

LE CINÉMA COMME DISPOSITIF DE REPRESENTATION DANS *IL FAUT BEAUCOUP AIMER LES HOMMES DE MARIE DARRIEUSSECQ*

Claude DÉDOMON¹

RÉSUMÉ: S'inscrivant dans le sillage des interactions nouvelles suscitées par l'époque contemporaine entre le réel et la représentation, l'article se charge de montrer que la pensée cinématographique informant et transformant le roman de Marie Darrieussecq est le fruit de l'hypotypose, une technique chargée de mettre en évidence le travail de mise en scène du réalisateur et celui des acteurs. L'expérience critique qui s'y développe repose sur la condamnation de certaines pratiques hollywoodiennes et la promotion d'une nouvelle cinéphilie engagée résolument à protéger les minorités collectives. La notion de dispositif acquiert ainsi tout son sens en ce sens que Darrieussecq parvient à faire arrimer ou coïncider organisation géométrale (ce qui est disposé devant le lecteur/spectateur) et organisation symbolique (le sens de l'image), nécessaires à l'ordonnancement de la représentation.

MOTS-CLÉS: Cinéma, dispositif de représentation, Hypotypose, nouvelle cinéphilie, minorités collectives.

¹ Professeur à l'Université Alassane Ouattara en Côte d'Ivoire. Son adresse email est : claudedomon@yahoo.fr

THE CINEMA AS A REPRESENTATIONAL SET IN “IL FAUT BEAUCOUP AIMER LES HOMMES” BY MARIE DARRIEUSSECQ

SUMMARY: Arising in the wake of new interactions raised by the contemporary era between reality and representation, the article intervenes in showing that movie thought informing and transforming the novel by Marie Darrieussecq is the result of hypotyposis, a technique in charge to highlight the staging work of the director and the actors. The critical experience resulting from it, relies on the conviction of some of Hollywood practices and the promotion of a new cinephilia resolutely committed to protect collective minorities. The concept of set acquires its full meaning in the sense that Darrieussecq manages to secure or to coincide flat organization (which is arranged before the reader / spectator) and symbolic organization (the direction of the image), necessary for scheduling the representation.

KEYWORDS: Cinema, representational set, hypotyposis, new cinephilia, collective minorities.

INTRODUCTION

Dans l’imaginaire contemporain, le cinéma est de plus en plus devenu un partenaire pour l’écriture romanesque. Il n’y a qu’à se référer à cette abondante littérature hantée par les dispositifs scénaristiques ou des scénarii potentiels pour s’en convaincre². Longtemps considérés comme appartenant à deux systèmes culturels différents et autonomes, ayant chacun leurs propres codes, ces deux pratiques artistiques se rejoignent aujourd’hui et commencent à évoluer vers une structure hybride.

Si ce dialogue intersémiotique est fructueux à tous égards (d’autant plus qu’on peut passer du texte au film et inversement), notre propos, à partir de *Il faut beaucoup aimer les hommes* de Marie Darrieussecq, est moins d’établir une étude comparative que d’analyser l’apport du cinéma à ce roman qui a obtenu le prix Médicis en 2013. Il s’agira précisément de se focaliser sur ce que le cinéma fait à l’écriture pour ne privilégier que les rapports d’échanges et d’hybridations. Dans ces conditions, en postulant que le dispositif est une structure de rechange jouant un rôle essentiel dans l’élaboration d’une théorie de la représentation, l’espace cinématographique mis en abyme dans le régime de la fiction est plus que motivé, et, en tant que structure symbolique concrète et adaptable, il y est installé pour faire sens.

Cette logique invite, dans un premier temps, à avoir recours à une approche figurative, celle qui pose nécessairement la question de la visibilité du cinéma dans le roman. Si l’hypotypose en est un dispositif essentiel, la technique laisse ensuite

² Nous pensons à *Cinéma* (1999) et *L’Absolue perfection du crime* (2001) de Tanguy Viel, *Les Grandes Blondes* (1995) et *Au piano* (2003) de Jean Echenoz, *Calvaire des chiens* (1990) de François Bon, *Le port intérieur* (1996) et *Dondog* (2002) d’Antoine Volodine, *Dora Bruder* (1999) et *Un pedigree* (2006) de Patrick Modiano, ect.

transparente, dans son déploiement, une nouvelle cinéphilie où le réalisateur bénéficie d'une totale liberté. L'analyse débouche enfin sur le caractère utilitaire du cinéma car, en tant que véritable outil de pensée, il fonctionne comme un détour nécessaire dans la fiction pour aborder les problèmes de la société, notamment ceux de l'Afrique.

QUAND LE TEXTE DONNE À VOIR LE TRAVAIL DE MISE EN SCÈNE CINÉMATOGRAPHIQUE

Il faut beaucoup aimer les hommes est un récit fortement matérialisé dans une écriture contaminée par le cinéma. En situant ce roman dans le sillage de la production culturelle contemporaine à partir de ses formats privilégiés que sont l'hétérogénéité, l'hybridité et l'impureté, Marie Darrieussecq est plus attentive aux stratégies d'inscription de cet art majeur en raison même de la nature de ses codes sémiotiques, si différents et encodés, qui viennent s'intégrer dans le texte de fiction. Il s'agit d'un travail de reformulation de l'expérience cinématographique en expérience littéraire, une opération dont la nomenclature prend plusieurs visages dans l'univers de la critique. L'on parle de translation, d'illustration, d'équivalence, de remplacement de l'original, de transmutation, de commerce, de dialogue, de conversion... Liliane Louvel leur préfère le terme de « transposition » voire de translation car « ils mettent en avant la notion d'échange, échange de places, de modes, sur un plan égalitaire [...]. « Trans-position » implique qu'il y a passage (suggéré par trans, inter) de l'un dans/par, de l'un à l'autre » (Louvel, 2010 : 27). Elle insiste, de la sorte, à l'instar de Jean Cléder, sur la nécessité du « décentrement » et du « décroissement », et situe clairement sa réflexion « à l'intersection des disciplines³ », notamment entre le texte littéraire et les études cinématographiques.

Marie Darrieussecq aborde ces échanges, conversions ou hybridations par le truchement de l'hypotypose, une figure de style consistant en une description réaliste, animée et frappante de la scène dont on veut donner une représentation imagée et comme vécue à l'instant de son expression. Bernard Lamy la distingue des descriptions ordinaires en raison de sa vivacité et de sa capacité à figurer les choses, à en former « une image qui tient lieu des choses mêmes » (Lamy, 1998 : 200). Souvent confondue avec l'ekphrasis, qui est une description réaliste d'un ouvrage d'art, la technique de l'hypotypose dépasse le cadre de la simple figure de rhétorique pour se prêter à une fonction matricielle de production, de générativité de nouveaux contenus. En cela, elle s'érige en un véritable schème opératoire rendant ainsi possible l'image d'une mise en scène cinématographique :

³ Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives (échanges, conversions, hybridations)*. Paris : Armand Colin, 2012, p. 204.

Elle court. Il est à trois mètres derrière elle et le vacarme des balles a quelque chose d'affolant. Ses très hauts talons résonnent dans sa tête, dam dam dam dam, comme si elle courait sous son propre crâne. Le maquillage fait une crêpe sèche sur ses joues et elle a une terrible envie de se frotter les yeux. Il court trop vite, on arrive à la marque à gauche, il est trop près, attention marque à droite, virage, les rails. Ses poumons vont éclater. Elle se jette dans l'angle vert, elle crie, Matt Damon saute sur elle et le sang gicle, elle halète, elle meurt – coupez. (Darrieussecq, 2013 : 33)

Action, action. Solange : « J'ai été très heureuse, très fortunée, très fière... Trop fortunée, trop heureuse pendant quelque temps. Et maintenant, je suis malheureuse pour toujours... » Les larmes lui montaient aux yeux, elle était bonne, elle était juste, mais Kouhouesso ne la regardait plus. Coupez. (Darrieussecq, 2013 : 254)

Dans ces passages, Marie Darrieussecq met sous les yeux du lecteur le déroulement d'une prise de vue dont les conventions passent par les lexèmes « Action », « Coupez ». Dans le jargon cinématographique, ces mots sont des ordres donnés par le réalisateur pour lancer le jeu des acteurs, figurants et autres. Marie-France Briselance et Jean-Claude Morin les associent à la définition du plan : « Le plan est l'unité créatrice du film : c'est la portion d'action enregistrée sur la pellicule ou sur le disque dur entre un démarrage de la caméra et son arrêt. Pour simplifier, le plan est le jeu de scène filmé entre les deux mots magiques du tournage : Action ! et Coupez ! » (Briselance ; Morin, 2010 : 344). Toute prise de vue captée par le cadreur répond ainsi à ces deux commandements auxquels on peut ajouter d'autres mots comme « Moteur », « ça tourne ».

Si ces indications mettent en évidence le travail du réalisateur ou du metteur en scène, elles permettent davantage de mettre l'accent sur celui des acteurs. Pendant le tournage, le travail de l'acteur de cinéma se joue entre une multitude de « Action » et « Coupé ». Il s'agit d'un rôle conditionné par de nombreuses contraintes conduisant bien souvent à la fatigue et des risques divers.

Une telle démarche est exemplaire de ce que décrit justement Jean Cléder lorsqu'il conçoit l'image cinématographique comme un produit fortement (re)construit de mots, mais aussi par des processus de figuration d'inspiration verbale et littéraire. Dans ces conditions, l'écriture se tient à l'intersection des disciplines de manière à ménager des passages entre les genres et les arts. Le travail de l'hypotypose autorise ainsi une lecture intermédiaire tant dans sa dimension stylistique et narrative que dans son approche holistique, celle qui privilégie les

interactions unissant les formes et techniques⁴ ainsi que la représentation et le rôle du cinéma dans le roman. De ce point de vue, Darrieussecq décentre son écriture en essayant de montrer « la parenté des intentions et des mécanismes dans ces deux domaines – littérature et cinéma⁵ ». Elle joue sur les mécanismes de la représentation de bien des manières.

Dans l'extrait numéro 1 sus-indiqué, par exemple, l'on voit Solange, une actrice de cinéma en plein tournage. En se chargeant de montrer au lecteur/spectateur une scène de course-poursuite, l'hypotypose souligne parallèlement les difficultés rencontrées par l'actrice telles que les bruits résonnant dans sa tête (« Ses très hauts talons résonnent dans sa tête, dam dam dam dam »), le démaquillage (« Le maquillage fait une crêpe sèche sur ses joues ») et la fatigue (« Ses poumons vont éclater »). Dans cette logique, à la différence du cinéma hollywoodien qui avait habitué le public à des acteurs qui n'étaient jamais fatigués, jamais décoiffés, jamais démaquillés, Darrieussecq joue sur une nouvelle vague d'acteurs, celle qui apporte avec elle un phrasé, une manière d'être, une présence singulière à travers l'effort, l'abnégation. Cet effort vaut à Solange une peau qui ne porte que les cicatrices de tournages et un massage entre deux prises. On ne demande pas à ces acteurs de s'effacer derrière leur personnage : au contraire, ils doivent s'exposer. La distinction entre le personnage et l'acteur se fait plus mince. On demande à l'acteur de donner de lui-même, de se donner à voir. Il ne peut plus se protéger en préparant son personnage, en le construisant à l'avance comme une armure.

Les contraintes qui rendent le travail de l'acteur difficile sont aussi liées aux questions d'ordre matériel, physiologique et technique donnant ainsi lieu à de nombreux ratés. Au plan matériel, le déroulement de la scène peut être suspendu en raison du dysfonctionnement d'un objet. C'est le cas de la poche de sang qui ne s'éclate pas à la première prise de vue lorsque Solange se jette dans les bras de Matt Damon (Darrieussecq, 2013 : 34). Au niveau technique, les ratés peuvent provenir du positionnement des caméras et des prises de son. Le non recul de la caméra 2 au bon moment pendant le tournage du film *See you on the other side* en est une parfaite illustration (Darrieussecq, 2013 : 35). Il en est de même lorsque le preneur de son demande de couper ou d'arrêter l'enregistrement parce qu'il y avait un bruit étranger (Darrieussecq, 2013 : 231). Toutes ces coupures sont de nature à alourdir le travail de l'acteur qui y voit ni plus, ni moins une forme d'esclavagisme en raison des nombreuses reprises occasionnées :

⁴ Il convient surtout d'indiquer qu'à ce niveau la description hypotypotique affine une esthétique cinématographique qui se déploie à travers des formes et techniques telles le montage, le gros plan, le cadrage, les changements de perspective... ainsi que des stratégies de représentation, de la vision - voire de la visualité - que le roman emprunte au cinéma. Nous en faisons l'économie ici puisque ces « affinités électives », pour reprendre l'expression de Jean Cléder, ont fait l'objet d'une analyse détaillée dans de précédents travaux orientant ainsi la recherche dans une direction intermédiaire.

⁵ Entretien avec Jean Cléder à propos de son ouvrage *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives (échanges, conversions, hybridations)*. Paris : Armand Colin, 2012. Propos recueillis par Franck Wagner, disponible sur vox-poetica.org.

On la refait, on la refait tout de suite, on reprend [...]. On la refait. Matt se repositionne sur sa poitrine, la balle vient de claquer, elle est mourante, Natsumi arrange un peu sa tenue, elle a le pelvis de Damon exactement devant sa bouche, c'est bizarre mais elle a l'esprit mal tourné, regard pathétique, caméra très proche côté droit, preneur de son idem, elle est entourée de pieds et de genoux, ça tourne : *si iou on zi ozer saïde*, on se reverra de l'autre côté. Coupez. Il faut qu'elle force encore l'accent, et le souffle, et la fragilité. (Darrieussecq, 2013 : 50)

Le raté s'explique ici par rapport à un problème physiologique. L'actrice de nationalité française a visiblement des difficultés de prononciation et d'accentuation puisqu'elle est incapable de restituer correctement en anglais la phrase qui clôt la scène⁶. En mettant son talent et sa sensibilité au service d'un rôle, l'actrice fait passer ses émotions, pathétiques ou dramatiques selon les consignes du metteur en scène ou du réalisateur afin d'emmener le spectateur dans l'univers de l'auteur. On le voit, la mise en scène lui impose un rythme de travail soutenu. Solange doit encore travailler sa voix en jouant notamment sur l'accent, le souffle ou la respiration pour atteindre l'émotion vraie qui est le propre ou l'objectif de tout acteur. Pour incarner ce rôle, elle doit s'investir à travers une somme d'actions précises à accomplir avec soin, lui recommande vivement le metteur en scène. Au fond, l'idée est que

le problème essentiel de l'acteur en est un d'identification au personnage dont il est appelé à tenir le rôle. L'acteur doit s'oublier lui-même pour s'incarner dans le personnage; il doit tendre de toutes les forces de son talent, sous la direction d'un habile metteur en scène, à devenir une autre personne, c'est-à-dire à vivre d'une vie qui n'est plus la sienne propre ([s.a.], 1959 : 2)⁷.

Bien souvent, il arrive que le réalisateur ou le metteur en scène choisisse des acteurs non professionnels pour une scène bien spécifique. Malheureusement, ceux-là n'ont pas conscience qu'on tourne pour les caméras et non pas pour l'équipe autour⁸ parce que justement ils ne se sont pas familiarisés à la spécificité

⁶ Ce que recherche le réalisateur dans son film n'est pas tant une lecture géosociologique qui passe par le relais des codes culturels susceptibles de construire de véritables systèmes de communication diégétique, mais plutôt le stéréotype de l'accent américain pour coller plus à la réalité.

⁷ Cet article disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/52152ac> impose cette référence anonyme.

⁸ L'acteur est constamment entouré d'une équipe d'une vingtaine de personnes au minimum : metteur en scène, maquilleuse, costumière, assistante, accessoiriste, éclairagiste, preneur de son, opérateur, script-boy, story-boarder...

du jeu face à la caméra. Un tel choix donne bien évidemment du fil à retordre au personnage-réalisateur comme l'indique ce passage :

« Ça tourne, ça tourne ! » cria Kouhouesso. Solange le vit qui voyait : filmer ça, ni costume ni époque, elles étaient là depuis toujours, les petites pygmées nues, et Conrad les avaient vues. Mais elles s'étaient arrêtées de jouer, debout droit dans le fleuve comme des i d'avant la lettre. « Musique ! » leur criait Kouhouesso, « go on bordel, waka waka les filles, tam tam ! ». Elles s'échappèrent fesses nues couleur noisette bondissant dans les oreilles d'éléphant. C'était fini. Coupé. Ça ne serait pas à l'image. (Darrieussecq, 2013 : 231-232)

Le personnage-réalisateur Kouhouesso ordonne de couper cette séquence en raison de l'amateurisme des actrices de circonstance, des pygmées, choisis pour renvoyer l'image d'une Afrique issue des profondeurs des ténèbres. L'utilisation de ces actrices non professionnelles est fonction même du réalisme quotidien dans lequel il veut inscrire la trame de l'histoire. En conséquence, il est amené à choisir des actrices occasionnelles à cause de sa volonté bien arrêtée de respecter fidèlement la réalité sociale telle que Conrad l'avait perçue et décrite dans son roman. Dans ce cas d'espèce, c'est le mode de l'adaptation qui domine largement puisque Kouhouesso s'empare du roman « Au cœur des ténèbres » de Conrad pour en donner une représentation cinématographique. Dans ces conditions, l'adaptation n'affecte pas le contenu du texte puisque certains plans ou séquences passeront au crible de plusieurs artifices et subterfuges pour coller à la réalité. L'exemple du manque de pluie est très édifiant ; il oblige le réalisateur à faire preuve de créativité à travers la confection d'une machine à pluie alimentée par de l'eau minérale :

La machine à pluie, chargée d'Évian jusqu'à la gueule, fut montée à bord par six locaux et camouflée à coups de tôle en appendice de machine à vapeur. [...]. Moteur. Fumigènes. Action. Il fallait que la pluie brasse aussi le fleuve, le perce de ses ronds et rebonds. Tout le monde était trempé, la caméra sous bâche, l'opérateur sous pluie ; et Jessie à demi nu luisait et bondissait, sauvage plus que sauvage, absolument ravi de faire le fou. Il ouvrait grand sa bouche à plateau d'or et buvait l'eau à mille francs, buvait l'eau française dont les molécules alpines, super-claires, su-

per-pures, se combinaient à celle du fleuve marron. (Darriussecq, 2013 : 2309)

Dans l'adaptation du roman, le réalisateur a reconstruit la pluie ; rien n'est plus vrai que cette pluie dans la description hypotypotique. Kouhouesso a voulu la pluie que la pluie véritable ne lui aurait peut-être jamais donnée. Le réalisateur travaille pour cela car le cinéma est un art de l'illusion¹⁰, et l'image qu'il offre doit se révéler pour ce qu'elle est. S'il est heureux pour la réussite de cette « pluie hollywoodienne », pour reprendre ses propres termes, c'est justement parce qu'il s'occupait de tout et, en tant que patron, il avait la latitude et les coudées franches pour véhiculer sa vision du monde cinématographique.

VERS UNE NOUVELLE CINÉPHILIE

Le jeune Kouhouesso développe une expérience critique du cinéma. Sa connaissance bien affinée de l'histoire du septième art ainsi que sa conception assez précise de la mise en scène font de lui un cinéphile averti et conscient du diktat du cinéma hollywoodien. En effet, régi par de grands studios et producteurs puissants qui imposaient leur point de vue, Hollywood présente des metteurs en scène n'ayant que bien peu de droits et beaucoup de devoirs, de besognes à accomplir. Dans les années 1930-1940, le producteur salarié d'un studio était la seule personne à suivre la réalisation d'un film du début à la fin : les réalisateurs étaient souvent présents uniquement pour s'assurer que les acteurs respectaient bien leurs marques et que la caméra tournait. Ils sortaient du circuit dès que les prises de vue étaient terminées et étaient à peine plus pris en considération que les scénaristes. Kouhouesso s'érige contre un tel traitement tendant à encadrer de toutes parts et à ligoter, du côté de la liberté d'expression, le réalisateur :

Kouhouesso déclara n'accepter d'argent de la télé qu'à la condition d'une totale liberté de contrôle, un *final cut* inscrit dans le marbre ; et Maximovitch, qui s'y connaissait en folie, le regardait avec une forme d'admiration, en spécialiste qu'il était de l'autosabotage, du sabotage organisé (Darriussecq, 2013 : 128)

⁹ Cette citation fait preuve d'une exotisation de l'Afrique et d'un mépris pour les figurantes de la part du réalisateur ; elle implique, sur fond d'ironie, un commentaire critique sur le racisme comme une forme de haine identitaire, celle qui a prévalu pendant la période coloniale.

¹⁰ Une nuance importante est à souligner : cette généralisation ne tient pas compte de la pulsion documentaire, de la recherche de vérité d'un autre type de cinéma.

Il faut lier cette conditionnalité du jeune réalisateur à la volonté des producteurs hollywoodiens d'étouffer le projet en le taxant d'« apocalypse budgétaire ». Il est hors de question, selon eux, de tourner un film budgétivore en Afrique, notamment au Congo : « réinventer le Congo : Hollywood était là pour ça, en studio » (Darriussecq, 2013 : 123). Kouhouesso interprète cette dictature comme l'expression d'une ancienne cinéphilie qui a manifestement du mal à se défaire des pratiques du cinéma de studio¹¹ où tout se réalise dans l'artifice et la réinvention. Et, qui plus est, Hollywood est par excellence la représentation d'un club très fermé au sein duquel il est difficile d'être admis. Il s'agit d'une situation oligopolistique qui trouve son fondement dans les stratégies ou la mise au point d'obstacles infranchissables pour éviter toute pénétration des concurrents gênants. L'un de ces obstacles réside dans ce qu'il convient d'appeler le crash test obligatoire du prétendant au trône de réalisateur car, à Hollywood, tous les projets subissent un terrible feu de critiques : « on les questionne, on voit ce qu'ils ont dans le ventre » (Darriussecq, 2013 : 130). Le jeune réalisateur y voit d'ailleurs des manœuvres si bien que son silence lors du dîner que Solange lui arrangea avec tout le Hollywood de l'Âge d'Or (Peter Maximovitch, David Steinberg des *Sopranos*, Gaspar Melchior de HBO, Bob Evans, Coppola...) devenait bien gênant.

Si, dans le fond, l'idée d'avoir voulu le présenter aux dinosaures, aux témoins de ce temps où Hollywood était une fête n'était pas mauvaise, il y voyait au contraire un échec cuisant dans la mesure où ces légendes de Hollywood tenaient, selon lui, les clés du château et ne le laisseraient pas entrer. Sa conception en tant que réalisateur était alors de risquer quelque chose, de travailler dans le sublime en y mettant du sien, de changer de ligne directrice en apportant de nouvelles visions, de nouveaux moyens de production et de tournage. Il veut aussi être plus en adéquation avec son temps et revendiquer donc plus de liberté et d'engagement. On comprend dès lors pourquoi un cinéophile comme lui n'a pas été du tout fasciné par la présence de ces grandes figures du cinéma hollywoodien.

Le jeune cinéaste marque ainsi son refus par rapport à une machine hollywoodienne bien huilée où le travail consiste à obéir, à réaliser la commande du moment. Il s'oppose aussi à cet « artiste pervers » dont parle Louis Skorecki, celui qui joue sur la subtilité :

[...] l'enjeu devenait beaucoup plus subtil : il s'agissait de faire semblant de réaliser, de livrer la commande, tout en insistant – il fallait de la volonté, de l'obstination, de la suite dans les idées – pour se réserver, à l'intérieur des limites imposées, quelques zones franches où pouvoir insinuer quelque chose d'autre, quelques éléments du film – consi-

¹¹Un studio de cinéma est destiné à la fabrication de films cinématographiques ou télévisuels dont les décors, parce qu'inventés pour la circonstance, ou existants mais inadaptés à un tournage, sont construits dans ce lieu vaste, le plus souvent insonorisé, et équipé d'un arsenal électrique complexe pour éclairer le ou les plateaux.

dérés comme mineurs : ou passant inaperçus du côté des commanditaires – sur lesquels il devenait possible de travailler, à l’abri, sous les regards aveugles des patrons pressés, [...] (Skorecki, 2001 : 58).

Cette rupture radicale s’observe, sur le plan esthétique, par le goût pour les tournages en extérieur. Kouhouesso décide de travailler en lumière naturelle avec des appareils légers, seuls possibles de filmer dans la jungle (Darriussecq, 2013 : 142). Il tourne en extérieur dans le but d’aller contre le cinéma réalisé en studio. Les scènes réalisées sur le fleuve sont de parfaites illustrations. Même les scènes tournées en intérieur, sont tournées dans des décors réels. S’éloignant des techniques liées à la lumière artificielle, la nouvelle esthétique qu’il développe est plus proche des cinéastes de la Nouvelle Vague¹², formule utilisée par Françoise Giroud pour décrire la nouvelle génération de cinéastes français des années 1950. Comme eux, Kouhouesso condamne le fossé entre la réalité et sa représentation à l’écran. C’est pourquoi, il laisse sa fonction d’acteur pour passer du côté de la réalisation afin de traduire en actes sa nouvelle vision cinéphilique gagnant en naturel et en simplicité : fin des décors soignés, des tournages en studio, des beaux dialogues, des histoires irréelles...

L’on note également chez le jeune réalisateur une aversion pour l’inconscient privé ou l’explication psychologique. Dans *Cœur des ténèbres*, il n’y a pas une seule explication psychologique ; il y a *a contrario* « des faits, des actes, des conséquences. Une pulsion : la rapacité. Un comportement : la brutalité. Un effet : la haine » (Darriussecq, 2013 : 161-162). S’il y a bien quelque chose d’intéressant dans cette filmisation du roman de Conrad, c’est bien le refus de l’explication psychologique appuyée des acteurs. Kouhouesso prend ainsi ses distances par rapport au film américain réalisé par Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now*, sorti en 1979, une adaptation libre du roman de Conrad. Il travaille donc à rebours des indications ou mobiles psychologiques de Coppola, comme celles qu’il donnait par exemple à Marlon Brando, à Dennis Hopper ou à Martin Sheen pour mettre l’accent sur les traumatismes de la guerre au Viêt Nam. Le constat est que le jeune cinéaste noir préfère attirer l’attention des spectateurs sur la cupidité et la brutalité des colons, ce qui lui permet de souligner, en filigrane, les effets pervers, les séquelles psychologiques de la colonisation ainsi que le sentiment de haine qui en est le corollaire. Il revient donc au public d’en déduire le sentiment selon les aptitudes des acteurs. Comme metteur en scène, le souhait de Kouhouesso est de laisser « acteurs et actrices fouiller en leur tréfonds, mais en silence par pitié » (Darriussecq, 2013 : 162). En tout état de cause, « il voulait adapter *Cœur des ténèbres*

¹² Les piliers de cette nouvelle tendance se nomment François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette et Alain Resnais. Ils ont en général une trentaine d’années, sont accros des salles obscures. Ces jeunes cinéastes en herbe en ont marre de l’académisme cinématographique dans lequel s’est enfermée la France depuis de nombreuses années.

au cinéma, faire autrement que Coppola avec son *Apocalypse Now* et en tout cas sur place » (Darrieussecq, 2013 : 68).

Par ailleurs, les nombreux mouvements de la caméra, notamment les formes filmiques du travelling, jouent un rôle de premier plan dans la réalisation du film. Elles sont articulées de manière à créer un rythme particulier, très lent qui confère au film un caractère contemplatif. Au bout du compte, « il le voulait très lisse et doux, son travelling aussi fluide que le fleuve lui-même, aussi insidieux que la lenteur du bateau. Il décrivait la scène à toute l'équipe : au bout du travelling, il y aurait Favour, levant les bras vers le ciel » (Darrieussecq, 2013 : 244-245). Le travelling travaille à montrer le paysage, le décor où se déroule le film, mais aussi à suivre le personnage dans ce qu'il a de mystique et d'ensorcelant si l'on se réfère à ce masque et ces défenses d'éléphant en plastique lui servant d'accoutrement. La technique vise à renforcer le sentiment général d'une Afrique des ténèbres, un continent difficile d'accès avec ses mythes et mystères. Avec l'utilisation d'une dolly¹³ sur rails, Kouhouesso cherche à fluidifier le plan pour obtenir une démarche plus humanisante (peut-être un film forestier), plus proche de nos perceptions.

En recrutant des acteurs non-professionnels, en décidant de travailler en lumière naturelle et de jouer sur la forme filmique du travelling, en refusant l'explication psychologique, le jeune cinéaste africain révèle à sa manière l'envers du système hollywoodien et de ses structures. Il s'agit pour lui d'une nouvelle manière de faire du cinéma, où le réalisateur tient une place centrale. Responsable de l'histoire et du regard artistique qui en découle, il dispose du « final cut », c'est-à-dire qu'il décide jusqu'au bout du montage de son film. Dans les productions antérieures de Hollywood, seuls les producteurs ou les directeurs de studio détenaient ce pouvoir de décision finale. En tant que patron, il s'engage à mettre son savoir et ses expériences au service de luttes plus exaltantes, plus généreuses.

L'AFRIQUE AU MIROIR DE LA REPRÉSENTATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Se saisissant des extraits d'un discours prononcé par Nicolas Sarkozy à Dakar en vue de les intégrer, tels quels, dans ses dialogues, le personnage-réalisateur Kouhouesso joue sur l'acte d'énonciation pour ancrer son propos dans un espace social et culturel : l'Afrique post-coloniale. Ce discours¹⁴ souligne que le drame de l'Afrique est rythmé par la répétition sans fin des mêmes gestes et des mêmes paroles. Dans cet éternel recommencement, l'idée d'aventure humaine et de progrès s'évanouit au profit d'une angoisse existentielle ou d'une léthargie qui immobilise

¹³ *Dolly* est un terme anglais, passé dans le langage technique cinématographique, pour désigner un support de caméra sur roues ou rails permettant de réaliser, lors d'une prise de vues cinématographique, un travelling sans à-coups. Le mouvement de la dolly est exécuté par un machiniste. Il existe différents types de roulement : les dollies sur rails et les dollies sur roues.

¹⁴ Lire à propos les trois fragments de ce discours aux pages 178-179 du roman.

l'africain dans la nostalgie du paradis perdu de l'enfance. Sarkozy critique ainsi l'incapacité des africains à s'inventer un destin.

En décidant de mettre ces extraits dans la bouche du personnage, le directeur de la Colonie, Kouhouesso sait pertinemment qu'au sein d'un film, le verbal dit plus qu'il ne dit : il y a ce que dit l'énoncé ; il y a ce que dit l'acte d'énonciation. Ainsi, pour ces « paroles », tout se passe comme si l'on écoutait « des phrases en direct du XIXe siècle », « des phrases d'avant Léopold II » (Darrieussecq, 2013 : 178-179). Il s'agit en substance d'un discours foncièrement impérialiste destiné à montrer un visage pathétique et sombre de l'Afrique qu'il faut à tout prix apprivoiser. Si Kouhouesso en rit (« [Il] lisait des phrases très fort, et rigolait avec le chauffeur de taxi... » (Darrieussecq, 2013 : 178)), c'est justement parce qu'il conçoit une telle vision comme des clichés, des idées toute faites et sans originalité qu'on brandit pour peu quand il s'agit de l'Afrique. Il faut lire ces extraits dans un sens politique et souligner le caractère fondamental de l'intervention du cinéaste dans son film car, en tant qu'être engagé, il construit son discours politique en allant plus loin, notamment dans la présentation de certaines situations dont l'objectif est de renforcer les clichés. Ainsi qu'il apparaît dans la représentation pathologique de l'Afrique quand il s'est agi de la présence de Jessie au Congo dans le cadre du tournage :

Des orages grondaient, passaient, ne pleuvaient pas. Une noria de Toyota faisait l'aller et retour de Kribi : il fallait de l'eau pour la machine à pluie, de l'« eau fermée ». Jessie ne tournerait les scènes d'averse que sous Évian. Mille francs la bouteille importée via Douala. Si une seule goutte d'eau non minérale, même chlorée, entrait dans la bouche de Jessie (avait averti son avocat depuis L.A.), si une seule goutte non potablement locale l'infectait à nouveau d'amibes ou de Dieu sait quelle horreur africaine, la production et Kouhouesso en répondraient. (Darrieussecq, 2013 : 230)

Les avertissements de l'avocat de Jessie depuis Los Angeles sur la qualité de l'eau en Afrique relèvent fortement d'un cliché dont l'essence est de restituer l'image d'un continent qui pue l'infect, la maladie et la misère. C'est aussi dans cette logique qu'il faut inscrire le refus de Solange de boire le reste d'Evian dans la bouteille utilisée par les pygmées car il « semblait concentrer tous les virus du monde » (Darrieussecq, 2013 : 232-233). L'objet est moins l'Afrique elle-même que les regards portés sur elle, précisément de l'extérieur. Tous ces clichés montrent la permanence des structures mentales mises en jeu dès qu'il s'agit du monde noir. Prise dans les rets de ces miroirs déformants, la représentation prend alors une tournure humoristique et satirique puisqu'elle vise à dénoncer les clichés et à montrer qu'il existe en Afrique des hommes capables de concevoir des projets, de trouver les moyens financiers et professionnels pour les exécuter. Sortir des cli-

chés s'avère pour Kouhouesso primordial, les cinéphiles comme lui sont capables de réaliser des performances incroyables et pour cela, il fallait travailler la matière pour donner une image authentique des peuples :

Natsumi, son assistante, avait été promue aux accessoires-costumes et travaillait déjà sur le plateau en or poli fiché dans la lèvre inférieure, sur les charmes et les amulettes, les plumes, les bracelets de poignets et de cheville. La maquilleuse étudiait les scarifications, les tatouages et le limage des dents. (Darrieussecq, 2013 : 199)

Le film devient ainsi une fiction ethnologique ou un documentaire chargé de rendre compte d'un monde, celui des Baka ou des pygmées de la forêt équatoriale, un univers forestier avec ses réalités et ses mythes. La mise à l'écran de ces minorités collectives relève à la fois d'un sens historique et mémoriel puisque « une nouvelle priorité est donnée aux pôles d'identification particulariste, aux racines, aux liens communautaires qui permettent de compenser l'éparpillement, le désarroi, l'isolement des individus » (Lipovetsky ; Serroy, 2007 : 190). Il y a de visu dans cette démarche un devoir de mémoire. Kouhouesso y avait décidément un passé, une vie et des connexions dont l'appropriation et l'actualisation restent « l'apanage d'un cinéma hypermoderne qui offre, en une époque marquée par la réhabilitation et la reconstruction des identités, des éléments symboliques par lesquels chaque communauté se réapproprie son histoire, son identité et sa fierté » (Lipovetsky ; Serroy 2007 : 193).

L'exploration de la faune et de la flore (l'univers forestier), l'alimentation et les danses des Baka, leurs modes de vie sont passés au peigne fin pour traduire l'âme d'un peuple qui conserve néanmoins sa dignité et sa fierté :

Les deux cents figurants refusaient d'être filmés nus. Une épidémie. Une sorte de mode. Même à moitié nus, non : quelle image voulait-on donner de l'homme noir ? On les prenait pour des sauvages. Nus c'étaient les pygmées. Deux cents pagnes en raphia désignés par Olga et cousus au Maroc, avec les ornements de tête, de nez, de bras et de jambes : non. (Darrieussecq, 2013 : 238)

Il faut lire cette double négation non seulement comme le refus du cliché consistant à considérer l'homme noir comme un sauvage, mais aussi comme l'expression d'une revendication communautaire : refus de se désaper de sa fierté bantoue car les groupes et leurs modes de vie sont reconnaissables à leurs différences culturelles. Le terrain *local* sur lequel le personnage-réalisateur nous conduit, s'inscrit dans l'un des grands clichés de la théorie sociale. Ce cliché stipule

que la localité, en tant que propriété ou diacritique de la vie sociale, est en état de siège dans les sociétés modernes. Il convient inéluctablement de la protéger eu égard à sa fragilité.

Arjun Appadurai reprend cette idée dans son analyse sur « la production de la localité ». Dans sa démarche, il conçoit la localité comme une réalisation sociale intrinsèquement fragile. Il note, par conséquent, que « même dans les situations les plus intimes, dans les sociétés confinées spatialement et isolées géographiquement, la localité doit être gardée avec soin contre toutes sortes de dangers » (Appadurai, 2001 : 248). Mais force est de constater qu'avec le temps, les conditions de production de la localité bantoue se modifieront sous la pression des négociations et le pouvoir de l'argent :

Une délégation menée par un certain Saint-Blaise demandait cinq mille francs de plus par figurant pour se désaper de sa fierté bantoue. Kouhouesso rigolait : sept euros de plus chacun, un million de francs CFA, deux mille dollars, une paille. Même pas le prix des pagnes. [...]. Hollywood sur jungle : pour cinq mille de plus – cinq boîtes de sardines, un bout de coq rôti, un pourboire de sorcière – deux cents villageois ornés de gris-gris arrosaient le bateau de fléchettes [...]. La scène fonctionnait du feu de Dieu. (Darrieussecq, 2013 : 238)

Appadurai (2001) avait déjà noté cette possible modification à travers le concept de *voisinage*¹⁵, qui exerce sur la localité une violence, fut-elle implicite, pour lui faire perdre sa spécificité, son originalité, ses us et coutumes. Il y voit d'ailleurs une forme de colonisation dans un monde moderne traversé par des pratiques qui prennent de multiples significations. Dans cette logique et paradoxalement, Kouhouesso exerce un pouvoir sur un environnement désireux de garder sa dignité. Et, c'est à juste titre que les actrices comme Favour et Solange se demandaient s'il ne tombait pas dans les clichés qu'il voulait lui-même dénoncer. Kouhouesso devient ainsi ce néocolonisateur qui souligne, par ses propos, la fragilité matérielle accompagnant la production et le maintien de la localité.

À travers ce dispositif construit sur la base du paradoxe, Marie Darrieussecq donne la leçon selon laquelle l'on finit toujours par tomber dans les clichés qu'on dénonce quelle que soit la race d'appartenance. Elle invite par conséquent chacun de nous à vivre loin des préjugés raciaux et de vivre la réalité telle qu'elle. Ne dit-elle pas à propos que « seuls les gens sans vision s'échappent dans le réel » ?

¹⁵ Dans la perspective d'Appadurai, le voisinage est un contexte, ou un ensemble de contextes, permettant à la fois de générer et d'interpréter les actions sociales significatives. C'est un site à multiples interprétations. Lire à propos (Appadurai 2001 : 255).

CONCLUSION

En définitive, l'on retient que l'appropriation du dispositif cinématographique permet à Darrieussecq d'explorer le dialogue ou les possibles relationnels induits par la rencontre entre ces deux médias. Le travail de mise en scène ainsi que celui des acteurs participent activement à l'intelligibilité de la diégèse et ce, par le truquement de l'hypotypose, une technique destinée à mettre sous les yeux du lecteur/spectateur le déroulement du film. Il s'agit pour la romancière de décrire ou d'inventer les potentialités spécifiques de l'univers cinématographique afin de mettre en relief son mode de production ou de réalisation. Cette démarche conduit à la mise en œuvre d'une narrativité ou d'une narrativisation qui rappelle la force structurante du rapport Texte/Image et de ses effets sur la sensibilité des lecteurs. S'instaure alors dans le roman, entre le film et son spectateur, un véritable contrat fictionnel ou un tressage d'activités visant à dénoncer non seulement les tendances oligopolistiques du cinéma hollywoodien mais aussi, et surtout, à proposer une nouvelle cinéphilie empreinte de liberté et embrassant de nouveaux savoirs. Il s'agit visiblement d'un cinéma de rupture, qui prend résolument la voie de l'engagement en vue de dénoncer les clichés dont sont victimes les minorités collectives. Constituant un moyen d'accès à des codes sociaux et à des modèles culturels, *Il faut beaucoup aimer les hommes* travaille une « cinémato-graphie¹⁶ » dans la perspective d'une reconnaissance interculturelle puisque le roman renferme une représentation du monde, des valeurs partagées entre une culture et une autre. Il fonctionne par conséquent *comme un regard qui nous éclaire, fragmentairement, sur un modèle culturel.*

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

APPADURAI, A. Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation. Paris : Payot, 2001.

BRISELANCE, M-F., MORIN, J-C. Grammaire du cinéma. Paris : Nouveau Monde éditions, 2010.

CLÉDER, J. Entre littérature et cinéma. Les affinités électives (échanges, conversions, hybridations). Paris : Armand Colin, 2012.

¹⁶ Il s'agit d'une notion employée par Cléder pour attirer l'attention sur les opérations qui se jouent entre Littérature et cinéma. Le terme, selon lui, renvoie à l'inscription dans l'écriture d'une mobilité qui peut concerner un mouvement extérieur (le déplacement du personnage par exemple) mais aussi bien le mouvement le mouvement de la figuration elle-même (figures de style). Lire à propos son entretien avec Franck Wagner.

- COLLÈS, L. Littérature comparée et reconnaissance interculturelle. Bruxelles/ De Boeck-Duculot, 1994.
- DARRIEUSSECQ, M. Il faut beaucoup aimer les hommes. Paris : POL, 2013.
- GARDIES, A. L'espace au cinéma. Paris : Méridiens Klincksieck, 1993.
- LAMY, B. La Rhétorique ou l'art de parler. Paris: PUF, 1998.
- LIPOVETSKY, G., SERROY, J. L'écran global. Du cinéma au smartphone. Paris : Seuil, 2007.
- LOJKINE, S. « Le dispositif : une réalité et un enjeu contemporains » : Disponible à www.univ-montp3.fr. Accès à : 3 Juin 2015.
- LOUVEL, L. Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire. Rennes : PUR, 2010.
- PROTAT, Z. « La direction d'acteur : jouer de confiance », Ciné-Bulles, vol. 29, n° 1, 2011, pp. 38-41.
- [S.A.], « L'acteur et le réalisme », Séquences : la revue de cinéma, n° 19, 1959, pp. 11-14 : Disponible à <http://id.erudit.org/iderudit/52152ac>. Accès à: 3 Juin 2015.
- ROY, A. « Cinéma et engagement – 1 », 24 images, n° 92, 1998, pp. 6-8.
- SKORECKI, L. Raoul Walsh et moi suivi de Contre la nouvelle cinéphilie. Paris : PUF, 2001.
- VISWANATHAN J. « Une écriture cinématographique ? », Études littéraires, vol. 26, n°2, 1998, pp. 9-18.
- WAGNER, F., Entretien avec Jean Cléder à propos de son ouvrage Entre littérature et cinéma. Les affinités électives (échanges, conversions, hybridations). Paris : Armand Colin, 2012. Entretien publié le 25/03/2013 : Disponible sur vox-poetica.org. Accès à : 12 janvier 2015.