

STUDIENREIHE ROMANIA

Herausgegeben von Martina Drescher, Ingrid Neumann-Holzschuh,
Silke Segler-Meißner und Roland Spiller

Band 32

Depuis les marges

Les années 1940–1960,
une époque charnière

Herausgegeben von

Daniel Bengsch und Silke Segler-Meißner

K
2016
BENG
1

Universidad de Berna
Literatura española

ERICH SCHMIDT VERLAG

A - 6'503'018

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Weitere Informationen zu diesem Titel finden Sie im Internet unter
[ESV.info/978 3 503 16633 6](http://ESV.info/9783503166336)

Umschlaggestaltung unter Verwendung einer Fotografie von
© Katrin Hoffmann

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Frankoromanistenverbands.

Gedrucktes Werk: ISBN 978 3 503 16633 6
eBook: ISBN 978 3 503 16635 0

Alle Rechte vorbehalten
© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin 2016
www.ESV.info

Dieses Papier erfüllt die Frankfurter Forderungen der Deutschen National-
bibliothek und der Gesellschaft für das Buch bezüglich der Alterungs-
beständigkeit und entspricht sowohl den strengen Bestimmungen
der US Norm Ansi/Niso Z 39.48-1992 als auch der ISO-Norm 9706.

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Hubert & Co., Göttingen

Table des matières

Avant-propos 7

Ouverture

Dominique Rabaté, Possibilité et impossibilité du récit.
(Blanchot, Thomas, des Forêts) 13

I Poétique(s) du récit

Jonas Hock, *Les Mendians* de Louis-René des Forêts
– fragilité et force du roman..... 27

Cornelia Ruhe, Héros et sainteté. La conception du personnage
dans *L'Exil et le Royaume* d'Albert Camus 43

Kurt Hahn, « À l'extrémité du continent » mais « au cœur des choses » :
La centralité de la marginalité dans *La Chute* d'Albert Camus 60

Viola Stiefel, Le personnage butorien et son narrateur – aspects
narratifs du Nouveau Roman à l'exemple de *Passage de Milan* 84

Maxim Görke, Entre chronique et affabulation :
D'un Château l'autre de Louis-Ferdinand Céline 100

II L'expérience historique et l'écriture

Isabelle Galichon, Le romanesque lazaréen : une perception de
« la mémoire des sens » face à la défiguration 113

Ursula Hennigfeld, *Cet homme revenu de la nuit* :
Lazare et la fictionnalisation de transitions historiques 130

<i>Silke Segler-Meißner</i> , Écrire la défaite :	
<i>La Peau et les os</i> de Georges Hyvernaud	149
<i>Thomas Hunkeler</i> , Beckett entre Saint-Lô et <i>Godot</i>	172
<i>Claudia Nickel</i> , La perspective du bourreau dans la littérature concentrationnaire d'après-guerre : considérations à partir de <i>La Mort est mon métier</i> de Robert Merle	183
III Nouvelles écritures	
<i>Christian von Tschilschke</i> , Entre neutralité et engagement. Claude-Edmonde Magny et la naissance de l'écriture cinématographique >	203
<i>Isabella von Treskow</i> , Le renouveau de la théorie littéraire dans l'après-guerre : remarques à propos des publications de Claude-Edmonde Magny (1945), Victor Giraud (1945), René Bady et Jean Chevalier (1945), Fernand Baldensperger (1945) et Jean Larnac (1948)	220
<i>Franziska Kutzick</i> , Pour une écriture de la douleur à l'ère du soupçon : <i>L'Affamée</i> de Violette Leduc	241
<i>Andrea Stahl</i> , <i>Stimmungen</i> . Réflexions sur un concept charnière chez Edgar Morin	263
Notices bio-bibliographiques	285

Avant-propos

Les années 1940–1960 sont placées sous le signe de l'expérience de la Deuxième Guerre mondiale et de la découverte de l'univers concentrationnaire. À travers leur prise en compte et leur évocation, c'est la relation entre littérature et histoire qui est mise en question. En effet, les réflexions et débats théoriques ainsi que les techniques narratives sont étroitement liés au contexte historique, à la pensée littéraire et philosophique tout en étant en prise directe avec la poétique du récit. Le présent ouvrage, dont les contributions sont issues d'un atelier dans le cadre du Congrès des Francoromanistes allemands en 2014 à Münster, se propose de considérer cette période depuis ses marges et de l'appréhender comme une époque charnière. Tous les articles réunis mettent au centre des modèles et des manières d'écrire qui, dans les histoires de la littérature française, demeurent à l'écart face à la position centrale du Nouveau roman. Non seulement ces modèles gravitent autour d'un renouveau de l'écriture cherchant à transformer l'expérience historique en faisant évoluer de nouveaux concepts et de nouvelles formes d'expression mais on observe également au cours de ces années un champ varié d'expérimentations littéraires préfigurant une poétique du récit qui renouvelle les notions clés du genre et du personnage.

On peut penser que l'expérience historique d'Auschwitz et des hécatombes de la Deuxième Guerre mondiale ne se répercutent pas en littérature uniquement sous forme d'interrogations morales et éthiques. Dans un monde désorienté et dont le sens est profondément remis en question à la fin de la guerre, la poétique du récit est au centre des positions littéraires représentées par Sartre, Blanchot, Cayrol et Camus. Nous ne sommes pas sans savoir que d'aucuns affirment l'impossibilité de former un vers lyrique après Auschwitz, d'autres estiment que la littérature doit assumer une fonction sociale par l'engagement de l'auteur et de son lecteur. Sartre se propose d'ailleurs de distinguer nettement ce qui relève de la littérature et ce que nous devrions appréhender comme de méprisables scories. Deux termes éveillent ici particulièrement notre attention : le récit selon la pensée de Blanchot et celui de l'antiroman que Sartre utilise dans sa préface au *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute (1946).

Dans sa préface Sartre amorce un discours quelque peu traditionaliste et moral au fondement de son idée de l'auteur en tant qu'intellectuel intègre lorsqu'il avance que « le meilleur de Nathalie Sarraute, c'est son style tré-

buchant, tâtonnant, si honnête, si plein de repentir, qui approche de l'objet avec des précautions pieuses [...]».¹ Pour Sartre, qui s'intéresse ici à la « bonne foi de conteuse »² de Natalie Sarraute, l'engagement de l'auteur derrière le texte et sa manière de faire appel à la raison du lecteur jouent un rôle primordial. Pour Blanchot, en revanche, « L'écrivain n'appartient plus au domaine magistral où s'exprimer signifie exprimer l'exactitude et la certitude des choses et des valeurs selon le sens de leurs limites ».³ Si, pour Sartre, l'auteur reste l'architecte d'un monument textuel, l'écrivain et l'œuvre, selon Blanchot, demeurent tous deux dans une solitude essentielle, indépendants l'un de l'autre. Aussi Blanchot n'assigne-t-il plus de fonction instrumentale à l'œuvre : « L'œuvre n'est jamais ce en vue de quoi l'on peut écrire ».⁴ L'espace littéraire devient un lieu de neutralisation où le « je » se transforme en un « il », c'est le lieu où le rapport subjectif se mue en non-rapport. L'écrivain comme sujet créateur se voit remplacé par le langage littéraire. C'est ce dernier qui joue le rôle de sujet, qui fait subir un effet de dépersonnalisation tout en étant assujéti au manque de subjectivité.

En poétique du récit, la position de Blanchot apparaît comme la plus féconde et la plus intellectuelle. Elle peut certes nous sembler ahurissante, voire extrême, elle n'est néanmoins pas nouvelle car c'est justement autour du terme générique de récit que cette position a été défendue par des auteurs comme Barrès, Gide et Valéry.⁵ Dans le dessein de trouver des moyens novateurs de raconter, le récit de fiction cherche ainsi à s'affranchir du legs naturaliste. Blanchot met en question à la fois le romanesque, sa manière de tisser l'intrigue, d'ancrer le personnage dans des coordonnées spatiotemporelles, la narration et sa relation d'avec l'objet narré. *Paludes* et *Monsieur Teste* notamment, deux antiromans par excellence selon Michel Raimond, sonnent le glas du roman naturaliste. Tout en incarnant une certaine crise de l'art romanesque, les antiromans de Gide et de Valéry s'ingénient à renouveler la poétique du récit et ne sont d'ailleurs pas les seuls : l'innovation d'une poétique du récit ne trouve-t-elle pas sa vigueur dans les récits personnels de Gautier, de Nerval, de Nodier ou de de Maistre, que Daniel Sangsue qualifie de récits excentriques ?⁶

¹ Jean-Paul Sartre, « Préface ». In : Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1996, p. 39.

² *Ibid.*, 36.

³ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, 1983, p. 20.

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir Michel Raimond, *La Crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, p. 154.

⁶ Voir Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987.

Les textes que nous considérons, presque toujours des récits publiés dans les années cinquante et soixante, renouent avec cette discussion qui avait commencé à la fin du XIX^e siècle en en renouvelant l'approche. Bien que nous puissions être tentés de voir dans les récits de fiction de cette époque une forme de crise de la narration dans un monde lui-même en crise, il serait sans doute plus judicieux de considérer le récit comme un genre qui cherche – comme le dirait Dominique Rabaté – à épuiser ses moyens artistiques. Nous pouvons notamment percevoir cet épuisement de la littérature à travers la mise en scène de l'oralité (Louis-René des Forêts), une narration qui, en cours de route, s'identifie justement et paradoxalement à sa propre quête pour trouver son origine. « La logique narrative [...] n'obéit pas à la stabilité des rapports une fois pour toute définis ; sous les modes de la palinodie, du renversement, de la spécularité, de l'auto-contradiction la voix défait le rapport qui devient, en fin de compte, l'objet vital de son entreprise : son moteur ».⁷

Notre recueil se propose, dans cette perspective, de présenter ces évolutions dans le champ littéraire en partant d'une réflexion de Dominique Rabaté sur « La possibilité et l'impossibilité du récit ». Il y évoque les innovations du genre et les écrivains de la marge pendant les années cinquante et soixante. Par la suite, un premier groupe d'articles aborde la question de l'innovation poétologique du récit en présentant plusieurs formes de l'épuisement. Ces dernières sont notamment mises en lumière dans l'article de Jonas Hock au sujet des *Mendiants*, œuvre au croisement du roman américain et des tendances de la littérature française sous l'Occupation, dans celui de Cornelia Ruhe qui interroge les qualités du personnage chez Camus et dans la contribution de Kurt Hahn sur *La Chute* qui se focalise sur l'aspect excentrique du récit camusien. Viola Stiefel approfondit, quant à elle, la discussion sur l'évolution du personnage dans le contexte du Nouveau Roman et enfin, Maxime Görke interroge la question du genre à partir *D'un Château l'autre* de Céline.

Le deuxième groupe d'articles aborde la question de la transformation de l'expérience historique en littérature. Jean Cayrol semble ainsi avoir pré-figuré le trait fondamental de l'existence post-traumatique quand il parle d'effet de redoublement de la fiction de Lazare dans le contexte des textes des survivants. C'est dans cette perspective que l'article d'Isabelle Galichon se propose d'analyser « les sources testimoniales de romanesque lazarien », tandis que la contribution d'Ursula Hennigfeld reconstruit les traces de la présence de Lazare dans la littérature d'après-guerre. L'analyse de *La Peau et les os* de Georges Hyvernaud par Silke Segler-Meßner cherche à

⁷ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 9.

mettre en avant une écriture de la défaite, qui, comme le romanesque lazaréen, rompt avec les traditions narratives antérieures en mettant en œuvre des stratégies de décomposition. Enfin, Thomas Hunkeler souligne le lien étroit entre la vue des champs de bataille et l'imaginaire de Beckett et Claudia Nickel relit *La Mort est mon métier* de Robert Merle, texte qui, mettant en scène le personnage du bourreau, préfigure *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell.

La dernière section de l'ouvrage ouvre tout un champ de réflexion autour des nouvelles écritures pendant les années 1940–1960. Christian von Tschilschke analyse ainsi l'écriture cinématographique à partir des écrits de Claude-Edmonde Magny tandis qu'Isabella von Treskow poursuit une réévaluation de la critique littéraire en relisant, à l'aune d'un renouveau de la théorie littéraire, les textes de l'histoire de la littérature française d'après-guerre tombés dans l'oubli. Franziska Kutzick évoque ensuite la discussion autour d'une innovation du genre dans le contexte du Nouveau roman en s'appuyant sur les textes des années quarante et cinquante de Violette Leduc et explore les éléments d'une écriture de la douleur. Andrea Stahl présente, pour clore cet ouvrage, le concept charnière de *Stimmungen* d'Edgar Morin en l'appliquant au contexte politique, philosophique et culturel de l'époque.

Pour finir, nous tenons à remercier tous nos contributeurs pour nos discussions très vivantes lors et après le colloque et pour leur engagement. Notre reconnaissance va également à Katrin Hoffmann qui a fourni l'épreuve pour la couverture de cette publication et tout particulièrement à Maxim Görke qui a contribué avec beaucoup de savoir et de patience aux corrections et à la mise en page.

Daniel Bengsch, Silke Segler-Meißner, en juillet 2016

Ouverture

Dominique Rabaté

Possibilité et impossibilité du récit. (Blanchot, Thomas, des Forêts)

L'invitation à revisiter depuis les marges l'histoire littéraire des années 1950 me semble tout à fait nécessaire. Sans doute cette décennie a-t-elle été trop écrasée par l'hégémonie du Nouveau Roman, de la figure du Nouveau Roman qui s'est imposée dans les années 1960 et 1970 à la fois en Amérique et en Europe, dans l'université et dans les manuels scolaires. Cette époque charnière garde en effet ses zones d'ombre, et bien des auteurs sont à relire et à reconsidérer dans un mouvement qui ne conduit pas nécessairement aux solutions qui auront été celles du Nouveau Roman, s'il faut continuer d'unifier une école dont la définition même n'est pas si assurée. Je pense notamment à Henri Thomas, qui n'est en rien un auteur méconnu, puisqu'il est publié en Imaginaire chez Gallimard, ou à des Forêts dont l'œuvre semble quitter le devant de la scène.¹ On comprend aussi combien la réévaluation du trajet de Maurice Blanchot importe pour une compréhension plus attentive des débats et des positions sur la littérature entre les années 1930 et 1980², Blanchot qui a accompagné à la fois Robbe-Grillet et Duras, des Forêts et Leiris.

Il ne faut donc pas simplifier une période riche en croisements, obsédée par le sentiment d'une impasse de la littérature, mais occupée à en redéfinir les éléments. La reconsidérer depuis ses marges, cela invite peut-être aussi à la penser dans le mouvement, encore inaperçu, d'un décentrement historique de la France comme puissance de premier plan, marginalisation politique encore occultée notamment par le discours gaulliste, mais qui peut participer implicitement à une transformation des pratiques littéraires. En

¹ Mais il faut se réjouir du projet, mené par Marco Gutjahr et Jonas Hock de traduction en allemand des poèmes et des essais de Louis-René des Forêts. Voir Louis-René des Forêts, *Die Megären des Meeres*, Wien, Turia + Kant, 2014. Et aussi du très récent volume en Quarto des œuvres complètes : Louis-René des Forêts, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2015.

² Je me permets de renvoyer au récent *Cahier de l'Herne Maurice Blanchot*, publié en septembre 2014, et que j'ai co-dirigé avec Éric Hoppenot : *Blanchot*, Cahier de L'Herne, Paris, L'Herne, 2014.

ce sens, les années 1950 verraient la fin d'un cycle de domination culturelle de la France dans le monde, dont l'épilogue se jouerait autour de Sartre, dernière figure d'intellectuel mondialement célèbre.

La période qui va des lendemains de la Deuxième Guerre Mondiale au début des années 1960 m'intéresse depuis longtemps puisque c'est sur l'œuvre de des Forêts qu'a porté ma thèse de doctorat, qui a donné lieu au livre : *Louis-René des Forêts : la voix et le volume* paru chez Corti en 1991. Quand j'ai commencé dans les années 1980 à m'intéresser à cette œuvre, la place de des Forêts était indéniablement marginale : son nom était peu connu à l'université, mais importait tout à fait pour des écrivains aussi prestigieux que Blanchot, Bonnefoy, Leiris, et dans la plus jeune génération pour Michon, Puech ou Quignard. Donner à cette œuvre un statut plus central, cela revenait pour moi à ne pas la couper d'une hypothèse théorique plus vaste sur la voix, sur ce que j'ai appelée une « littérature de l'épuisement », vers laquelle allait, sans jamais le rejoindre, tout un courant majeur de textes autour de Beckett, Camus ou Blanchot. Cette œuvre devenait ainsi exemplaire ou révélatrice d'une exigence qu'il fallait décrire en termes théoriques et historiques. Et je crois que ce choix initial, celui du premier terrain d'observation ou même du premier observatoire depuis lequel penser la littérature, a conditionné la suite de mon parcours critique (notamment en me conduisant à m'intéresser à certains auteurs contemporains et aux solutions qu'ils pouvaient proposer dans la suite de cet épuisement).

Il me semble que j'ai ainsi participé à un plus large mouvement pour donner une place à des auteurs, à des tentatives dont il fallait mesurer le sens, la puissance, la nécessité. Et je me réjouis que bien d'autres travaux aient ainsi contribué à remettre en lumière les œuvres de Cayrol, Calet, Hyvernaud, Gadenne ou Guilloux. C'est-à-dire à rendre à une époque son foisonnement et sa complexité. Il m'arrive de songer avec une certaine nostalgie à l'extraordinaire vitalité des débats qui ne cessent dans les années 1940 et 1950 de porter sur ce qu'est, ce que doit être la littérature. Activité considérée avec le plus grand sérieux, dans des livres dont le tirage peut nous sembler aujourd'hui un peu irréel... Il suffit d'évoquer ici les noms de Paulhan, Blanchot, Parain, Bataille, Sartre, Pingaud ou Barthes, dans des discussions théoriques qui préparent d'une certaine façon le tournant structuraliste vers le langage.

À partir de Louis-René des Forêts, j'ai été amené à réfléchir à la délicate frontière qui partage le roman et le récit, dans le sens que Blanchot a pu lui donner. Des *Mendiants* au *Bavard*, c'est l'aggravation d'une difficulté à raconter qui devient le moteur de la parole et de l'écriture. Les nouvelles écrites dans les années 1950 de *La Chambre des enfants* en donnent aussi des paraboles plus ou moins romanesques. Pourquoi tracer une ligne de séparation, même flottante et incertaine, entre le roman et le récit ?

Pourquoi prolonger la distinction qu'établit Blanchot au début du *Livre à venir* quand il médite sur les rôles d'Homère et d'Ulysse, et qu'il voit dans la fusion des deux figures la condition paradoxale de ce qu'il nomme le récit ? Peut-être pour dire que le roman repose sur une confiance continuée dans le pouvoir de raconter, quand le récit, lui, marque un point de pivotement, accuse le sentiment d'une impuissance et d'une impossibilité à raconter. Et se voue par-là à une passion de l'impossible qui en devient le paradoxal moteur.

Une partie essentielle de la littérature du XX^e siècle interroge, on le sait, cette expérience même de la narration, en questionnant ses formes, ses limites, et peut-être son imposture foncière. La deuxième guerre mondiale a encore aggravé le sentiment d'une inadéquation fondamentale, d'une futilité de la fiction devant le poids accablant de l'histoire réelle. C'est sur cette conscience d'une manière d'impossibilité de la fiction, d'impossibilité de raconter comme avant, que je voudrais proposer quelques réflexions, en posant que les années 1950 sont justement un moment où cette question se pose avec une acuité extrême, et selon des stratégies qu'il ne faut pas encore séparer ou assigner. Ces années m'intéressent donc par les voisinages, les proximités de *recherches* littéraires (c'est un des mots de Blanchot dans sa critique des années 1940-1950), les possibilités encore en germe de bifurcation ou de séparation.

Disons schématiquement que l'alternative pourrait être la suivante : d'un côté, on peut tenir que cette impossibilité de raconter est insurmontable ; elle relève du constat de quelque chose de terminal, une fin du récit qui appelle à d'autres modes d'expression, ou à reconnaître et explorer sans cesse cette aporie même (comme le fait Beckett à la charnière des années 1940-1950). On cherchera en ce sens à comprendre le sens d'une négativité poussée à l'extrême, et cet intérêt pour ce travail du négatif peut expliquer le regain de travaux sur Hegel qui se marque déjà dans les années 1930 avec le cours de Kojève, puis dans les traductions ou les commentaires de Jean Hyppolite après la guerre. D'un autre côté, on peut penser cette impasse comme provisoire, comme une impossibilité temporaire qui exige, au contraire, de trouver autre chose, de chercher d'autres solutions. Car ce qui me frappe dans un certain nombre de livres des années 1940, c'est le motif récurrent d'une fin du récit qui se thématise dans l'œuvre même, qui la porte à son point de rupture interne, ou de dépassement.

On se rappelle les derniers mots de *La Folie du jour* de Blanchot : « Un récit ? Non, pas de récit, plus jamais ». ³ Cette clause, maintenant célèbre, a été longuement commentée par Jacques Derrida dans *Parages*. ⁴ Il y a

³ Maurice Blanchot, *La Folie du jour*, Montpellier, Fata Morgana, 1973, p. 33.

⁴ Voir Jacques Derrida, *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 131-139.

lyse les différences entre la publication en 1973 et la parution en mai 1949 dans la revue *Empédocle* de ce texte qui porte étrangement deux titres, ou le même titre selon deux inflexions. Sur la page de couverture, on lit : « Un récit ? » qui devient dans le sommaire, sans point d'interrogation cette fois : « Un récit ». Le début de ce texte évoque très allusivement un contexte qui ne peut manquer de faire penser à la guerre, et à l'épisode sur lequel reviendra plus tard Blanchot dans *L'Instant de ma mort*. Le narrateur note en effet sobrement : « Peu après, la folie du monde se déchaîna. Je fus mis au pied du mur comme beaucoup d'autres. Pourquoi ? Pour rien. Les fusils ne partirent pas. Je me dis : Dieu, que fais-tu ? Je cessais alors d'être insensé. Le monde hésita, puis reprit son équilibre ».⁵

L'écriture de ce récit, dans l'après-guerre, semble annoncer un renoncement définitif, une sortie hors du récit, pourtant demandé par les médecins qui représentent les instances de l'ordre et de la logique. Ce texte, longtemps réservé par Blanchot, peut évoquer l'idée paradoxale qu'il aborde dans certains articles critiques et selon laquelle il faudrait que le roman trouve son Mallarmé, celui qui saurait dire l'impossibilité du roman en la dépassant. Est-ce dans « Un récit ? » qu'il faut lire la réussite de ce vœu ? Ou son échec et d'une certaine façon le congé que Blanchot donne alors définitivement à sa vocation de romancier ?

Cette interrogation radicale sur la possibilité du récit, on la trouve déjà dans le beau livre d'Henri Thomas : *Le Précepteur*, paru en 1942.⁶ Il me faut donc évoquer la structure très singulière de ce texte, qui est une sorte d'anti-*Bildungsroman*. Le chapitre premier raconte une initiation amoureuse manquée avec Geneviève, sous la forme d'un récit qui essaie d'en ordonner le sens. Le deuxième chapitre est lui plus proche d'un journal, en prise sur le présent de l'écriture et de la vie ; il traite d'un dilemme intime, et qu'on retrouvera dans toute l'œuvre de Thomas : la différence entre écrire et être écrivain. Dans le chapitre trois, un glissement entraîne le récit du côté de souvenirs, évoqués en un flash-back de nature sensiblement autobiographique, même si le nom du narrateur est autre que celui de l'écrivain. Le chapitre IV aborde la guerre qui s'est déclarée, et dit le bonheur que le « précepteur des enfants Chavanet » trouve dans la solitude. Il tente alors de faire retour à Geneviève, de reprendre autrement le récit déjà essayé. Mais il prend conscience qu'il ne peut plus le faire, que quelque chose a changé. Il note ainsi :

Je ne serais plus capable de faire des récits pareils à ceux que je suis allé rechercher boulevard Brune : il faudrait pour cela que je croie encore que la

⁵ Maurice Blanchot, *La Folie du jour*, op. cit., p. 11.

⁶ Henri Thomas, *Le Précepteur*, Paris, Gallimard, 1993.

vie s'organise comme un récit, ou qu'un récit vous aide à maîtriser votre propre vie et vous donne prise sur les autres. Ce qui m'intéresse, au contraire, ce sont les grands espaces sans récits.⁷

Et un peu plus loin, une nouvelle section de ce chapitre s'ouvre sur ces mots : « Je suis dans l'état où les récits ne sont plus possibles ».⁸ Le narrateur note le sentiment de vanité devant le début d'une histoire qui ne lui inspire que fatigue et « bizarre langueur ». Il se demande même dans la même page : « Mais est-ce un récit que je commence ? ». Pour répondre : « Non, je voudrais seulement m'exprimer à moi-même le bonheur mêlé de détresse que j'éprouve à sentir fuir le temps ». Le narrateur de Thomas évoque alors un nouveau Bartleby, attiré par une « immobilité souveraine et NULLE »⁹, porté vers un tout autre régime d'écriture, qui tient de la notation poétique, du carnet plutôt que du journal, car le centre n'en est moins sa propre personne que l'expérience intime de l'impersonnel.¹⁰

Le livre se déplace donc vers un autre mode d'écriture, dans une série discontinue de notes. On lit ainsi dans l'entrée numérotée 16 : « Pour écrire ces notes (finis, les récits) je ne me sens à mon aise que dans les carrefours, les rues, les cafés ou le plein air ».¹¹ Proches de la poésie, ces fragments parfois pris sur le vif ou plus réflexifs, se détournent ainsi résolument de la narration, de toute volonté d'ordonner en un récit ce qui doit rester fugace, ponctuel, épiphanique. Pour rester fidèle à un état et à une disponibilité, le scripteur des livres de Thomas se différencie aussi bien de l'écrivain reconnu. Il est celui qui écrit et non la figure socialement instituée de celui qui a écrit, qui a publié. La disjonction entre « écrivain » et « écrivain » si l'on veut reprendre les termes de Bernard Pingaud¹² est essentielle chez Thomas. C'est cette distinction, cette opposition que met aussi en scène le très beau livre, *La Nuit de Londres*, publié en 1956.¹³ L'ambiguïté de ce livre tient au dédoublement des figures d'écrivains entre le narrateur, d'abord

⁷ *Ibid.*, p. 139.

⁸ *Ibid.*, p. 149.

⁹ *Ibid.*, p. 150.

¹⁰ Sur ce mouvement fondamental de toute l'œuvre de Thomas, voir la belle étude de Pierre Lecœur, *Henri Thomas, une poétique de la présence*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

¹¹ Henri Thomas, *Le Précepteur*, op. cit., p. 161.

¹² Voir Bernard Pingaud, *Les Anneaux du manège. Écriture et littérature*, Paris, Gallimard, 1992.

¹³ Je me permets de renvoyer à mon étude, « Traversé de La Nuit de Londres », à paraître dans les *Actes du colloque du centenaire Henri Thomas*, dirigé par Patrice Bougon.

anonyme, voué à dire le basculement dans l'anonymat essentiel de la foule londonienne et son ami, critique et écrivain plus établi. Mais c'est à ce dernier que revient la rédaction d'un épilogue qui dit la mort de Paul Souvraut – puisque le scripteur anonyme reçoit alors de l'extérieur un nom, comme une délimitation. Là où le mouvement des premières parties menait vers une étrange dissolution des limites subjectives, la conclusion de *La Nuit de Londres* recourt à des artifices romanesques plus évidemment conventionnels. C'est l'ami écrivain qui publie les pages qu'on a lues, il les a recueillies après la mort – le suicide sans doute – de celui dont il ne peut percer le mystère irréductible. Henri Thomas restaure, pour ainsi dire, in extremis une forme de récit, certes sans totalité, troué et lacunaire, en le faisant prendre en charge par un autre narrateur. Il met ainsi à distance de lui-même l'espèce de tentation – fascinante mais mortifère – qu'incarne dans son œuvre le personnage récurrent de Souvraut.

C'est cette précaution ultime, cette mise à distance finale de Souvraut qui expliquent sans doute la sévérité du jugement que Blanchot a porté sur *La Nuit de Londres*, livre dont il aurait dû pourtant se sentir si proche, puisqu'il semble illustrer le passage exemplaire du JE au IL.¹⁴ Il est curieux de remarquer qu'après cette recension, plus jamais Blanchot n'écrira sur des romans de Thomas, ni sur *Le Parjure*, ni sur *Le Promontoire*. Sans faire ici d'interprétation projective, on peut se demander si Blanchot ne reproche pas à Thomas de ne pas aller assez loin, de rebrousser chemin dans la voie de l'errance, de « poursuivre son œuvre » au lieu de se confier au désœuvrement, d'avoir recours aux vieilles ficelles du roman contre la puissance neutre du récit. D'une certaine façon, pour rapporter ce différend feutré à mon propos, Blanchot en voudrait à Thomas d'avoir préféré la possibilité (celle notamment de publier le manuscrit de Souvraut) à l'aporie manifestée d'une impossibilité plus foncière, plus essentielle du récit.

Le troisième exemple de cette mise en œuvre paradoxale de l'impossibilité du récit dans les années 1940 est bien sûr *Le Bavard* de Louis-René des Forêts. Après *Les Mendiants* dont Jonas Hock nous a parlé, il constitue une sorte de suicide du récit, un sabotage rageur de toute croyance dans les histoires qu'on raconte. L'abandon du livre annoncé sous le titre « Le Voyage d'hiver » dans les années qui ont suivi pourrait confirmer cette hypothèse d'une impossibilité radicale. On sait la force du sarcasme du Bavard, l'usage insidieux qu'il fait des citations qui sont partout dissimulées et invisibles dans son discours, où se croisent romans (de Faulkner, Hemingway, Dostoïevski) et écrits autobiographiques (Constant,

Breton, Leiris, Bataille). *Le Bavard* marque une étape dans la conscience profondément ironique que toute énonciation est fautive, selon un mouvement que Camus reprend avec *La Chute*. Le récit, frauduleux, mensonger, s'écartant fatalement de ce qu'il veut dire, le récit piégé en tous ses lieux doit tendre vers une fin paradoxale, aux deux sens du mot « fin », à la fois but et terme : parvenir enfin au silence, réussir à se taire une fois accomplie la dépense comme sacrificielle d'un flux de paroles. On voit combien l'enjeu est proche de celui de Beckett avec *L'Innommable*.

Jusqu'où faut-il prendre au sérieux ces récits qui mènent au point de leur propre renversement, à la monstration de leur impossibilité ? Doit-on prendre pour argent comptant ce que dit un narrateur, double quasiment identique de l'auteur, mais figure spectrale et différente ? Doit-on lire ces livres comme la révélation d'une impasse sans sortie, ou comme une manière d'éprouver une limite, une façon de creuser pour aller au-delà, ailleurs, afin de retrouver quand même l'ancienne grâce du récit ?

Dans les années 1940 et 1950, s'impose une sorte de consensus sur l'impossibilité de raconter. La tension, que je ne souhaite pas résoudre trop vite, porte sur la façon d'entendre l'expression, absolument ou déterminée par des circonstances divers. Pour le dire en termes moins abstraits, est-il impossible de raconter, tout court, sans aucun complément ? Ou est-il devenu impossible de raconter comme avant, naïvement, de manière réaliste ? Ce qui m'intéresse dans cette période est justement le maintien de cette tension, la façon dont cette prise de conscience fonde un constat plus ou moins commun, mais sans solution unique évidemment. Henri Godard a raison de parler, dans la fin de *Poétique de Céline*, d'une méfiance très grande envers la fiction après la deuxième guerre mondiale. Giono comme le Camus de *La Peste* peuvent lui préférer la formule de la « chronique » qui éloigne des affabulations romanesques. Mais ce mouvement prolonge un éloignement du roman déjà en cours chez Bernanos et chez Malraux dans la fin des années 1930.

Le constat critique d'une impuissance du roman, d'une inadéquation fondamentale de ses anciens pouvoirs face à une réalité bien plus forte est très largement partagé. On le trouve chez Robbe-Grillet, qui déclare à propos de Beckett : « Raconter est devenu proprement impossible ».¹⁵ C'est aussi Nathalie Sarraute qui note dans *L'Ère du soupçon* : « Quelle histoire inventée peut rivaliser avec celle de la séquestrée de Poitiers ou les récits

¹⁴ Voir Maurice Blanchot, « Henri Thomas a poursuivi son œuvre », *La Nouvelle Revue Française*, n° 51, mars 1957, jamais repris en volume, mais républié dans *Obsidiane*, n° 30, automne 1986, p. 45-49.

¹⁵ Voir Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961, p. 31.

des camps de concentration ou de la bataille de Stalingrad ? »¹⁶ « L'histoire inventée » semble à la fois inutile, incongrue, inapte à se saisir d'une réalité qui réclame enquête, « document vécu » (pour prendre un autre terme de Sarraute dans la même page), témoignage, engagement moral sans ambiguïté.

Le roman, la fiction semblent dès lors de peu de poids. Impossible de (continuer de) raconter donc. Face à ce constat, dit et redit de différentes manières par écrivains et critiques, il me semble qu'on peut dégager au moins trois voies pour répondre à et de cette impossibilité. La première consisterait à accepter un mouvement de bascule vers l'essai, la théorie de la littérature ou du moins vers des manières de penser ses pouvoirs et son champ. C'est peut-être la voie que suit Maurice Blanchot dont on peut penser, avec Michel Murat¹⁷, le trajet dans les années 40 comme un échec du romancier. L'étrange pathos du neutre qui envahit progressivement la prose narrative et réflexive de Blanchot marque ce dégageant loin des formes du roman, même renouvelé du côté de Lautréamont et de Mallarmé. Le récit s'impose alors à l'écrivain comme forme brève de cette impossibilité, ouvrant avec *L'Entretien infini* ou *Le Pas au-delà* vers des formes inédites entre réflexion spéculative et dispositifs fictionnels de voix.

La deuxième voie peut se trouver dans l'invention de formes paradoxales, où la tension se maintient sans se résoudre, grâce à des disjonctions entre écriture et publication, activité d'écrire et prétention à se croire écrivain. C'est ainsi que je lis plusieurs des récits de Bernard Pingaud dans les années 1950 ou certains textes d'Henri Thomas, jusqu'au *Promontoire*, récit d'une expérience de dépossession et de dessaisissement. Là encore, le récit doit construire l'opposition entre le narrateur qui écrit sans faire œuvre et le grand écrivain, objet d'une satire aiguë. C'est dans le même esprit que je lirai aussi les nouvelles de *La Chambre des enfants* de Louis-René des Forêts, comme des essais pour construire des dispositifs insatisfaisants où se prendrait dans le reflet des miroirs textuels l'insuffisant *littérateur* qui avoue signer « Une mémoire démentielle ». Du côté de la fable, traversée par les échos mélodramatiques de l'opéra, c'est aussi la figure ambiguë de Moliéri qui donne, dans « Les Grands moments d'un chanteur », une allégorie possible et indécidable d'un renoncement à l'art.

La troisième voie ouvre ce que Julien Gracq caractérise avec une ironie mordante, dans « Pourquoi la littérature respire mal », « l'obsession de la

¹⁶ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1995, p. 69. Cette citation vient de l'article, paru dans *Les Temps Modernes* en février 1950 et intitulé précisément, « L'ère du soupçon ».

¹⁷ Voir Michel Murat, « Le roman et l'idée du roman ». In : Éric Hoppenot et Dominique Rabaté (Éds.), *Blanchot, op. cit.*, p. 270-277.

technique ».¹⁸ Un courant majeur des années 1950 s'y illustre, autour de ce qui s'est appelé, d'abord péjorativement, le Nouveau Roman. Doublant chez Butor, Robbe-Grillet et Sarraute une activité théorique et critique, les romans s'imposent comme des sortes de tour de force narratif, qui doivent manifester le dépassement de formules passées et senties comme « périmées ». Ces romans reposent donc sur la mise en œuvre de nouvelles manières de continuer, mais autrement, à raconter des histoires. On pensera évidemment à l'emploi de la deuxième personne du pluriel dans *La Modification*, à l'invention de la sous-conversation pour Sarraute, à l'absentement du narrateur dans *La Jalousie*, ou encore à l'extraordinaire façon dont Claude Simon réussit à construire dans *La Route des Flandres* un récit qui se dit à la fois en troisième et en première personnes. C'est ainsi un roman nouveau, selon des formules narratives qui imposent des choix conscients et délibérés, pour redonner à un genre qui s'était sclérosé une nouvelle dynamique. Mais c'est le risque de cette réduction à une technique que pointe justement Gracq, dans un propos assez curieux puisqu'il plaide pour que l'entreprise romanesque reste intimement connectée au terreau humain, alors qu'il est lui-même en train de sortir du roman proprement dit.

La même gêne devant un souci exagérément formel ou rhétorique se lit chez Bataille, notamment dans l'Avant-propos au *Bleu du ciel* qui s'inscrit, en 1957, sur ce fond implicitement polémique. L'écrivain y rappelle avec force la nécessité d'une « épreuve suffocante, impossible »¹⁹ qui oblige le récit à aller vers ses limites. Et la liste de textes qui relèvent à ses yeux de cette définition non-formaliste mêle volontairement des textes anciens sinon classiques (Sade, Balzac, Emily Brontë) à Kafka et Blanchot. Bataille déplace ainsi la ligne de front parfois simpliste construite au même moment par Robbe-Grillet et renvoie le problème de la possibilité de raconter vers une urgence existentielle qui ne saurait se subordonner au seul souci technique.

Ces trois voies ne sont évidemment pas exclusives. Elles ne représentent d'ailleurs pas toutes les positions occupées dans cette décennie. Elles se recoupent et dialoguent entre elles, notamment par le biais de comptes-rendus et de critiques qui montrent comment ces questions sont au cœur de la réflexion collective des années 1940-1960. De Sartre lisant Bataille, Blanchot, Camus et Sarraute, à Pingaud qui commente avec autant de lucidité le Nouveau Roman que Thomas ou Blanchot, à Butor ou Barthes, le champ littéraire vit de la vigueur des interrogations que les revues reflètent

¹⁸ Voir page 85 de cette conférence importante, prononcée en 1960 à l'École Normale Supérieure. On trouve le texte dans Julien Gracq, *Préférences*, Paris, José Corti, 1961.

¹⁹ Georges Bataille, *Le Bleu du ciel* [1957], Paris, Gallimard, 2006, p. 11.

avec passion. La question de la littérature et de ses pouvoirs y reste primordiale.

Que nous apporte sur ces années le recul d'un demi-siècle où nous nous tenons aujourd'hui ? Peut-être précisément de mesurer la fécondité de ce questionnement paradoxal sur la possibilité même du roman. Et cela dans un moment où les lignes sont mouvantes, où les positions changent, où la frontière est peu marquée entre ceux qui cherchent un renouvellement technique (et qui croient donc toujours à la puissance romanesque) et ceux qui expérimentent des modes narratifs plus contrariés ou critiques. Cela revient aussi à ne pas projeter sur l'histoire de cette décennie les lignes de partage postérieures, tout en réfléchissant aux évolutions singulières de nombre de ces écrivains : Sarraute s'éloignant après *Les Fruits d'or* de toute forme avérée de roman, ou Cayrol renouant après la trilogie lazarienne avec des récits de facture plus conventionnelle.

Car cette inquiétude sur la possibilité du roman n'a jamais été véritablement une méditation morose sur la fin de la littérature tout entière. Il me semble, et ce sera ma deuxième conclusion, que ce débat est plutôt symptomatique des années 2000, selon un pathos critique de la décadence et de la disparition de la littérature qui n'est pas le propos des débats de l'après-guerre. La profondeur des discussions alors engagées, la richesse des polémiques témoignent au contraire d'une formidable centralité de la question littéraire dans ces années. Centralité qui nous semble aujourd'hui étonnante, et comme baignée d'une aura nostalgique.

Revenir à ces interrogations, relire les œuvres qui en découlent et relancent autrement les questions, c'est peut-être aussi se rappeler collectivement que nous devons garder vive l'injonction d'alors : celle qui fait que tout récit – roman ou *récit* au sens blanchotien qu'il importe – doit nécessairement toucher à une limite, à un impossible qu'il déplace et maintient. Un impossible que seul le détour spécifique par la fiction autorise peut-être. On conviendra ainsi qu'il ne saurait être question, pour notre temps, de se satisfaire des vieilles recettes, ni d'une sorte de bonne conscience narrative, que la transitivité retrouvée du récit nous aurait naturellement redonnée. Cet impossible, dont Bataille fait le moteur anxieux et brûlant de la narration, n'est pas une affaire de dosage, ou de recette de cuisine technique. Il est le rapport authentique, nécessairement paradoxal que la littérature entretient avec ce qui la pousse toujours au-delà d'elle-même. C'est ce rapport, c'est cette exigence que notre temps doit poursuivre, à nouveaux frais bien sûr, mais sans oubli ni ignorance.

Bibliographie

- Bataille, Georges, *Le Bleu du ciel* [1957], Paris, Gallimard, 2006.
- Blanchot, Maurice, « Henri Thomas a poursuivi son œuvre », *La Nouvelle Revue Française*, n° 51, mars 1957, p. 45-49.
- Blanchot, Maurice, *La Folie du jour*, Montpellier, Fata Morgana, 1973.
- Derrida, Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, 1986.
- des Forêts, Louis-René, *Die Megären des Meeres*, Wien, Turia + Kant, 2014.
- des Forêts, Louis-René, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2015.
- Gracq, Julien, *Préférences*, Paris, José Corti, 1961.
- Hoppenot, Éric/Rabaté, Dominique (Éds.), *Blanchot*, Cahier de L'Herne, Paris, L'Herne, 2014.
- Lecœur, Pierre, *Henri Thomas, une poétique de la présence*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Murat, Michel, « Le roman et l'idée du roman ». In : Hoppenot, Éric/Rabaté, Dominique (Éds.), *Blanchot*, Cahier de L'Herne, Paris, L'Herne, 2014, p. 270-277.
- Pingaud, Bernard, *Les Anneaux du manège. Écriture et littérature*, Paris, Gallimard, 1992.
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961.
- Sarraute, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1995.
- Thomas, Henri, *Le Précepteur*, Paris, Gallimard, 1993.

Christian von Tschilschke

Entre neutralité et engagement.

Claude-Edmonde Magny et la naissance de l'« écriture cinématographique »

1. L'« écriture cinématographique » comme « symbole collectif »

Il n'est certainement pas exagéré de dire que Claude-Edmonde Magny (1913–1966), critique littéraire, est, de nos jours, encore trop peu connue en dépit de la position et de la réputation, malgré tout incontestées, dont elle jouissait dans les années 1940 et 1950. Parmi les nombreux ouvrages intéressants de cette femme de lettres, disciple de Jean-Paul Sartre, bien qu'aujourd'hui largement méconnue, c'est probablement son livre *L'Âge du roman américain*, – étude poétologique et histoire littéraire publiée en 1948, rééditée en 1968 et traduite en espagnol et en anglais¹ – qui peut réclamer le plus grand intérêt de la part du lecteur contemporain.

Dans *L'Âge du roman américain*, dont plusieurs parties ont déjà paru sous forme d'articles entre 1944 et 1945, Magny analyse, pour la première fois de manière systématique, ce qu'on allait appeler plus tard « écriture cinématographique » : parallèles et analogies entre procédés littéraires et qualités, modes et techniques du cinéma. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Gérard Genette, dans son *Nouveau discours du récit* de 1983, n'hésita pas, certes un peu tard comme il l'admet lui-même, à qualifier le livre de Magny comme, « à bien des égards », le véritable « point de départ de la narratologie française ». ² En fait, les phénomènes décelés par Magny

¹ Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1948 ; Claude-Edmonde Magny, *The Age of the American Novel. The Film Aesthetic of Fiction Between the Two Wars*, New York, Frederick Ungar Publishing, 1972 [translated by Eleanor Hochman] ; Claude-Edmonde Magny, *La era de la novela americana*, Buenos Aires, Juan Goyanarte, 1972 [traducción de Segundo A. Tri].

² Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 44. Notons également que c'est à Claude-Edmonde Magny que se doit l'introduction en critique littéraire de la locution de « mise en abyme » suggérée pour la pre-

dans les romans de Dos Passos, Faulkner, Hemingway, Steinbeck et autres – combinaison d'une attitude ostensiblement neutre, objective, « behavioriste » et d'un point de vue visuel et acoustique, subjectif, rigidement observé, ainsi que l'ellipse et le « découpage » – comptent également parmi les acquis narratifs les plus flagrants que l'on retrouve dans les romans de Sartre, Camus et Malraux des années 1930 et 1940, pour ne citer que les exemples les plus célèbres. Il n'est pas vain non plus de mentionner dans ce contexte où des questions poétologiques et plus strictement littéraires et des préoccupations philosophiques et sociales s'enchevêtrent et se chevauchent nécessairement, que dans cette même année 1948 que paraît *L'Âge du roman américain*, Magny vient juste de rédiger « La Parole de Lazare ou le langage retrouvé », un article important sur la difficulté de donner une expression littéraire à l'expérience concentrationnaire.³

Dans l'étude qui suit, je me propose d'examiner comment et pourquoi, à travers le livre de Claude-Edmonde Magny, le modèle du cinéma devient le catalyseur et l'emblème d'une discussion poétologique qui embrasse une grande partie des enjeux esthétiques et éthiques majeurs de l'époque. Autrement dit, en ce temps d'Occupation, de Libération et de premières années d'après-guerre, l'écriture cinématographique – selon l'idée directrice du présent travail – acquiert la qualité et le statut d'un « symbole collectif », dans le sens du théoricien littéraire allemand Jürgen Link.⁴ Dans cette acception, la popularité et l'intérêt pour l'écriture cinématographique, entendue comme dispositif narratif et stylistique, comme ensemble de procédés et techniques littéraires renvoyant au cinéma, résideraient dans la capacité de celle-ci à assumer un rôle intégratif et interdiscursif à la hauteur des préoccupations majeures de son temps. Ainsi, elle se présente comme un carrefour où se rencontrent et s'entrecroisent plusieurs des discours significatifs de l'époque : un discours poétologique qui découvre ou redécouvre les enjeux éthiques de la forme littéraire et de l'écriture, la fameuse « morale de la forme » décelée par Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*

mière fois par André Gide dans son *Journal* de 1893. Voir Claude-Edmonde Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1950, p. 269.

³ Paru en février 1948 dans la revue *Esprit* et repris dans Claude-Edmonde Magny, *Littérature et critique*, Paris, Payot, 1971, p. 154–166.

⁴ Voir Jürgen Link, « Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik ». In : Jürgen Fohrmann et Harro Müller (Éds.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 286 : « Par symboles collectifs je voudrais comprendre des images-sens (signes iconiques, motivés, complexes) dont l'ancrage collectif découle de leur importance socio-historique » [traduit par l'auteur].

de 1953⁵ ; un discours philosophique à la recherche d'un nouvel humanisme mis à l'épreuve de l'existentialisme et du socialisme ; un discours interculturel et identitaire enfin qui rapproche la France ou l'Europe des États-Unis, à l'issue de la Deuxième Guerre Mondiale, la défaite du nazisme et la libération des camps de concentration, sous un œil plutôt bienveillant en vue de prôner un certain universalisme culturel.

Cette thèse principale sera développée en quatre parties : au début, se dessinera un bref portrait de l'importante intellectuelle que fut Claude-Edmonde Magny en son temps, alors qu'elle est aujourd'hui largement inconnue. Puis, on passera à son livre *L'Âge du roman américain*, considéré, d'abord, en sa qualité de point de départ de la narratologie française et de la naissance de l'écriture cinématographique entendue comme concept poétologique et narratologique, et qui sera ensuite, plus ou moins, celui du Nouveau Roman des années 1950.⁶ Après cela, sera examinée la tentative de Magny de défendre ce que l'on pourrait appeler, avec Justus Nieland, « un humanisme visuel »⁷, c'est-à-dire l'intention de discerner, dans le choix de certains procédés narratifs, une prise de position sur le monde. Suivront quelques remarques conclusives sur le caractère spécifique de l'américanisation culturelle telle qu'observée, et dans une certaine mesure, propagée par l'auteur.

2. Qui était Claude-Edmonde Magny ?

Quand Magny mourut prématurément en 1966, à l'âge de 53 ans seulement, l'écrivaine belge Dominique Rolin là vanta, dans sa nécrologie pour *Les Nouvelles littéraires*, comme « l'essayiste la plus aigüe de notre

⁵ Voir Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 15.

⁶ En fait, dans sa préface de l'édition américaine, la traductrice Eleanor Hochman présente le livre de Magny au public anglophone en ces termes : « In addition, many of Mme Magny's ideas point to the emergence of the « new novel », as exemplified by the works of Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, and Michel Butor, as well as of the novel of « reportage », the best-known of which are Truman Capote's *In Cold Blood* and the latest works of Norman Mailer ». Voir Eleanor Hochman, « Translator's Note ». In : Claude-Edmonde Magny, *The Age of the American Novel. The Film Aesthetic of Fiction Between the Two Wars*, op. cit., pp. ix–xi et x.

⁷ Voir Justus Nieland, « French Visual Humanisms and the American Style ». In : John T. Matthews (Éd.), *A Companion to the Modern American Novel 1900-1950*, Oxford, Blackwell, 2009, p. 116–140.

époque ». ⁸ Claude-Edmonde Magny, qui de son vrai nom s'appelait Edmonde Vinel, fut reçue à l'École normale supérieure en 1932 comme seule femme de sa promotion, la même que celle de son futur époux, le latiniste reconnu Pierre Grimal (1912–1996) ; ensemble, ils eurent une fille unique, Claire Grimal (1941–2012), laquelle allait fonder, à Besançon en 1973 et en hommage à sa mère, la librairie nommée, « Les Sandales d'Empédocle », et devenir l'une des figures éminentes de la librairie française. Agrégée de philosophie, Magny enseigna sa discipline dans plusieurs lycées, à Rennes et à Paris, et pendant longtemps, la littérature française en Angleterre, à l'Université de Cambridge, en tant que lectrice. En 1940, sous le pseudonyme de Claude-Edmonde Magny, elle débuta sa collaboration à la revue *Esprit*, la reprit après la guerre, tout en donnant des articles et des « notes de lecture » à d'autres revues de l'époque comme *Preuves* et *Poésie*. ⁹ Aux Éditions du Seuil elle dirigea la collection « Pierres vives » ainsi que la collection étrangère. Ses articles portaient, entre autres, sur Aldous Huxley, Bataille, Sartre, Joyce, Malraux, Mauriac et Balzac. Ils seront repris après sa mort, en 1971, dans le recueil *Littérature et critique*. Du vivant de Magny furent publiées cinq monographies : *Précieux Giraudoux* (1945), *Les Sandales d'Empédocle* (1945), une interrogation sur la critique littéraire, le petit livre *Lettre sur le pouvoir d'écrire* (1947), *L'Âge du roman américain* (1948), le premier tome d'une *Histoire du roman français depuis 1918* (1950) et l'étude *Arthur Rimbaud* (1956) dont la parution fut suivie d'une longue période de silence, laquelle durera jusqu'à sa mort.

S'il convient de s'arrêter encore un moment sur sa *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, ce n'est pas parce que c'est le seul texte de Magny qui ait, encore récemment, connu une réédition en 2012 ¹⁰, mais parce qu'il permet de se faire une idée sur la manière personnelle qu'elle avait de concevoir la littérature telle qu'elle l'exprime aussi dans *L'Âge du roman américain*. Cette lettre, elle l'avait, sur les pas de Rilke (*Lettres à un jeune poète*, 1903–1908), initialement rédigée, en pleine guerre, en février 1943, à l'intention

du jeune poète espagnol exilé en France, Jorge Semprún, de qui elle avait fait connaissance au Congrès de la revue *Esprit* de Jouy-en-Josas de 1939, lequel lui avait alors confié ses incertitudes quant à l'idée de devenir écrivain. Après son retour de Buchenwald, Semprún lui rendit visite en août 1945. À cette occasion, elle lui lut sa lettre, ainsi qu'il le relate dans son livre de mémoire *L'Écriture ou la vie* (1994). ¹¹ Sur fond d'expérience concentrationnaire, les mots de Magny prennent un sens encore plus important. Elle met, ainsi, en garde son destinataire de veiller à bien tenir la balance entre subjectivité et objectivité, intimité et distance : « Aux deux pôles de la création littéraire, il y a les œuvres trop subjectives, le lambeau de chair tout saignant et palpitant encore qu'on vient de s'arracher ; et d'autre part les œuvres trop sèches, qui font semblant d'avoir un contenu humain. » ¹² Et quelques pages plus loin, d'ajouter : « « Nul ne peut écrire s'il n'a le cœur pur », c'est-à-dire s'il n'est assez dépris de soi ». ¹³ Et comme toute cette génération de guerre imprégnée de pensée existentialiste, Magny insiste, à propos de Gide, sur l'impossibilité de séparer éthique et esthétique : « Mais je vous démontrerai quelque jour que derrière l'esthétique de Gide lui-même il y a une éthique dont son œuvre tire sens et valeur ; que son esthétique n'est au fond qu'une éthique ». ¹⁴ C'est exactement la même conviction que celle que l'on retrouve dans son approche de l'écriture cinématographique dans le roman américain et français.

3. La naissance de l'écriture cinématographique et le départ de la narratologie française

Il est bien vrai que Claude-Edmonde Magny n'est ni la première critique littéraire française à envisager les rapports entre littérature et cinéma ni celle qui peut se réclamer du mérite d'avoir forgé le terme « écriture cinématographique ». Le rôle de pionnier en la matière revient, selon toute vraisemblance, à Albert Thibaudet dont l'*Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, parue en 1936, ne contient pas uniquement un

⁸ Dominique Rolin, « Les deux visages de Claude-Edmonde Magny », *Les Nouvelles littéraires*, n° 4, août 1966, p. 2.

⁹ Michel Winock, dans son *Histoire politique de la revue « Esprit » 1930–1950*, Paris, Seuil, 1975, p. 406, énumère huit contributions de Magny pour la période allant de 1932 à 1941 et dix-sept pour les années 1944 à 1950. Selon lui, à partir de 1940 elle « devait s'affirmer dans la critique littéraire comme un des meilleurs essayistes de la revue » (*ibid.*, p. 199). Voir également le portrait de Magny qui se trouve sur le site Web d'*Esprit* (voir sítographie).

¹⁰ Claude-Edmonde Magny, *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, Paris, Flammarion, 2012 [préface de Jorge Semprún].

¹¹ Voir le chapitre six « Le pouvoir d'écrire » dans Jorge Semprún, *Le Fer rouge de la mémoire*, Paris, Gallimard, 2012, p. 827–860 et notamment pp. 828–830, 837–846 et 858 sq. Voir aussi Monika Neuhofer, « Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé ». *Jorge Sempruns literarische Auseinandersetzung mit Buchenwald*, Frankfurt am Main, Klostermann, 2006, p. 249.

¹² Claude-Edmonde Magny, *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, Paris, Seghers, 1956, p. 21.

¹³ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴ *Ibid.*, p. 31 sq.

bref passage intitulé « Littérature et cinéma », mais se termine également sur le même sujet.¹⁵ De même, le terme « écriture cinématographique » proprement dit a déjà été utilisé en 1939, du moins en russe, par le réalisateur et théoricien de cinéma soviétique Sergueï Eisenstein, qui parlait, à propos du style éminemment visuel des romans de Zola, d'un procédé qu'il baptisait « kinematografičeskoe pis'mo ». ¹⁶ Magny, quant à elle, préfère parler de « techniques », de « procédés » et de « modes de raconter » ou encore d'une « rhétorique du cinéma ». Malgré cela, la critique contemporaine s'accorde uniquement sur le caractère « véritablement fondateur »¹⁷ et l'influence énorme d'un livre qui n'aurait jusqu'à nos jours rien perdu de sa fascination¹⁸, comme l'affirmait encore Justus Nieland en 2009.

Pour la première fois, comme le souligne Jeanne-Marie Clerc, Magny « posait systématiquement le problème d'une influence non plus, comme c'était toujours le cas, de la littérature sur le cinéma, mais, inversement, de celle du cinéma sur la littérature. [...] C'était la première tentative pour établir un parallélisme précis entre écriture cinématographique et écriture littéraire. »¹⁹ Et Clerc tient à rappeler que, de cette façon, « [e]lle inaugura une « mode », celle de la recherche d'« influence » qui contamina pendant un temps la réception de la littérature américaine en France. »²⁰ En réalité,

¹⁵ Voir Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936, pp. 520 sq. et 536 sq. Voir aussi Etienne Fuzellier, *Cinéma et littérature*, Paris, Cerf, 1964, p. 11. ; Franz-Josef Albersmeier, *André Malraux und der Film. Zur Rezeption des Films in Frankreich*, Berlin/Frankfurt am Main, Lang, 1973, p. 295 ; Franz-Josef Albersmeier *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur. Entwurf einer « Literaturgeschichte » des Films*, t. I, *Die Epoche des Stummfilms (1895–1930)*, Heidelberg, Winter, 1985, p. 509 ; Christian von Tschiltschke, *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*, Tübingen, Narr, 2000, p. 26 sq.

¹⁶ Sergej M. Ejzenštejn, « Puškin i kino. Predislovie » [1939]. In : *Izbrannye proizvedenija*, t. 2, Moscou, Iskusstvo, 1964, p. 309.

¹⁷ Jeanne-Marie Clerc, « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », *Revue de littérature comparée*, n° 298, 2001/2002, p. 317.

¹⁸ Voir Justus Nieland, « French Visual Humanisms and the American Style », *op. cit.*, p. 17. Bruce Morrisette l'appelle « the first serious treatment of the subject ». Voir Bruce Morrisette, *Novel and Film. Essays in Two Genres*, Chicago/London, UP of Chicago, 1985, p. 64. Juan Goytisolo évoque l'influence du livre de Magny dans le premier tome de ses mémoires. Voir Juan Goytisolo, *Coto vedado*, Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 195.

¹⁹ Jeanne-Marie Clerc, « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », *op. cit.*, p. 317.

²⁰ *Ibid.*

Magny parlait plus précisément de l'hypothèse que les procédés narratifs utilisés par les représentants du roman américain des années 1920 et 1930 – Hammett, Dos Passos, Hemingway, Steinbeck et Faulkner, et empruntés par Camus, Malraux, Aragon et Queneau pour le roman français des années 1930 et 1940 – pouvaient être ramenés pareillement au modèle du cinéma qui était, selon elle, « source commune, peut-être, des transformations du roman américain et du nôtre ».²¹

Comme le laisse deviner cette citation, les concepts traditionnels d'« influence », d'« imitation » ou de « transposition » paraissent à Magny insuffisants pour rendre justice à la complexité réelle des filiations et réciprocity qui caractérisent la relation entre roman et cinéma. Elle propose plutôt de parler de « parallèles », de « convergences » et de « ressemblances de procédés » entre le cinéma, le roman américain et le roman français.²² Suivant les explications que Magny donne dans le chapitre « Esthétique comparée du roman et du cinéma », ces convergences se voient favorisées par une triple parenté entre roman et cinéma : parenté sociologique d'abord, parce qu'ils visent tous deux à satisfaire les besoins d'évasion, d'identification et de divertissement d'un public de masse « sans grande homogénéité de culture ou de classe, sur lequel ils exercent un considérable pouvoir d'attraction »²³ ; psychologique ensuite, parce que les processus de réception chez le lecteur de romans et le spectateur de films se ressemblent ; et esthétique enfin, à cause de la qualité de leur récit, qui, avec ses lois propres, les soumet à l'exigence de continuité et à l'existence d'une instance narratrice (narrateur/caméra).

Compte tenu de ces conditions de base, Magny distingue trois techniques particulières par lesquelles les narrations littéraire et filmique se rapprochent. À chacune d'elles Magny dédie son propre chapitre : « La technique objective dans le roman américain », « L'ellipse au cinéma et dans le roman » et « Le découpage au cinéma et dans le roman ». Par « technique objective », parfois « poussée jusqu'au behaviourisme »²⁴, Magny comprend un mode de narration impersonnel et impassible qui décrit « les faits uniquement de l'extérieur, sans commentaire ni interprétation psychologique »²⁵, à la manière de « l'objectif d'un appareil photographique »²⁶, lequel, comme elle s'appête à le préciser, réduit « la réalité psychologique à une suite de comportements, dont les paroles ou les cris

²¹ Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, *op. cit.*, p. 11.

²² *Ibid.*, pp. 13 et 109.

²³ *Ibid.*, p. 12.

²⁴ *Ibid.*, p. 49.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 50.

font d'ailleurs partie au même titre que les gestes ou les jeux de physionomie ».²⁷ En guise d'exemple, Magny renvoie, entre autres, aux romans policiers de Dashiell Hammett. Cependant, elle n'oublie pas de rappeler qu'il s'agit-là de « conventions imposées au cinéaste par la nature même de son art, mais que le romancier moderne a librement choisies »²⁸, ce qui fait ressortir, une fois encore, leur caractère d'« écriture » dans le sens que Roland Barthes allait donner à ce terme quelques années plus tard.

L'ellipse, par contre, considérée comme « rhétorique nouvelle commune au cinéma et au roman contemporain »²⁹, est dotée d'un sens plus large. Chez Magny, elle ne consiste pas seulement à passer sous silence une certaine durée mais aussi à supprimer volontairement des informations afin de créer des significations symboliques ou des effets de suggestion. Pour illustrer ses réflexions, elle renvoie au fameux refus de l'introspection qui frappe tellement le lecteur dans *L'Étranger* (1942) de Camus. Bien qu'on s'accorde à reconnaître que l'ellipse sert principalement à renforcer le caractère objectif du récit, il n'en est pas moins vrai qu'elle fait rentrer, par la bande, l'attitude arbitraire et souveraine d'un auteur caché : « C'est grâce à elle en effet que se réintroduira dans l'œuvre d'art l'arbitraire de l'auteur, indispensable pour qu'il y ait vraiment création esthétique ».³⁰

Le terme « découpage » enfin, qui désigne en langage cinématographique l'action de diviser une séquence en plans séparés, se métamorphose, sous la plume de Magny, en emblème d'une nouvelle liberté artistique pour les romanciers américains et français inspirés par le modèle du cinéma :

Comme le metteur en scène, le romancier se permet maintenant de planter sa caméra où bon lui semble, d'en varier continuellement la position, de manière à nous montrer la vie de ses personnages sous une incidence imprévue, de très près ou de très loin, nous faire voir telle scène tantôt par les yeux d'un des protagonistes, tantôt par ceux d'un autre, et ceci en conservant la continuité essentielle à tout récit, qu'il soit imprimé ou filmé. On peut rattacher à cette innovation capitale l'emploi dans le roman de procédés typiquement cinématographiques : fondu enchaîné, surimpressions ou *crossing-up* [c'est-à-dire le montage parallèle ou alterné], d'ailleurs d'importance secondaire, et dont la littérature américaine nous offre maints exemples.³¹

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 49.

²⁹ *Ibid.*, p. 79.

³⁰ *Ibid.*, p. 80.

³¹ *Ibid.*, p. 49 sq.

Ainsi, et à l'aide d'une multitude d'exemples tirés de Proust, Gide, Malraux, Sartre, Aragon, Queneau, Dos Passos et Steinbeck entre autres, Magny analyse de manière détaillée dans quelle mesure, le choix des faits réels et le point de vue dont ils sont présentés peuvent être, dans le roman, rapprochés du discours cinématographique avec ses différentes prises de vue, positions et mouvements de la caméra. Chaque fois pourtant elle tient à signaler que la plupart de ces techniques ont déjà eu des antécédents dans la littérature du XIX^e siècle et même antérieurement. Certes, elle constate que la profonde parenté entre cinéma et littérature « a pour résultat de mettre à la disposition de l'écrivain tout un arsenal nouveau de moyens extrêmement efficaces »³², mais elle insiste également sur le fait que « certains d'ailleurs avaient été employés bien avant l'invention du cinéma, quoique avec plus de timidité et moins de système, par Balzac, Stendhal ou les naturalistes. »³³

À vrai dire, on est amené à concéder le reproche fait à Magny d'avoir parfois choisi des termes trop vagues ou péché par un emploi excessif de métaphores cinématographiques, ce qui a abouti, surtout dans le cas de Proust et de Gide, à des analogies assez douteuses. Cependant, il faut admettre que la lecture de son livre ne cesse de délivrer ses richesses concernant la rigueur philosophique de sa pensée, la précision de ses analyses et la conscience aiguë des problèmes méthodologiques en jeu. Son plus grand acquis réside dans le fait même qu'elle ne perd jamais de vue la fonction esthétique et la valeur éthique ou « métaphysique », comme disait Sartre, des formes littéraires. C'est pourquoi son argumentation fait, en permanence, écho à la célèbre remarque de Sartre de 1939 par rapport à l'œuvre de Faulkner selon laquelle « une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier » et que « [l]a tâche du critique est de dégager celle-ci avant d'apprécier celle-là »³⁴. Il suffit de citer, dans ce contexte, l'explication de la charge symbolique de l'ellipse qu'elle découvre dans les romans de Dos Passos : « Comme tout procédé parfait, cessant d'être un procédé, elle devient l'expression directe d'une conception inédite de l'homme et du monde. »³⁵

³² *Ibid.*, p. 49.

³³ *Ibid.*

³⁴ Jean-Paul Sartre, « À propos de *Le Bruit et la fureur*. La temporalité chez Faulkner » [1939]. In : *Critiques littéraires (Situations I)*, Paris, Gallimard, 1993, p. 66.

³⁵ Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, op. cit., p. 72.

4. À la recherche d'un humanisme visuel

C'est exactement sur cette mise en valeur de la signification des formes artistiques que se fonde la conception de Claude-Edmonde Magny d'une écriture cinématographique symbole d'un nouvel humanisme visuel. À cet égard, il convient de constater tout d'abord que, pour elle, deux raisons principales font que le cinéma illustre de manière parfaite la conviction existentialiste de la condition humaine et de l'inéluctable « être-dans-le-monde ». D'un côté, par sa nature visuelle même et son caractère de dispositif d'enregistrement inhumain et technique, l'image cinématographique se situe toujours au-delà non seulement de la parole mais aussi de tout sens préalable. De l'autre, du fait que toute image cinématographique relève à la fois d'une perspective déterminée, d'un point de vue ou d'un regard qui lui correspond inévitablement et qui suggère l'ancrage dans une « situation » concrète.

Et voilà que réapparaît, sous une autre lumière, la dichotomie entre subjectivité et objectivité, intimité et distance, laquelle figure déjà dans la *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, citée ci-dessus, et dédiée à Jorge Semprún. Le cinéma, « un art plus que tout autre engagé »³⁶, est donc incapable, comme affirme Magny,

[...] de nous offrir aucune image qui soit abstraitement impersonnelle. Toute scène, au cinéma, est nécessairement photographiée d'un certain point de vue, et ce point de vue fait corps avec elle, il est inséparable de son essence ; on ne peut l'éliminer pour nous en donner une vision absolue, celle d'un être qui n'aurait plus du tout de point de vue.³⁷

Il en découle également, ajoute-t-elle, que « toutes les incidences sur le monde sont légitimes au cinéma, sauf celle du Dieu des philosophes »³⁸ Or, en imitant le dispositif cinématographique le roman crée le corrélat parfait de la condition humaine telle que la conçoit la philosophie existentialiste. Il n'est donc pas surprenant que cela devienne évident, justement dans *La Condition humaine* (1933) de Malraux. Dans son analyse, Magny fait remarquer que « les différentes scènes du livre nous sont chaque fois décrites du point de vue de l'un des personnages : l'auteur n'apparaît pas ; la caméra est toujours dans la conscience de quelqu'un, et les passages du gros plan au lointain sont réglés par les oscillations de son attention »³⁹. Pour se

laisser convaincre de la justesse de cette description, il suffit de relire la scène d'ouverture du roman dans laquelle le terroriste Tchen s'approche d'un trafiquant d'armes endormi sous une moustiquaire pour le tuer. Etant donné que le récit de Malraux « est toujours engagé, jamais impersonnel »⁴⁰, comme le montre de manière exemplaire le début de *La Condition humaine*, Magny n'hésite pas à qualifier son esthétique d'« existentielle »⁴¹.

Dans la pensée de Magny, l'écriture cinématographique marque le point de convergence interculturel et intermédiateur entre plusieurs discours. Au courant philosophique de l'existentialisme français ou européen s'ajouterait donc « [l]e double exemple du cinéma et du roman américain » qui avaient « rendu à la littérature un service analogue, en lui montrant qu'un récit, comme une pensée, exigeait toujours un être concret et engagé qui en soit le support »⁴². C'est sur cette conviction de base que repose également l'idée de Magny d'un nouvel humanisme. Selon elle, le mérite du roman américain ne réside pas seulement dans le fait d'avoir donné une expression littéraire, plus facilement accessible, à des idées philosophiques abstraites, « il nous apporte aussi une certaine vision de l'homme, plus simple et plus directe, et à cause de cela plus universelle que celle que propose traditionnellement notre littérature. À travers ses œuvres maîtresses, nous entrevoyons la promesse d'un nouvel humanisme »⁴³. Et ce nouvel humanisme se communiquerait au lecteur justement à travers les techniques dont l'ensemble compose l'écriture cinématographique.

Il est vrai que Magny ne donne pas de définition précise de ce qu'elle comprend par « nouvel humanisme ». Et encore faut-il admettre que dans la France de l'après-guerre l'étiquette « humanisme », réclamée par les tendances idéologiques les plus diverses, est devenue monnaie courante.⁴⁴ Pourtant, il est bien clair que les réflexions de Magny appartiennent, d'une part, au contexte des études contemporaines de Jean-Paul Sartre sur les

⁴⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 111.

⁴³ *Ibid.*, p. 112 sq.

⁴⁴ Nieland explique en précisant, voir Justus Nieland, « French Visual Humanisms and the American Style », *op. cit.*, p. 119 : « Having served as an ideological umbrella for antifascism during the Resistance, <humanism> reemerged as the watchword of a defensive postwar consensus among the socialists and Catholics, offering a common ideological reference point for the nascent Fourth Republic that soldered wartime divisions within the nation while also conveniently excusing the collaborationist positions of many traditional Catholics. Indeed, in 1945 and 1946, it seemed everyone in France claimed to be a humanist [...] ».

³⁶ *Ibid.*, p. 99.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 100.

³⁹ *Ibid.*, p. 96.

rapports entre existentialisme et humanisme tels qu'il les avait développés dans sa célèbre conférence d'octobre 1945, « L'existentialisme est un humanisme », et, de l'autre, de Maurice Merleau-Ponty sur les affinités entre phénoménologie et cinéma, objet de son intervention sur « Le cinéma et la nouvelle psychologie » à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques en mars 1945.⁴⁵ En fait, si Magny évoque un « nouvel humanisme » à propos du roman et du cinéma, elle semble viser plusieurs idées : d'abord celle d'une capacité toute particulière d'adaptation, autant « à l'âme collective »⁴⁶ qu'« à la conscience moderne et à ses besoins »⁴⁷; de plus, l'idée d'un langage visuel parlant directement aux sens « sans devoir passer par l'intermédiaire de l'entendement »⁴⁸, compréhensible à travers les frontières générationnelles, nationales, sociales et intellectuelles ; et enfin, l'idée d'une expression particulièrement adéquate de la « condition humaine » fondée sur la combinaison inextricable d'une vision objective, extérieure, behaviouriste de l'homme, centrée sur ses manières d'agir dans le monde et une vision subjective restant liée à un point de vue déterminé et une situation concrète. C'est notamment dans cette capacité à réconcilier deux paradigmes apparemment opposés que résident l'attractivité et la puissance de persuasion de l'écriture cinématographique.⁴⁹

5. Transfert culturel : l'âge du roman américain et la réception de la culture américaine

Le fait que « la promesse d'un nouvel humanisme » prônée par Claude-Edmonde Magny se nourrisse, d'une part, largement du cinéma, c'est-à-dire d'un média considéré, encore en ces temps-là, par beaucoup, comme

⁴⁵ Voir pour ce contexte philosophique et psychologique *ibid.*, p. 123–125. Nieland souligne également les ressemblances avec les idées d'André Bazin (1918–1958) qui publia, d'ailleurs, cinquante-deux articles sur le cinéma, dans la revue *Esprit* entre 1946 et 1958 (*ibid.*, p. 127–136). Son célèbre essai « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération » parut en janvier 1947 dans le numéro 141 d'*Esprit*, peu avant la publication de l'étude de Magny (voir la base de données <http://bazin.commonsworld.org/>).

⁴⁶ Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁹ Du reste, cette force synthétique ne se limite pas au domaine du visuel et du point de vue mais porte aussi sur le récit étant donné que le montage répond à une exigence pareillement paradoxale, il produit de la continuité à partir de la rupture/coupure.

appartenant uniquement à la culture populaire, et, d'autre part, du roman américain, alors qu'on hésite encore souvent à concéder aux États-Unis l'existence d'une réelle « culture », relève d'un transfert culturel qui n'est pas évident. Dans une situation où l'histoire de la culture européenne lui paraît largement compromise par la Deuxième Guerre Mondiale et l'expérience de l'Holocauste, alors qu'elle se sent proche de la résistance et compte des survivants de camps de concentration parmi ses amis,⁵⁰ le cinéma et le roman américains se présentent à Magny sous un jour entièrement positif, comme source d'inspiration et d'innovation, étant, comme elle l'écrit, « comme en *avance* par rapport aux œuvres européennes ».⁵¹

Elle concède volontairement au cinéma et aux romanciers américains qui ont retenu ses leçons et appris ses techniques la capacité de rééduquer la perception : « On peut même dire que le cinéma, généralement considéré comme un instrument d'abrutissement, pourrait rééduquer véritablement la perception et l'intelligence du spectateur en l'habituant à comprendre sans longs discours. »⁵² Malgré son opinion très favorable au processus d'américanisation de la littérature française, l'attitude de Magny n'est pas tout à fait exempte de vieux stéréotypes concernant la relation entre la France et les États-Unis, même si ceux-là donnent lieu à un jugement positif. Ainsi, chez elle, se voient opposés la réflexion philosophique abstraite et la concrétion littéraire et cinématographique, les vieux exercices dialectiques et « une vérité d'une manière plus violente, plus émouvante, plus péremptoire »⁵³, le domaine de l'intelligible et celui du sensible, la profondeur et le superficiel, l'attachement à la tradition et l'orientation vers le futur, la culture d'élite et la culture de masse.⁵⁴

Ce que le roman américain offre à travers son écriture cinématographique – le passage a déjà été évoqué plus haut – est « une certaine vision

⁵⁰ Voir par exemple son amitié et sa correspondance des années 1947–1953 avec le poète et résistant Edmond-Henri Humeau (1907–1998) conservée aujourd'hui à l'Université d'Angers (voir [sitographie](#)).

⁵¹ Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, *op. cit.*, p. 110. L'importance du rôle médiateur de Magny est signalée, entre autres, par Philippe Roger, *Rêves et cauchemars américains. Les États-Unis au miroir de l'opinion publique française (1945–1953)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 207.

⁵² Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, *op. cit.*, p. 65.

⁵³ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁴ Voir à ce propos Justus Nieland, « French Visual Humanisms and the American Style », *op. cit.*, p. 118 : « Magny's study [...] tends to be read as typical for a certain mode of highbrow appropriation and refashioning of American pop culture. »

de l'homme, plus simple et plus directe ». ⁵⁵ Quoiqu'il ait rendu « certaines vérités immédiatement sensibles à tous », il l'aurait pourtant fait, aux yeux de Magny, « d'une façon obscure, certes, et souvent confuse ; mais, à cause de cette obscurité même, les a diffusées plus largement qu'elles n'auraient pu l'être par un essai philosophique ». ⁵⁶ Comme on le sait, elle n'est pourtant pas la seule à cette époque à afficher son américanophilie et son enthousiasme. Déjà, à partir de 1928, quand paraît la première traduction d'un roman de Dos Passos en France, *Manhattan Transfer* dans la version de Maurice-Edgar Coindreau, toute une génération de lecteurs, lasse des analyses intellectuelles et du « psychologisme bourgeois » de Proust et de Gide, se tourne vers la nouvelle littérature américaine. Certes, il ne faut pas oublier non plus qu'en 1948, quand est publié *L'Âge du roman américain*, la guerre froide se dessine déjà à l'horizon : l'opinion des intellectuels français est en train de basculer, et, depuis un an, la presse communiste commence à dénoncer le style de la nouvelle littérature américaine et l'impérialisme des États-Unis. ⁵⁷

6. L'indice temporel de l'écriture cinématographique

Pour résumer, il nous faut à nouveau souligner jusqu'à quel point les différents discours qui interfèrent dans l'écriture cinématographique pour la transformer en symbole collectif – le discours poétologique, le discours philosophique et le discours interculturel – renvoient au moment historique où Claude-Edmonde Magny conçut son livre : pendant l'Occupation et les années d'immédiat après-guerre. En fait, on peut voir, dans son art de conceptualiser pour la première fois de manière systématique, ce qu'on allait désormais comprendre par « écriture cinématographique », sa contribution personnelle à la commune recherche de toute une génération d'un nouveau langage littéraire dépouillé, d'une « écriture blanche », comme disait Barthes à propos de Camus, de Cayrol et de Blanchot, ou d'un « degré zéro de l'écriture » après l'expérience dévastatrice de la Deuxième Guerre Mondiale et la « rupture civilisationnelle » marquée par l'Holocauste. ⁵⁸

⁵⁵ Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, op. cit., p. 112.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Voir Justus Nieland, « French Visual Humanisms and the American Style », op. cit., p. 119.

⁵⁸ Voir Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, op. cit., p. 10. Pour la fortune critique que la notion d'« écriture blanche » connut par la suite on se réfère à Dominique Rabaté et Dominique

Au niveau de la critique et de l'analyse des textes littéraires, cette motivation de fond amène Magny à un effort d'objectivation et de théorisation qui contribue à transformer l'étude des procédés narratifs en véritable science de la narration. ⁵⁹ Au niveau philosophique et éthique cette approche formaliste est accompagnée de l'idée d'un nouvel humanisme existentialiste d'orientation principalement visuelle purgé de toutes valeurs traditionnelles, discréditées par les événements historiques. Au niveau interculturel enfin, on a pu observer comment l'écriture cinématographique, tout à fait typique des périodes d'après-guerre, témoigne d'un désir collectif de fuir l'isolement et de s'ouvrir à d'autres cultures, en dehors de l'Europe.

Bibliographie

- Albersmeier, Franz-Josef, *André Malraux und der Film. Zur Rezeption des Films in Frankreich*, Berlin/Frankfurt am Main, Lang, 1973.
- Albersmeier, Franz-Josef, *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur. Entwurf einer « Literaturgeschichte » des Films*, t. I, *Die Epoche des Stummfilms (1895–1930)*, Heidelberg, Winter, 1985.
- Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.
- Clerc, Jeanne-Marie, « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », *Revue de littérature comparée*, n° 298, 2001/2002, p. 317–326.
- Ejzenštejn, Sergej M., « Puškin i kino. Predislovie » [1939]. In : Ejzenštejn, Sergej M., *Izbrannye proizvedenija*, t. 2, Moscou, Iskusstvo, 1964, p. 307–311.
- Fuzellier, Étienne, *Cinéma et littérature*, Paris, Cerf, 1964.
- Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

Viart (Éds.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2009.

⁵⁹ Il s'agit-là d'un processus de transformation disciplinaire qui ne se restreint évidemment pas à la France d'après-guerre. Une tendance similaire caractérise la refondation de la philologie allemande après 1945 où l'intérêt programmatique pour l'analyse de la forme des œuvres littéraires commence à faire concurrence au paradigme traditionnel de l'interprétation. En témoignent, entre autres, le projet d'une « morphologie poétique » de Günther Müller, les études *Bauformen des Erzählens* (1955) d'Eberhard Lämmert et *Die Logik der Dichtung* (1957) de Käthe Hamburger. Et ce n'est certainement pas un hasard si René Wellek et Austin Warren publient leur *Theory of Literature* justement en 1949.

- Goytisolo, Juan, *Coto vedado*, Barcelona, Seix Barral, 1985.
- Hamburger, Käthe, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett, 1957.
- Hochman, Eleanor, « Translator's Note ». In : Magny, Claude-Edmonde, *The Age of the American Novel. The Film Aesthetic of Fiction Between the Two Wars*, New York, Frederick Ungar Publishing, 1972, p. ix-xi.
- Lämmert, Eberhard, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, Metzler, 1955.
- Link, Jürgen, « Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik ». In : Fohrmann, Jürgen/Müller, Harro (Éds.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 284-307.
- Magny, Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1950.
- Magny, Claude-Edmonde, *L'Âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1948.
- Magny, Claude-Edmonde, *La era de la novela americana*, Buenos Aires, Juan Goyanarte, 1972 [traducción de Segundo A. Tri].
- Magny, Claude-Edmonde, *Lettre sur le pouvoir d'écrire* [1956], Paris, Flammarion, 2012 [préface de Jorge Semprún].
- Magny, Claude-Edmonde, *Littérature et critique*, Paris, Payot, 1971.
- Magny, Claude-Edmonde, *The Age of the American Novel. The Film Aesthetic of Fiction Between the Two Wars*, New York, Frederick Ungar Publishing, 1972 [translated by Eleanor Hochman].
- Morrisette, Bruce, *Novel and Film. Essays in Two Genres*, Chicago/London, UP of Chicago, 1985.
- Neuhöfer, Monika, « Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé ». *Jorge Semprún literarische Auseinandersetzung mit Buchenwald*, Frankfurt am Main, Klostermann, 2006.
- Nieland, Justus, « French Visual Humanisms and the American Style ». In : Matthews, John T. (Éd.), *A Companion to the Modern American Novel 1900-1950*, Oxford, Blackwell, 2009, p. 116-140.
- Rabaté, Dominique/Viart, Dominique (Éds.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2009.
- Roger, Philippe, *Rêves et cauchemars américains. Les États-Unis au miroir de l'opinion publique française (1945-1953)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- Rolin, Dominique, « Les deux visages de Claude-Edmonde Magny », *Les Nouvelles littéraires*, n° 4, août 1966, p. 2.
- Sartre, Jean-Paul, « À propos de *Le Bruit et la fureur*. La temporalité chez Faulkner » [1939]. In : *Critiques littéraires (Situations I)*, Paris, Gallimard, 1993, p. 65-75.
- Semprún, Jorge, *Le Fer rouge de la mémoire*, Paris, Gallimard, 2012.
- Thibaudet, Albert, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936.

- Tschiltschke, Christian von, *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*, Tübingen, Narr, 2000.
- Wellek, René/Warren, Austin, *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace, and Company, 1948.
- Winock, Michel, *Histoire politique de la revue « Esprit » 1930-1950*, Paris, Seuil, 1975.

Sitographie

- http://bu.univ-angers.fr/sites/default/files/repertoire_numerique_detaille_magny.pdf
- <http://bazin.commons.yale.edu/>
- <http://www.esprit.presse.fr/whoarewe/author/detail.php?author=MAGNY%20Claude-Edmonde>