je n'avais jamais imaginé réaliser un documentaire. Maintenant, ça me semble si évident, si tu considères la place du réel dans ce que j'écris...

1. Jean Cléder et Laurent Jullier, *Analyser une adaptation. Du texte à l'écran*, Paris, Flammarion, 2017, p. 416
2. Claire Legendre, « Et si on sanctuarisait l'art contre la censure ? », *Chaos Reign*, 8 décembre 2017 [en ligne]