

« *Le continuum épistolaire* »

Pierre Arbus

Colloque « La lettre au cinéma », mars 2010, publié dans
Épistolaire, revue de l'AIRE (Association Interdisciplinaire de
Recherche sur l'Épistolaire), n° 36, « La lettre au cinéma », 2010.

PLAN DE L'ARTICLE

Introduction

I. La lettre au cinéma : statut et archétypologie

- Du scrupule littéraire à la distance prise avec l'analogie
 - Une expression spécifique
 - Une archétypologie du désir et de sa frustration

II. *Le continuum épistolaire*

- Écrire/poster/recevoir/lire
- L'autonomie des scripteurs/lecteurs et l'effacement de l'auteur
 - Ambiguïté : poésie/analogie/propagande

III. La lettre comme outil de l'assimilation

- Piaget et Durand revissés
- Assimilation vs identification
- L'écrit et l'action : pour une mémoire du monde

Conclusion

Les manifestations de l'écriture au cinéma n'ont rien à voir avec le paradoxe. Tout au plus, un certain excès dans leur mise en œuvre procède-t-il d'une forme de maniérisme qui n'est pas sans évoquer les liens d'une culture avec le texte écrit. À moins qu'il ne s'agisse, comme pour le cinéma français depuis les années 60, d'une revendication indissociable de la notion d'auteur. Comme si, pour confirmer au cinéma le statut d'auteur, il fallait impérativement effectuer ce crochet par la littérature, et témoigner, en guise de cautionnement, d'une posture savante et explicite devant les *bons* textes.

Pourtant, s'il existe bel et bien comme genre une littérature épistolaire, on ne saurait parler de cinéma épistolaire, même à propos de la énième adaptation des *Liaisons dangereuses*. Parce que, si la lettre se confond avec le texte, le cinéma reste avant tout une représentation des modalités qui lui sont associées : le geste, les accessoires de l'écriture, les postures des scripteurs/lecteurs, le timbre et le ton d'une voix, etc., etc. Le roman épistolaire ne nous montre jamais la posture ni l'accessoire en marge du texte de la lettre. Le cinéma fait couramment un enjeu de la révélation du texte : lecture à haute voix par un personnage, sous-titrage, texte filmé en macro, instaurant une distance signifiante entre l'écrit et sa lecture... Il avère, de fait, un statut singulier de la lettre, une archétypologie que nous verrons en lien avec le désir. À travers le cinéma de Victor Erice s'invente un *continuum* épistolaire, pressentiment minutieux pour le spectateur attentif qui s'engage dès lors dans un processus d'assimilation et de veille créatrice tel que nous essaierons de les définir.

I. la lettre au cinéma : Statuts et Archétypologie

1. Du scrupule littéraire à la distance prise avec l'analogie

Avant tout, la lettre au cinéma est une intrusion manifeste de l'écrit dans le régime de l'image, et plus particulièrement de la représentation analogique où signifiant et signifié se confondent au premier abord. Et l'évidence de ce rapport n'a cessé de nourrir chez certains cinéastes un scrupule littéraire que réveille périodiquement l'envie ou la nécessité du recours à l'expression intime. Sur un plan strictement dramatique, filmer l'écrit et les postures y associées permet de fabriquer une distance entre l'action, portée par l'analogie de la représentation, et la progression du récit. Le sens révélé par l'écrit induit une plurivocité du drame, une complexité relevant d'un procédé assez attendu de mise en abyme, et surtout, une caution d'authenticité psychologique : l'écrit reste associé à l'expression des sentiments vrais, des épreuves affectives, et contredit, ou complète dans le meilleur des cas, les modes plus ou moins convenus,

emphatiques, de la représentation. Même si, après tout, la mise en œuvre de la lettre au cinéma suppose, comme on l'a dit, la représentation de ses modalités, son contenu demeurant d'une révélation problématique en termes de procédés. Au-delà du recours à un motif littéraire dans le récit filmé, il faut fonder la cohérence d'une production et des conditions – de posture, de chorégraphie, de psychologie, d'objectifs – de cette production.

2. Une expression spécifique

Le motif de la lettre est commun aux trois films de Victor Erice, *El Espíritu de la colmena*, réalisé en 1973, *El Sur*, en 1982, et *La Morte rouge*, en 2004, avec une très grande homogénéité de mise en œuvre et d'enjeux. Dans un contexte diégétique où sont présentes, à des degrés divers, toutes les générations représentatives de la société franquiste d'après-guerre, la lettre apparaît comme l'un des modes choisis par les personnages ayant une mémoire : grand-mères, mères, pères d'âge mûr ou presque âgés, tandis que les enfants – la petite Ana dans *El Espíritu*, ou Estrella dans *El Sur* – privilégient un mode d'action fondée sur l'exploration, les déplacements, le recours aux expressions – relayées par le cinéma – de l'imaginaire, dans un processus d'occupation immédiate et de relation avec le monde. Ils ne sont que rarement lecteurs (*El Sur*), et toujours de préférence spectateurs (Ana et le film de James Walles, *Frankenstein*) ou auditeurs (Estrella écoutant la nourrice de son père lui raconter les débuts du franquisme), prenant connaissance de l'autre histoire, celle de l'avant, ou celle de l'ailleurs...

Au contraire, les parents ont restreint au huis clos l'espace qu'ils occupent, jusqu'au refuge ténébreux de leur propre conscience. C'est en cela que s'exprime une posture en marge, un écart volontaire dans un monde problématique, monde de la représentation analogique où ils sont devenus non pas indésirables, mais paradoxaux. Personnages taciturnes, murés dans une solitude attentiste, c'est en recourant à la lettre qu'ils témoignent de la simultanéité d'une autre histoire... De fait, alors que le temps de leur existence paraît un temps cyclique, qui se répète, un temps du rituel en somme, celui de l'écriture est un temps privilégié, temps qui dure et s'étire, quasi un temps de la contemplation et de la transcendance, d'une très grande force poétique.

3. Une archétypologie du désir et de sa frustration

L'acte d'écriture dans les deux films relève d'un dispositif archétypal lié à une posture de repli, d'introspection, de descente dans les profondeurs secrètes de l'intime et de la mémoire, où le corps, recroquevillé en quelque sorte autour de l'énergie exclusive et la concentration nécessitées par cette expression, rapetisse pour mieux se débattre dans cet espace minuscule de l'être intérieur. Le personnage engage simultanément une tentative de reprendre en main l'inscription temporelle de son existence, non plus dans un temps réitéré, qui voue

à l'inertie et au piétinement, mais dans un temps étendu, livré à la durée, celui précisément de l'écriture conjointe au geste qui la conçoit.

À tout le moins, cette écriture témoigne à la fois d'un désir et de sa frustration. L'être, incarné par le personnage, s'y fonde, y dévoile à ses propres yeux, et à ceux du spectateur, une consistance insoupçonnée dont il sait qu'elle ne franchira guère le refuge nocturne de cette manifestation archétypale. En opposition conflictuelle avec le régime diurne, vertical et cosmique, de la représentation analogique, hors l'écrit, la lettre constate ici l'impossibilité, voire l'échec du passage à l'acte du désir, restreint à l'expression de la mémoire, au fantasme, à l'image sans consistance d'une projection de cinéma : Térésa, la mère d'Ana, écrit à un homme vraisemblablement exilé à Nice, en France, peut-être un amant perdu dans le chaos de la *Retirada*... Et Augustin, le père d'Estrella écrit, dans un café, un verre de Cognac posé sur la table, comme témoignage diurne et tragique d'une solitude sans équivoque, à la femme, à l'actrice avec laquelle il n'a jamais pu ou su vivre la passion désirée.

Sont ainsi réunies les trois figures, associées par Marie Bonaparte, et reprises par Gilbert Durand¹ : Éros, Thanatos et Chronos, puisque, dans le régime nocturne représenté ici par l'écriture, se manifestent, outre le désir, conjoint au constat de son impossibilité et de la possibilité de la mort² – conjonction indispensable à l'un et à l'autre – une volonté de maîtrise sur le temps, par un acte de rétention, d'extension de la durée...

L'Éros dans le régime diurne, celui de l'action, celui de la représentation analogique, et aussi celui d'Ana, est du côté de la monstruosité : la créature du Docteur Frankenstein, contre laquelle il faut lutter par des images relevant du schème de la verticalité, ou construites à partir d'actes de purification : « L'énergie libidinale se met sous l'autorité d'un monarque divin et paternel, et ne tolère de la pulsion que son agressivité mâle et sa combativité qu'elle assaisonne de purifications ascétiques et baptismales³ ». On ne saurait mieux dire pour décrire le processus qui mène Ana à un acte de résistance positive, par l'appropriation et la réorientation de la figure du monstre⁴ dans le sens de la reconquête d'un devenir.

Dans le régime nocturne, au contraire, ici celui de la lettre, celui de l'écrit : « La libido composera avec les douceurs du temps, renversant comme de l'intérieur le régime affectif des images de la

¹ DURAND (Gilbert), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 221.

² Platon dixit : « On peut souhaiter l'anéantissement de l'être aimé. »

³ DURAND (Gilbert), *Ibidem*, p. 223.

⁴ Voir ARBUS (Pierre), « Ana, l'Espagne et le monstre, épreuves d'enfance », dans *Cinéaction* n° 126, « Les monstres, du mythe au culte », dir. Albert Montagne, Condé sur Noiro : Corlet, 2008.

mort, de la chair et de la nuit, c'est alors que l'aspect féminin et maternel de la libido sera valorisé, que les schèmes imaginaires vont s'incurver vers la régression et la libido, sous ce régime, se transfigurera en un symbole maternel⁵. »

II. le *continuum* épistolaire

1. *Écrire/poster/recevoir/lire*

Dans le meilleur des cas, la lettre suppose quatre stades formant ce que l'on appellera le *continuum épistolaire* : écrire, poster, recevoir, lire. Chacun d'eux fournira l'occasion d'un microrécit à l'intérieur du récit dominant, aventure sous-jacente liant à l'ici et au maintenant de l'action et de la représentation analogique – puisque au cinéma, tout ce que le spectateur voit sur l'écran procède, par définition, d'une présence/présent-ce – un passé, un ailleurs, sans présence autre que suggérée par les modes et les accessoires de l'épistolaire. De fait, chaque terme du *continuum* épistolaire fera l'objet d'une présence et d'un dosage emblématique du complément ou du surcroît de sens qu'il apporte au film. De même que dans le roman, qu'il soit ou non épistolaire, poster et recevoir sont susceptibles de nourrir une richesse dramatique, voire de la réorienter (pensons à une lettre interceptée, ou non parvenue à son destinataire, comme dans le roman de Thomas Hardy, *Tess*), l'intégrité ou la carence du *continuum* épistolaire dans le film n'impose pas nécessairement un ordre de la linéarité ou de la rupture à l'intérieur du *continuum*, mais une *modulation*, puisque la posture, présente ou manquante reste, en cela, significative. Pour exemple, le parcours de Teresa, la mère d'Ana, nous mène par un trajet infiniment symbolique vers une poste non sédentaire, un train qui passe, désignant, outre une relégation du microcosme diégétique – le village d'Hojuelos – l'utopie de l'ailleurs, où destination et destinée se confondent, et le désir de l'autre, manifesté par l'échange de regards entre Teresa et les soldats installés dans le wagon.

2. *L'Autonomie des scripteurs/lecteurs, et l'effacement de l'auteur*

Engager l'un de ses personnages dans l'initiative d'une production épistolaire, c'est pour l'auteur un transfert de l'autorité du point de vue qui semble, au cinéma, conditionner des enjeux dramatiques en lien avec l'autonomie, et donc le pouvoir, la force militante sous-jacente de l'œuvre. Car un personnage qui écrit une lettre devient lui-même auteur, non plus seulement de ses actes et de sa propre histoire, mais d'une histoire qu'il porte en lui, et qui le révèle comme le témoin autonome d'un en deçà et d'un au-delà de la seule représentation de lui-même et du contexte y associé. Il prend alors en charge une complexité dramatique que l'intimité de la posture d'écriture ou de lecture semble désigner comme connue de lui seul.

⁵ DURAND (Gilbert), *op.cit.*

Les scénaristes travaillent quelquefois à la *back story* de leurs personnages, pour aider à leur caractérisation. Ce que livre, en surcroît d'une épaisseur psychologique, le personnage scripteur, c'est une velléité de prendre vie à travers la prise en charge de l'autorité narrative, se mettre ainsi à « *fabuler* sans jamais être fictif⁶ », comme l'écrit Deleuze, dans *L'Image-temps*, ou comme l'enseignent les mythes des créatures imaginées devenues des êtres de chair et d'os échappant à leur inventeur (du monstre de Frankenstein à Pinocchio). Dès lors, c'est à un effacement du relais de l'auteur qu'aboutit ce transfert d'autorité, le spectateur se trouvant désormais lié directement aux personnages, ce qui n'est pas sans conséquence sur la recevabilité du discours sous-jacent qu'ils incarnent dans le film.

3. Ambiguïté : poésie/analogie/propagande

Loin d'une rupture, la lettre intervient dans la modalité dominante de la représentation – l'analogie – comme un fragment poétique où s'insinuent, au-delà des postures évoquées plus haut, la résonance des mots et la force suggestive de l'écrit, qu'il soit révélé au spectateur en tant que tel, ou par le relais d'une voix.

Chaque mot est un acte de foi du scripteur envers l'éventuel pouvoir de dépassement du sens consensuel qu'il contient. Ce que vise aussi, un temps par mimétisme, le cinéma, mais en exigeant du spectateur un effort intense pour reconstruire, voire inventer la puissance d'évocation d'un événement perceptible sans relais : un geste, un regard, un mouvement, un décor, un paysage...

À ce titre, l'écrit de la lettre entonne, sur le ton de l'intime et du secret, un air nouveau, celui du partage d'une expérience sensible, douloureuse ou joyeuse, ni tragique, ni dramatique, mais a-narrative, parce que profondément humaine, et non sous-tendue par une rhétorique de l'émotion. Cette communion autour du sensible entre personnage et spectateur se prolonge par l'adhésion quasi systématique à la légitimité de la posture globale du personnage écrivain ou lecteur à l'intérieur du film : ni Augustin, ni Térésa, ne sont susceptibles d'être livrés à un jugement moral. Leur silence, leur réclusion ou leur fuite ne sont en définitive que la conséquence d'une société qui les rejette et dont l'avènement les condamne à l'angoisse d'une culpabilité durable.

C'est un procédé habile de contre-propagande qui permet à Erice de passer toutes les barrières de la censure – avec probablement en surcroît une complaisance stratégique de la part des commissions : l'auteur s'efface, et favorise, par le recours à la lettre, un lien direct et privilégié, le partage d'une intimité, une empathie, une fraternisation, entre le spectateur et le personnage, conduisant à un phénomène de transfert bien connu de la psychanalyse depuis sa description sous le

⁶ DELEUZE (Gilles), *L'Image-temps*, éd. Minit, Paris, 1985, p. 196.

nom de *syndrome de Stockholm*, en 1978⁷, et sans rapport avec l'identification, puisqu'il faut, ici, que l'autre continue d'exister en tant qu'altérité représentative. N'est-ce pas d'ailleurs un procédé similaire qui permit à Franco d'exercer une régence plénipotentiaire de l'Espagne durant près de 40 ans ?

III. la lettre comme outil de l'assimilation

1. Piaget et Durand revisités

Gilbert Durand réhabilite avec constance l'idée d'un *continuum* imaginaire comme principe moteur des aventures du réel, notamment à travers l'hypothèse du *trajet anthropologique*, cet « incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices, et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social⁸. » La lettre est nourrie de cet imaginaire intime, qu'elle dévoile, sur le mode du lien, à la fois en ce qu'elle contient, et par le contexte qui la crée. Un peu comme des expressions du monde, révélées par une parole intérieure, voyageant aux chemins de l'expérience individuelle, et de l'empreinte du réel. La lettre, dans le film, c'est une conscience qui outrepassa le consensus du récit, pour s'élever à travers les résonances et la force suggestive d'un imaginaire porté par l'écrit, à la perception d'une vocation du réel à l'unité ou à la totalité, et plus particulièrement selon le mode du religieux, c'est-à-dire, de la réitération des liens, des plus évidents aux plus cachés, qui structurent le monde et le vivant.

L'écriture de la lettre au cinéma, c'est un peu comme un archétype, ou un schème selon la psychologie génétique de Jean Piaget : à savoir, une fonction opérant la synthèse entre l'intime et l'objectif, et transposable dans les mêmes situations, ou généralisable dans des situations analogues, sous la forme d'un motif structurel susceptible de déclencher une action, ou un désir d'action chez le spectateur : la lettre, au-delà de son contenu, m'engage à inventer le monde qu'elle n'ébauche encore que comme le microcosme de l'intime.

2. Assimilation VS identification

Jean Piaget définit le principe d'assimilation comme le processus permettant de rapprocher le milieu, des connaissances antérieures de l'individu⁹. Dans ce sens, le personnage, auteur de la lettre, y transforme le milieu – la diégèse portée par l'analogie, le

⁷ Le *syndrome de Stockholm*, décrit en 1978 par le psychiatre américain F. Ochberg auquel on doit cette dénomination, peut parfois être d'intensité si forte qu'il conduit certaines anciennes victimes à épouser la cause des voleurs ou des terroristes, ou à participer à leurs actions.

⁸ DURAND (Gilbert), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1960, p. 38.

⁹ PIAGET (Jean), *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1968.

présent du film, ce que l'on voit et ce que l'on entend, par opposition à ce que l'on écrit (peut-être une ante-diégèse, ou une hors diégèse) – pour adapter ce milieu à ses connaissances en tant qu'individu, manifestant de la sorte une conscience, une intimité sensible, car connaître ne consiste pas à copier le réel, mais à agir sur lui. De fait, le personnage auteur de la lettre n'est plus très éloigné du franchissement de la frontière qui le sépare de la personne, entité hors fiction, prenant corps dans le réel...

La lettre opère dans le film comme le processus d'adaptation par lequel le personnage intègre de nouvelles informations ou expériences qui lui sont propres, par lui seul connues et surtout revécues littéralement sur le plan de l'intimité sensible ou affective dans l'acte d'écriture, à des schémas existants et connus (la situation diégétique). De fait, se trouve dépassé le consensus obligé de toute représentation, puisqu'en cet écrit s'installe un pouvoir de résonance qui renvoie au spectateur l'initiative de faire naître le sens, un sens singulier, comme procédant d'une forme de transcendance. L'assimilation de l'écrit de la lettre suppose donc une appropriation active, dynamique de l'événement, très différente de l'identification, qui suppose le mimétisme, sans aucune valeur ajoutée. Un peu à l'image du va-et-vient proposé par Starobinski, dans la relation critique, entre le lecteur, son expérience imaginaire, et l'interprétation (le mot est pris ici dans le sens qu'il peut avoir en musique) qu'il fait du film et de la lettre. Nous renvoyant ainsi au trajet anthropologique de Gilbert Durand, et à la notion de *continuum* imaginaire.

3. L'écrit et l'action : pour une mémoire du monde

Il y a dans ce travail alternatif d'assimilation/appropriation de l'écriture toute une mémoire du monde, qui paraît comme l'épaississement du présent inéluctable de la représentation cinématographique, comme une proposition allographique inspirée à l'œuvre autographe qu'est le film – selon la distinction opérée par Nelson Goodman¹⁰. « La valeur du présent humain tient à un fond de mémoire sur lequel il “s'enlève”, comme dit opportunément le langage de la peinture » écrit Starobinski, encore¹¹, témoignant indirectement de toute la pertinence de cet acte de résistance, engagé par les constructions imaginaires de la petite Ana dans *l'Esprit de la ruche*, pour ressusciter un présent moribond, une léthargie qui ne « s'enlève » pas de ce fond de mémoire tragique dont passent les esquilles dans les écrits des adultes. C'est bien en cette dualité du rôle des personnages, les uns nourrissant la mémoire, les autres inventant le relief du présent par l'action et la résistance, que se dit la valeur et la consistance exemplaire de l'expérience individuelle pour le

¹⁰ GOODMAN (Nelson), *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, trad. Jacques Morizot, Paris, J. Chambon, 1990.

¹¹ STAROBINSKI (Jean), *Le Poème d'invitation*, précédé d'un entretien avec Frédéric Wandelère et suivi d'un propos d'Yves Bonnefoy, Genève, La Dogana, 2001, p.34.

collectif. L'écrit de la lettre, en tant qu'il apparaît dans le film, comme une expression, et une inscription, de l'intime et de la mémoire, se lie ainsi à l'action pour constituer une mémoire du monde, déniait à l'événement, à l'épisode momentané, à la « bonne idée de scénario » toute vocation à incarner le *continuum* du réel dans sa dynamique d'évolution et de construction du sens.

Conclusion :

Comme une voix qui *se* parle, ces lettres dans les films ne sont pas seulement un emprunt de plus du cinéma au littéraire. C'est un prolongement d'un désir de réel sur le diktat de l'analogie, et du présent inéluctable de la représentation. Le réel ici, c'est celui d'une dualité, celle de la conscience qui agit et de la conscience qui se souvient. Et les deux films de Victor Erice témoignent humblement de cette vocation à inscrire l'histoire dans le *continuum* du réel, au risque d'une tempérance, d'un affadissement de ses éclats, de son brio, des traits de l'illusion ou du spectaculaire que le cinéma aime pourtant à retenir... La lettre, comme inscription de l'intime, creuse le réel et l'histoire dont elle révèle des dimensions inhabituelles, sublimes extensions de ce *monde sur un plateau* qui reste toujours une tentation dominante, et infiniment régressive pour le cinéma.