



**HAL**  
open science

## Le Lecteur au / de cinéma

Anne-Elisabeth Halpern

► **To cite this version:**

Anne-Elisabeth Halpern. Le Lecteur au / de cinéma. Christine Chollier; Jean-Michel Pottier; Alain Trouvé. Paroles de lecteurs 2. Poésie et autres genres, 13, Éditions et Presses Universitaires de Reims, pp.77-94, 2019, Approches Interdisciplinaires de la Lecture, 978-2-37496-201-6. 10.4000/books.epure.2071 . hal-02868152

**HAL Id: hal-02868152**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-02868152v1>**

Submitted on 21 Sep 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Christine Chollier, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.)

## Paroles de lecteurs 2. Poésie et autres genres

Éditions et Presses universitaires de Reims

---

# Le lecteur au / de cinéma

Anne-Élisabeth Halpern

---

DOI : 10.4000/books.epure.2071  
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims  
Lieu d'édition : Reims  
Année d'édition : 2019  
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023  
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture  
EAN électronique : 9782374962016



<http://books.openedition.org>

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2019

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



### Référence électronique

HALPERN, Anne-Élisabeth. *Le lecteur au / de cinéma* In : *Paroles de lecteurs 2. Poésie et autres genres* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2019 (généré le 21 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/2071>>. ISBN : 9782374962016. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.2071>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 septembre 2023.

---

# Le lecteur au / de cinéma

Anne-Élisabeth Halpern

---

- 1 Le cinéma n'a eu de cesse de se démarquer de la littérature tout en lui prêtant l'allégeance du nouveau venu face à l'art vénérable de l'écrit. Les différences qu'il tente de marquer tournent autour des notions de *showing* (montrer, qui serait le propre du cinéma) et *telling* (raconter, l'apanage supposé de la littérature). Mais qu'en est-il du *reading* (lire) que réalise le récepteur ? Si le lecteur est l'horizon de la littérature, le spectateur devrait être celui du cinéma qui modèle cette figure par opposition et détournement. Il se confronte en effet inlassablement à la littérature, ne voulant rien lui devoir, se dotant de références et de modalités qui lui soient propres, tâchant de forger notamment la figure de son spectateur dont les traits diffèrent de celle du lecteur de livres. C'est pourquoi la question de l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires a toujours été posée en termes plus ou moins explicites : emprunter un sujet à la littérature dénie-t-il toute paternité au cinéaste ? Les cinéastes ont régulièrement renié celle-ci en affirmant leur spécificité qui vaut contestation de la hiérarchisation encore stipulée – ou contestée – entre les deux arts. Visconti, lui, considère clairement que l'auteur d'une œuvre cinématographique adaptée, dérivée voire détournée (dans son cas précis) de l'œuvre littéraire, est bel et bien l'auteur d'une œuvre originale.
- 2 Si le théâtre a été le modèle des débuts du cinéma, la peinture n'était pas en reste. Il est des postures qui se prêtent davantage à celle-ci qu'à la mobilité cinématique, telle celle du lecteur qui a eu les faveurs des peintres depuis Dürer, par exemple, pour la peinture profane et naturellement toutes les représentations de saint Jérôme œuvrant à sa traduction de la Bible. La toile peinte est un redoublement du papier, statique, comme le lecteur se maintient dans l'immobilité.
- 3 La mobilité étant le fondement même du cinéma, comme son nom l'indique, la fixité du lecteur devrait ne pas l'intéresser. Or, force est de constater la surabondance de livres et de lecteurs dans les films depuis un peu plus d'un siècle. Nostalgie du fait littéraire ? Sans doute. Et l'idée ancienne aussi que le film est une sorte de livre animé, les pages tournant comme la pellicule est mécaniquement mise en mouvement. En 1922 déjà,

l'écran est ainsi défini comme « livre à une page unique et infinie comme la vie elle-même laisse s'inscrire sur sa surface le modelé du monde, intérieur et extérieur<sup>1</sup>. »

- 4 Le film envisagé comme livre et donc le spectateur comme lecteur se reconduit, notamment, dans les génériques présentés sous la forme d'un livre dont les pages sont tournées soit pour les adaptations de romans célèbres (*Les Trois Mousquetaires*<sup>2</sup>, *Oliver Twist*<sup>3</sup>...) ou moins connus, invitant à voir les films comme des œuvres aussi dignes d'estime que les œuvres littéraires dont ils étaient tirés. Une procédure identique a même été mise en œuvre au début de films qui ne sont pas des adaptations : ainsi le titre *Les Perles de la Couronne* apparaît sur la couverture d'un simili volume et le film s'achève avec la fermeture du livre sur le mot « Fin ». Visconti reprend le procédé qui reconnaît une dette envers l'écrit, et se place sous sa protection au début de *L'Innocente* (1974), montrant un exemplaire un peu fatigué du roman de d'Annunzio, dont une main très visible, la sienne, vieillie, tavelée, tourne les pages ; le geste répété, mélancoliquement, prend une signification particulière : cet ultime film sera bien sa « lecture » du roman de d'Annunzio, le testament cinématographique d'un grand lecteur. Le générique, d'ordinaire, se lit autant qu'il se voit, glissant vers l'analogie entre le livre et lui.
- 5 Pourtant, la proportion écrasante de films mettant en scène des lecteurs qui proposent le doublet livre (statique) et lecture (dynamique), montre combien il est nécessaire de bien différencier l'objet matériel qu'on lit, du film qu'on regarde. La présence de cet attribut capital est probablement une facilité de cinéaste pour estampiller le personnage comme lecteur. L'artifice, le cliché même, affirme la différence entre le livre et le film et donne d'emblée au spectateur le sentiment qu'il n'est pas exactement dans la même posture et qu'il ne peut ni ne doit, comme spectateur de film, s'identifier au lecteur de livres. Dans le cas un peu particulier de *All that Heaven allows* [*Tout ce que le ciel permet*] de Sirk (1955), la lecture de Thoreau, intégrée à la vie du jardinier Ron, n'apparaît pas pour lui qu'on ne voit jamais le livre à la main. Pire, dans l'ancien moulin qu'il a retapé il n'a prévu aucune bibliothèque ! Pourtant Sirk montre le livre (*Walden*) que Cary découvre chez les amis de Ron qui ont rompu avec les convenances sociales grâce à ce livre, qu'il leur a conseillé. Comme si le cinéma avait quand même besoin, à un moment ou à un autre, de l'objet livre lorsqu'il évoque la lecture, afin de souligner une différence, ou une divergence de modalité d'appréhender l'œuvre.
- 6 Le cinéma pousse en effet souvent à l'extrême les rapports de filiation conflictuelle qu'il entretient avec le livre. La figure du spectateur se construit bel et bien contre ou tout contre (pour reprendre la formule de Guitry) celle du lecteur, notamment parce que la lecture est le plus souvent silencieuse donc inaccessible au spectateur, ce dont va jouer le cinéma qui s'emploiera à représenter une autre figure de lecteur, spécifiquement cinématographique, celle-là. De multiples questions se posent lorsqu'est filmé un personnage de lecteur. D'abord que peut-on percevoir visuellement d'une lecture silencieuse dans un film qui ne donne accès qu'à la posture du lecteur, non pas au contenu de sa lecture, *a priori*, même s'il existe des stratégies pour faire entrer le spectateur dans cette expérience tellement intime ? Le lecteur dans un film s'abstrait en un sens du cinéma, c'est une vision qui s'offre à la vue au même moment qu'elle s'interdit au spectateur. Le personnage est de fait en posture non de visionnage (visible), donc, mais de déchiffrement de mots (lisible). L'artifice qui consiste à doubler la lecture silencieuse par une voix *off*, fait retomber ce qui n'est plus de la lecture

cinématographique, mais à nouveau du récit littéraire. C'est de cette manière que nous est donné *La Recherche de l'absolu* de Balzac dans *Les 400 coups* de Truffaut (1959).

- 7 Mais émerge alors une autre question : ce qu'on imagine à lire un livre, doit-on le transcrire en images dans le film ? Jones prend cette option dans *Northanger Abbey* (2007), ce qui est ridicule : Catherine, quand elle plonge dans la lecture de Walter Scott, voit apparaître à la fenêtre de sa diligence les héros du roman. Facile... même si c'est aussi une affirmation de la supériorité du cinéma à faire advenir dans le réel les images, à exhiber la puissance scopique de l'imagination. Le roman de Austen menait déjà la charge contre la confusion entre fiction et réalité, tout en proposant un roman délicieusement chargé en figures de lectrices. Jones multiplie les plans de lectures de romans, dans les maisons (soit au cœur de l'immobilité de l'immobilier) ou les diligences (des maisons cinématographiques), de confidences sur la lecture à la bibliothèque, etc. La lecture est probablement le personnage principal du roman. Le film lui est, en ce sens fidèle, cadrant notamment de manière très serrée sur les livres : gloriollette et creux de verdure, diligence, rayonnages, réduisant en somme l'espace à imaginer aux dimensions de *l'in-folio*. Catherine voit littéralement ce qu'elle lit et se projette en héroïne de roman alors qu'elle est peu héroïque dans la vie, ou quand elle veut l'être (croyant que le colonel a tué sa femme) se trompe et est ridicule. Son livre favori est *Mysteries of Udolpho* de Radcliffe, traité comme une utopie de la vie rêvée. Dans le film, images du monde extérieur et images fantasmées se confondent, alors qu'une certaine distance ironique œuvrait dans le roman.
- 8 Dans la différence manifeste entre la figure du lecteur romanesque et celle du cinéma, s'élabore un être hybride, entre le lecteur de livres et le spectateur d'images. Il n'est que de prendre l'exemple des livres, vrais ou faux, apparaissant sur les écrans et qui interrogent donc la référence : si c'est un livre connu, il présuppose une culture commune entre le lecteur du livre et le spectateur. Pour les livres inventés, il s'agit soit d'une connivence avec un public cultivé qui repère l'invention, soit de l'élaboration d'une culture fictive mais qui en passe toujours par le livre, même au 21<sup>e</sup> siècle. La complicité autorise l'économie : la réduction de l'œuvre à son titre, une couverture, mais sans contenu. Ainsi dans *Une femme est une femme* de Godard (1961), la scène de ménage du jeune couple se déroule sans mots, par titres d'ouvrages de fiction interposés et parfois interpolés. Le spectateur est ici un lecteur qui reconnaît les titres de la « Série Noire », genre populaire et non élitiste s'il en est. Les jeunes gens qui se « parlent » par livres interposés sont, eux aussi, de grands lecteurs. Le film met à égalité du reste, culture littéraire et culture cinématographique. Ainsi dans le dialogue entre Belmondo (Alfred) et Moreau (une femme du bar) :
- Alfred : « Et vous, ça marche avec Jules et Jim ? »  
La femme : « Moderato ! »
- 9 Le film de Truffaut adapté du roman de Roché, *Jules et Jim* (paru en 1953) est sorti aussi en 1960, avec Jeanne Moreau dans le rôle de Catherine, et elle incarne aussi Anne Desbarèdes dans l'adaptation du roman de Duras, *Moderato cantabile*, produit par Peter Brook en 1960. Par ces clins d'œil en deux répliques, Godard propose non plus une rivalité entre lecteur et spectateur, mais une complicité : le spectateur de cinéma est un lecteur savant dans les deux arts. Représenter le livre dans le livre, c'est le même dans le même ; en revanche, le livre au cinéma inscrit l'altérité dans le film, l'intrus – même si c'est aussi la référence. Le livre construit un écran sur l'écran, un espace mis en abyme qui procède à une inclusion de l'extériorité. Pour le dire autrement, le livre dans le livre est un approfondissement de la lecture ; le livre dans le film est un

changement de paradigme : on est amené à voir (visible) l'autre qui lit (lisible) et éventuellement ce qu'il lit. L'espace de lecture est double puisqu'on ne voit pas toujours ce que lit le personnage : on imagine alors, autrement dit, on se retransforme en lecteur de littérature à construire nous-mêmes ce qui est au-delà de l'image, toute la part lisible de ce qui est seulement visible. C'est ainsi que s'élabore la figure du lecteur super-compétent.

- 10 Si le lecteur est un être à part, l'écran devient un livre à part. Dans l'épisode 8 de la saison 1 de *Twilight zone*<sup>4</sup>, « *Time enough at least* » [Enfin assez de temps], le lecteur est celui qui, d'un autre temps, n'a pas de place dans le jeu social, stigmatisé comme un marginal. Guichetier de banque et lecteur contrarié, M. Bemis rend compte de sa lecture de *David Copperfield* à une cliente et se trompe dans ses calculs, avant d'être réprimandé par sa hiérarchie pour n'être pas un banquier efficace mais un lecteur, insulte suprême. On lui propose soit de cesser de lire en étant payé, soit de passer ses journées à lire, au chômage... Chez lui, il est interdit de lecture et cache un livre de poésie (le comble de la lecture...) sous le coussin du fauteuil, livre que sa femme a rendu illisible en le crayonnant, car lire n'est pas digne d'un adulte. M. Bemis en perd une première fois ses lunettes. Parce qu'il se réfugie dans la salle des coffres pour y lire à l'heure du déjeuner, notamment la presse annonçant une bombe H avant qu'elle ait explosé... (le spectateur lit en même temps que lui le titre), le lecteur contrarié peut enfin se livrer tranquillement à sa passion puisque l'explosion a épargné la salle des coffres de la banque et surtout la bibliothèque municipale alors qu'elle a fait disparaître tous les humains comme autant d'empêcheurs de lire en rond. Enfin seul, débarrassé des fâcheux qui conspuent la lecture, le héros s'organise un programme de lectures sur plusieurs années. Mais au moment même où les circonstances cataclysmiques rendent cet assouvissement possible, un micro-phénomène l'interdit, très cinématographique : Bemis casse ses lunettes (attribut primordial), et tout son avenir est ruiné. La caméra, subjective, nous montre un monde flou, indéchiffrable. Finalement, le visuel triomphe du lisuel et le lecteur *de* cinéma déguste son triomphe sur le lecteur *au* cinéma
- 11 L'une des premières (sinon la première) figures de lecteur au cinéma était du reste déjà ridiculisée comme telle : *La Bonne d'enfant et le soldat*, courte saynète des frères Lumière (1897), montre une jeune femme tellement absorbée dans sa lecture du journal qu'elle ne voit pas qu'au bambin dont elle a la charge s'est substitué un soldat qui prend sa main. Elle n'est plus dans le monde physique, mais dans celui des mots qu'elle lit. L'imprimé, contrairement au film, est présenté comme une déréalisation, une absence au monde sensible. Néanmoins, même moquée, la lectrice manifeste une capacité d'abstraction, par sa lecture, qui est supérieure à l'image, toujours trop réaliste. Le spectateur voit bien la substitution de l'enfant par le soldat, quand la lectrice, elle, dans son univers lisible, est comme absente à ce qui se trame. Elle est ridicule parce que lectrice : vestige de l'ancien temps (celui des livres), égarée dans la modernité (l'ère cinématographique). Pourtant, on peut « lire » cette saynète autrement : ni le cinéaste, ni le spectateur n'ont accès à cet écran que constitue le journal tenu par la jeune femme (et que redouble le rectangle de son tablier). La critique de la déréalisation se double d'un hommage au pouvoir d'ouverture sur des mondes insoupçonnés de la lecture que le cinéma se chargera ensuite d'affiner.
- 12 Le passage d'un roman sur la lecture à un film modifie substantiellement la représentation du lecteur et la hiérarchie entre celui-ci et le spectateur. *Der Vorleser* [*Le Liseur*] de Schlink (1995) relate les relations entre une ancienne kapo nazie illettrée et

un jeune homme qui lui fait la lecture sans connaître son passé ; à la lecture érotique succède la lecture par cassettes lorsque Hanna est en prison. Lorsqu'elle se suicide, l'argent qu'elle laisse aux survivants du camp sert à l'alphabétisation. Dans l'adaptation cinématographique, *The Reader* (2008), Daldry change inévitablement la donne : là où se lisait la lecture, elle se voit et s'entend dans le film, comme l'illettrisme s'entend, en creux aussi. L'illettrée est dans la posture du spectateur qui ne lit pas, mais voit et entend, à cette différence près que lui, en réalité, sait lire.

- 13 Cette opposition entre la vie réelle et la lecture se retrouvera ensuite dans l'histoire du cinéma, mais plus souvent au profit qu'au détriment du lecteur, surtout lorsqu'il est jeune. Car la lectrice de Lumière est liée à l'enfance : personnage des origines d'avant le cinéma, elle est bonne d'enfants et tient d'une main sa lecture, de l'autre l'enfant dont elle a la charge.
- 14 La lecture reste en effet pour les cinéastes un puissant instrument de formation. Les exemples abondent. De manière sommaire, *The Book Thief* de Geoffrey Rush (2013, d'après le roman du Zusak) relate comment une jeune illettrée accède à la lecture et la vie grâce à un manuel de fossoyeur, avant de protéger un Juif traqué par les nazis à qui elle permet de survivre parce qu'elle lui apporte des livres à lire. Nourriture vitale, la lecture forge les petits d'hommes. D'enfant marginalisée, car fille d'un résistant juif communiste, elle suit un double mouvement : la lecture lui permet de retrouver une place dans la société, et ensuite, de résister à cette société. La lecture métamorphose, visuellement, la fillette. Ce rapport conflictuel entre la société et la lecture formatrice et émancipatrice se rencontre aussi dans *Les 400 coups* de Truffaut (1959) : Balzac et la *Recherche de l'absolu* dont la presque fin est lue en voix *off* (le spectateur lit la véritable fin de l'œuvre, comme par-dessus l'épaule d'Antoine) sont les références radicales trouvées par Antoine Doinel pour s'abstraire du monde de mensonges des maîtres, des parents, des camarades traîtres. Noter qu'il lit allongé sur un canapé en fumant une cigarette, s'adonnant à trois plaisirs indus – la lascivité, le tabac, la lecture... ! La lecture est suivie de l'instauration d'un autel à Balzac qui lui sert d'inspiration pour sa rédaction – malheureusement démasquée – et qui prendra feu. Nous apprendrons, quand il sera dans une maison de correction que sa mère a revendu le livre que lui avait offert sa grand-mère et qu'il voulait lire... Le « Eurêka » clamé par Balthazar Claës dans le roman de Balzac trouve son épilogue dans la fuite vers l'absolu qu'est la mer pour Antoine, là où Archimède avait trouvé son principe. La lecture de Balzac a donc bien sauvé Antoine, mais c'est le film qui sauve le spectateur : on connaît quelle figure identifiable Jean-Pierre Léaud a forgée dans ce film et les suivants. Ce qui se lit dans les films ultérieurs de Truffaut avec cet acteur, c'est une relecture strictement cinématographique. Les livres d'enfance, on le voit, sont les matrices de la narration cinématographique, qu'elle soit inspirée ou non d'un roman. Matilda, par exemple (film éponyme de De Vito, 1996, d'après le roman de Dahl) est une enfant à part : élevée dans une famille d'incultes qui ne jurent que par la télévision qu'elle finit par faire exploser, elle s'évade par la lecture qu'elle apprend seule. Techniquement, l'élaboration du personnage en lectrice compulsive se fait sous la forme d'un sommaire en voix *off*. La succession des voiturettes emplies de livres empruntés à la bibliothèque en nombre toujours plus grand au fur et à mesure que grandit la fillette en plans superposés, résume quelques années de lectures. Mais la lecture ne suffit pas : elle veut réintégrer le monde des autres enfants en allant à l'école. Plus elle lit, plus elle s'éloigne de sa famille jusqu'à se faire adopter par son institutrice (à qui elle fait la lecture de *Moby Dick* à la fin). La trame est sommaire, mais le résultat efficace. Or, si la lecture est

l'instrument privilégié d'émancipation familiale ou sociale, elle est aussi souvent présentée comme résistance à l'image (y compris cinématographique) et gage d'humanité.

- 15 C'est ainsi que Godard tourne (dans la banlieue parisienne contemporaine) en 1965, un film de science-fiction : *Alphaville*. Ici, le recueil poétique *Capitale de la douleur* d'Éluard est codé : les poèmes sont l'exact inverse du langage vidé de sa substance en vigueur dans cet État totalitaire qui ôte des mots du dictionnaire nommé « bible » et réduit les citoyens à accomplir les mêmes gestes en prononçant les mêmes paroles stéréotypées. L'ordinateur Alpha 60 qui règne sur cette contrée, n'est pas visible, mais seulement audible par une voix sortant d'un larynx blessé ou mécanique. Toute la « vie » de cette société est ponctuée de néons, d'éclairages artificiels, de mises à mort en l'espèce de « spectacles », de cinéma. L'accès à la lecture est donc un acte révolutionnaire. Le volume d'Éluard a été confié au protagoniste principal venu des « états extérieurs », avant qu'il ne soit assassiné. Ce livre, il va le faire lire à la fille du savant, Von Braun, qui a œuvré au décervelage de la nation. Devenant lectrice de poésie, et donc déchiffreuse critique des artefacts visuels de la société dans laquelle elle a été élevée, la jeune fille pourra s'échapper d'Alphaville. Godard filme de manière semblable – en gros voire très gros plan –, les deux lecteurs du film (celui qui décode Éluard et celle qui s'éveille à la vie par Éluard), comme les pages du recueil de poésie. Le livre et la femme (Anna Karina) sont interchangeable et le premier devient un objet cinématographique. Filmer l'interdiction de lecture, c'est braver l'interdit. C'est reprendre à l'image qui avait banni le langage et la lecture, des privilèges usurpés, non pas pour les rendre à la lecture et au texte, mais pour inventer une autre forme de rapport à l'image et un autre lecteur d'images : le spectateur qui n'est plus une victime passive du défilement des images, mais l'acteur de son rapport aux images – celles du film, du cinéma et de sa vie en général. Truffaut, dans *Fahrenheit 451* (1966), réfléchissant à ce rapport complexe entre écrit et visible, offre, au rebours de la tradition cinématographique, un générique purement visuel, les mentions classiques de cet avant-film étant dites par une voix *off*, puisque le film tourne autour de l'interdiction de la lecture, sous peine de mort. C'est le règne des écrans de TV et de l'image, dès le générique où rien n'est à lire et tout à entendre sur fond d'images saturées par des filtres de couleur. Comme dans « *Time enough at last* », le héros, pompier pyromane devient lecteur de *David Copperfield*, autrement dit entre en révolte contre l'ordre politique. C'est une nouvelle naissance : « *I'm born...* » [Je suis né...] est la première phrase du roman de Dickens qu'il subvocalise comme un lecteur débutant, lisant toutes les mentions éditoriales comme défileraient un générique avec les mentions légales. Par la caméra subjective, le spectateur lit en même temps que lui, mais sans voix et s'identifie au personnage en rupture de ban. Lorsque Montag est surpris par sa femme, la lecture a pris des proportions énormes : il est entouré de dictionnaires et est filmé comme saint Jérôme en robe de bure (ici peignoir...). Lors de l'autodafé de la grande bibliothèque de la vieille femme, Montag vole un livre (*Kaspar Hauser*), ce qui le perdra. Le vent se met aussi en posture de lecture pour le spectateur lors de cet incendie, tournant les pages d'un livre sur Dali, avant de finir sur les *Cahiers du cinéma* ; la vieille femme qui brûle, telle Jeanne d'Arc, disparaît de l'écran et c'est l'image d'Anna Karina, dans *La Religieuse* de Jacques Rivette (1966) qui brûle à son tour. Montag, dénoncé par sa femme, doit livrer sa bibliothèque subversive (Genet, Miller, Sade) ou non (Tourgueniev, Brontë, *Zazie dans le métro...*) au lance-flammes, autodafé filmé comme une lecture dévorant page à page le livre, le spectateur devenant le lecteur-flamme qui lit par exemple une page des *Karamazov* de Dostoïevsky,

puis de *Lolita* de Nabokov et de *No Orchids for Miss Blandish* de Chase, etc. La fin du film invente une nouvelle forme de lecture : le lecteur est devenu livre lui-même, incorporation du lisible dans la matière du corps, la lecture n'étant plus visuelle mais audible. Les paraboles de Godard et Truffaut sont assez similaires dans leur représentation de la lecture comme résistance au fascisme, telle qu'elle est filmée par exemple dans *Balzac et la petite tailleuse chinoise* (roman et film de Dai Sijie, 2001), où l'on retrouve Balzac comme émancipateur malgré lui... Pour autant, cette apologie de la lecture est offerte au spectateur, considéré dès lors comme un sur-lecteur.

- 16 Le lecteur est donc un résistant à la déshumanisation sociale, tout comme le spectateur, au fond. Dans le roman de Brontë, *Jane Eyre*, le salut est dans la lecture ; dans l'adaptation cinématographique (celle de Fukunaga, 2011), il l'est tout autant dans l'image (le carnet de dessins de Jane). On assiste à un approfondissement de l'écran conçu comme frontière entre le monde intérieur (celui de la lecture) et le monde extérieur (hostile) : sur l'écran, le cadre de la fenêtre et celui du rideau derrière lequel elle se cache, puis celui du livre. Le lecteur au cinéma est dans la nécessité d'inventer une posture spécifique qui diffère de celle du lecteur de livres. Ainsi, dans *Le Hérisson*, film de Achache (2009) d'après le roman de Barbery, *L'Élégance du hérisson* (2006), la lecture de Tolstoï et de Tanizaki par la concierge qui est une lectrice boulimique est redoublée par la mise en abyme du film *Les Sœurs Munakata* de Ozu (1950) que la protagoniste regarde avec son voisin japonais mais aussi avec nous, spectateurs du film dans le film. Un bon lecteur est aussi un bon spectateur, ici. Du reste la mise en abyme est soulignée par le fait que la jeune Paloma, grande lectrice aussi, est tout autant une cinéaste en herbe qui ne se déplace pas sans sa caméra (alors qu'elle tient un journal écrit dans le roman). Le nouveau locataire japonais avec qui la concierge Renée entre en contact par une citation de Tolstoï et regarde le film d'Ozu s'appelle... Ozu.
- 17 Plus encore que l'égalité entre le lecteur de film et le lecteur de livres, le pouvoir du lecteur est tel au cinéma qu'il provoque le film, en un sens. Dans *Inferno* de Argento (1980), par exemple, la lecture d'un livre suscite toute une série de cataclysmes individuels et collectifs et le déferlement d'images. Une compétence de lecteur conduit un personnage à être le moteur de résolution des énigmes dans des thrillers tels que *Seven* de Fincher (1995) : le détective Somerset au moment de prendre sa retraite, mène une dernière enquête avec le jeune détective Mills qui ne jure que par les photos, les documents visuels des scènes de meurtres bizarres. Somerset, lui, trouve le fil directeur des sept crimes, d'abord et parce qu'il a lu *Paradise lost* [*Paradis perdu*] de Milton que cite le meurtrier, et à la bibliothèque municipale ensuite pour avoir confirmation de ce qui arrivera dans le futur. Le montage alterné entre le jeune détective (qui ne comprend rien aux images d'*evidence*, preuves en anglais) et la lecture dans laquelle le spectateur est plongé comme le personnage, se substituant à lui, se termine sur les photocopies des pages les plus pertinentes : images de textes qui font la lumière sur l'affaire qui est alors, physiquement « pliée » ... Un lecteur qui sait aussi déchiffrer les images est supérieur au seul spectateur ou au seul lecteur. Le criminel est, lui, aussi, en l'occurrence, un fameux lecteur, réalisant, à la lettre, les punitions des péchés capitaux évoqués par Chaucer, Milton et Dante, puis par Shakespeare (« *pound of flesh* » [une livre de chair], dans *The Merchant of Venice* [*Le Marchand de Venise*]) en des mises en scène spectaculaires qu'il faut déchiffrer et « lire » pour en comprendre les mobiles. Le huitième péché est même la lecture, et le film met en jeu deux lecteurs, le bon et le méchant qui ont davantage de points communs que le lecteur gentil et l'illettré gentil... Le générique de début montrait la fabrication d'un livre d'horreurs que le film se

charge ensuite de « lire » en images dont nous ne comprenons la nature qu'au fur et à mesure de notre « lecture » du film (par exemple la découverte de la fabrique des 2000 carnets préalables aux meurtres, et que commence à lire Somerset, mais comme il y faudrait des mois, le film en propose un panoramique qui vaut synthèse).

- 18 La puissance de la lecture va jusqu'à lui conférer le pouvoir de sauver le monde en perdition, même si, dans le cas précis de *The Book of Eli* [*Le Livre d'Eli*] (2010, frères Hughes) il s'agit d'une lecture ni livresque, ni visuelle mais invisible puisqu'en braille. Le film s'ouvre sur un paysage de fin du monde en 2040 environ, réalisation cinématographique du livre de l'Apocalypse de Jean. Or l'apocalypse, étymologiquement, désigne la révélation, une sortie au grand jour, une restitution visible. On assiste au recommencement du monde depuis le début : lumière, puis premier meurtre de l'humanité. Dans ce monde de débrouille violente, on vole les livres. Pour les brûler ? Non. Carnegie, qui veut prendre le pouvoir, cherche un livre particulier, « *It's not a fuckin' book ! It's a weapon !* » [Ce n'est pas un putain de livre ! C'est une arme]. Celui qui sait lire est le manipulateur de l'arme. Carnegie est impressionné de rencontrer Eli parce qu'il comprend qu'il sait lire et, à ce titre, détient le pouvoir de l'avenir. Mais Eli refuse de rester avec lui pour accroître son pouvoir local. L'identité du livre d'Eli est bientôt « révélée » : une Bible. Commence alors une chasse à l'homme qui est une chasse au livre en vue de restaurer la puissance. La fin du film, après des péripéties, des courses poursuites, des meurtres, des explosions en cascade, suit un montage alterné : Eli et Solara (fille d'une aveugle) réussissent à pénétrer dans Alcatraz – passée de prison à bibliothèque fortifiée –, parce qu'ils ont une *King James Bible* en leur possession, non physique mais mentale, dans la mémoire d'Eli. Pendant ce temps Carnegie essaie d'ouvrir la bible physique d'Eli pour s'apercevoir qu'elle est en braille, donc visible, mais illisible, sauf par un lecteur qui ne voit pas justement, un aveugle. Eli récite ensuite toute la bible qui sera imprimée. Trois types de lectures se mêlent : celle de Eli aveugle, lecture de foi (qui ne répugne pas aux violences ni aux meurtres, oubliant allègrement le décalogue), celle de Carnegie, instrument de pouvoir politique, celle de Lombardi qui voit dans le savoir la rédemption de l'humanité (mais dans une prison). Si se forge ici une nouvelle figure de lecteur, c'est que le livre est le film, intitulé *The Book of Eli*, et qui raconte le périple d'Eli ; regarder le film c'est être un lecteur clairvoyant.
- 19 Il arrive même que le lecteur de cinéma ait ce pouvoir exorbitant de dominer non seulement le lecteur mais même le créateur de romans. C'est ainsi que, fondé sur le récit d'une journée de trois femmes, *The Hours* [*Les Heures*]<sup>5</sup> (roman de Cunningham paru en 1998 et film de Daldry sorti en 2002) interroge les rapports entre l'art et la vie. Virginia Woolf écrit *Mrs Dalloway* et finira par quitter la vie en se suicidant ; Laura Brown lit ce roman qui lui donne la force de quitter sa vie et de s'en libérer ; et Clarissa Vaughan (prénom de Mrs Dalloway) vit une journée semblable à celle de Mrs Dalloway, préparant une fête pour un ami qui se meurt du sida, écrivain et fils de la deuxième protagoniste de la narration. La lectrice à proprement parler est au centre du dispositif narratif. Dans le film, plus encore que dans le roman adapté, le « lecteur » s'identifie à chacune des figures : celle de la créatrice du roman, celle de la réceptrice qui le découvre, et celle de la « réalisatrice » qui met en actes des propositions romanesques, faisant des mots, des faits. C'est en tant que spectateur de cinéma qu'il fusionne ces trois postures et les surplombe.

- 20 Le spectateur est finalement un nouveau lecteur : ses compétences redoublent celles du lecteur de livres. Comme lui, il déchiffre l'ordre du discours, certes, mais de surcroît, il est à même d'analyser des successions d'images en mouvement, et jusqu'à ce qui échappe en apparence à son champ de vision mais s'imprime malgré tout dans sa conscience et dont il reconstruit le système ou l'ordonnancement ensuite. Le lecteur au cinéma oblige donc à articuler à nouveau lisible et visible et à interroger les rapports entre image (donnée au cinéma) et imagination (à construire dans la littérature). Surtout, la représentation des lecteurs dans les films finit par construire une nouvelle figure de lecteur : le lecteur de cinéma. Il adopte un double régime de regard : le regard cinématographique et le souvenir qu'il a de ses lectures de textes. Ce lecteur de cinéma est loin de l'analphabète à quoi on veut parfois réduire le spectateur des œuvres du 7<sup>e</sup> art. Et si l'on retrouve encore au fond un peu, la quête de légitimité des cinéastes par rapport au livre, finalement, le lecteur au cinéma leur permet de redéfinir ce qu'est la lecture et d'élaborer une figure de spectateur-lecteur de cinéma, moderne et puissant.
- 

## NOTES

1. Ricciotto Canudo, « Le Septième art et son esthétique », *L'Amour de l'art*, III, 7 juillet 1922.
  2. George Sydney, 1948.
  3. David Lean, 1947.
  4. Série de la TV américaine dont les épisodes hebdomadaires ont été diffusés entre 1956 et 1959.
  5. Je remercie Audrey Louyer de m'avoir aidée à compléter mon propos en mentionnant ce film.
- 

## AUTEUR

**ANNE-ÉLISABETH HALPERN**

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL