





**Processus de création scénaristique inspiré de l'insolite et de l'incompréhensible  
chez le cinéaste-écrivain Jean Rollin**

**par Gagné, Jonathan**

**Thèse présentée à l'Université du Québec à Chicoutimi dans le cadre d'un  
programme conjoint avec l'Université du Québec à Rimouski et l'Université du  
Québec à Trois-Rivières en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor  
(Ph.D.) en Lettres (recherche-crédation)**

Québec, Canada

© Jonathan Gagné, 2024

## RÉSUMÉ

Notre thèse de doctorat, intitulée *Processus de création scénaristique inspiré de l'insolite et de l'incompréhensible chez le cinéaste-écrivain Jean Rollin*, vise à analyser, au volet recherche, le processus créatif de Rollin ainsi que ses œuvres afin d'en dégager les spécificités. À partir d'une étude intermédiaire des influences qui composent l'écriture du cinéaste-écrivain, nous en dégageons des pistes pour cerner une poïétique dont les effets dramaturgiques nous permettent de mettre de l'avant deux concepts phares : l'insolite et l'incompréhensible. Par cette approche, nous questionnons non seulement le statut du scénario à titre d'objet, mais aussi le processus derrière sa création. Notre projet ne constitue pas une étude exhaustive du scénario au cinéma, mais bien une exploration singulière d'un processus scénaristique spécifique qui appelle à sortir du cadre de la définition classique du scénario à titre d'objet.

Le volet recherche de notre projet vérifie donc comment l'œuvre de Rollin, souvent décrite comme hybride et singulière par la littérature, offre une possibilité méthodologique dont l'originalité peut participer non seulement à l'avancée de la recherche-crédation en cinéma, mais aussi à la stimulation de notre propre processus créatif à titre de scénariste. Delà se profile le deuxième champ de notre thèse, soit la mise en place d'une recherche-crédation « in vivo<sup>1</sup> ». En élaborant sous l'influence de Rollin, il ne s'agit pas de « faire du Rollin », mais bien, à travers une actualisation de sa poïétique, de motiver notre propre écriture du scénario. Ce n'est pas le résultat que nous observerons, mais la manière dont les notions d'insolite et d'incompréhensible inspirées du cinéaste opèrent un processus à la fois transformateur, émancipateur et régénérateur de notre propre pratique scénaristique.

D'entrée de jeu, nous élaborons notre double problématique, d'une part au regard de l'écriture scénaristique et de la mise en scène de Rollin, et d'autre part concernant nos stratégies de recherche-crédation. Nous mettons ainsi en lumière les axes ayant servi à explorer certaines œuvres du corpus de Jean Rollin, toujours au regard des deux notions-clés de notre thèse. En plus de voir à quel point ces axes contribuent à la construction de l'œuvre, nous examinons comment ils vont à l'encontre du « code moyen<sup>2</sup> » lié au cinéma narratif traditionnel, qui cherche à raconter des histoires de la façon la plus efficace possible<sup>3</sup>. Par cette démarche singulière, le cinéaste-écrivain offre des œuvres anticonformistes visant d'abord et avant tout une réponse émotive de la part du lecteur-spectateur. C'est ainsi que l'insolite se manifeste à divers égards chez Rollin, agissant comme tremplin vers l'inconnu, vers un renouveau qui surprend, qui implique un choc et

---

<sup>1</sup> Danielle BOUTET, « La dynamique instaurative dans la recherche création », dans *Récits d'artistes*, 20 juin 2017, <https://recitsdartistes.org/la-dynamique-instaurative-dans-la-recherche-creation/> (Page consultée le 13 juin 2022).

<sup>2</sup> Alain BERGALA, « Analyse, pratique, création », dans Serge LE PÉRON et Frédéric SOJCHER, dir., *Le Cinéma à l'université, le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 89-90, <https://international-scholarvox-com.sbiproxy.uqac.ca/book/88882854> (Page consultée le 12 février 2021).

<sup>3</sup> Henri-Paul CHEVRIER, *Le Langage du cinéma narratif*, Montréal, Éditions Les 400 coups, 2005, p. 11.

suscite des sentiments complexes<sup>4</sup>, voire une *réception* complexe, dont l'incompréhension en serait l'une des manifestations. À ce titre, nous entendons l'incompréhensible comme une ouverture de sens, voire une volonté de ne pas finir de comprendre; cela nous amène à examiner les récits ouverts et *en faisant* de Rollin sous un autre angle, soit celui de la poésie.

Cette analyse est bien entendu teintée des thèmes-clés qui caractérisent l'univers dramaturgique du cinéaste-écrivain, soit l'enfance, la poésie, la liberté, l'érotisme et la mémoire. De plus, à l'instar de Georges Bataille, l'une des influences majeures de Rollin, nous voyons comment la construction de l'œuvre est basée sur l'association et l'ouverture. Dans la mesure où Jean Rollin est un artiste chez qui les influences intermédiales sont nombreuses, la notion de dialogue permet d'articuler les multiples images, souvenirs et motifs impliqués dans sa construction dramaturgique. La notion de dialogue occupe d'ailleurs une place prépondérante dans notre thèse puisqu'elle constitue, autant pour Rollin que pour nous, une stratégie intermédiaire favorisant l'articulation des motifs issus de diverses filiations dans le but de faire émerger de nouvelles formes et de nouveaux sens. De fait, nous nous sommes basé sur ce principe afin de nourrir, d'une part, le dialogue artistique que nous avons désiré mettre en place avec le cinéaste-écrivain, et d'autre part, notre propre démarche de création, dont le chapitre 5 rend compte à titre de récit de création. Dans le cadre de cette étape cruciale, nous mettons en pratique la fonction instaurative de la recherche-crédation pour valoriser la pertinence rollinienne au sein de notre processus de création, soit cet « œuvrement » dont le but est de régénérer notre inspiration. Au final, nous souhaitons que notre recherche puisse inspirer de nouvelles pratiques scénaristiques au sein du monde académique, plus spécifiquement dans le cadre de la recherche universitaire.

---

<sup>4</sup> Arlette BOULOUMIÉ, « Avant-propos », dans Arlette BOULOUMIÉ, dir., *Écritures insolites*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, paragr. 8, <https://books.openedition.org/pur/12091?format=toc>.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	ii
TABLE DES MATIÈRES .....	iv
LISTE DES FIGURES .....	vii
REMERCIEMENTS.....	ix
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1.....	5
QUEL CADRE POUR UNE DOUBLE PROBLÉMATIQUE ?.....	5
1.1 RENCONTRE DE DEUX PROBLÉMATIQUES.....	5
1.1.1 GENÈSE.....	5
1.1.2 ENONCÉ DES PROBLÉMATIQUES .....	9
1.1.3 ROLLIN ET MOI.....	11
1.1.4 OBJECTIFS.....	12
1.1.5 HYPOTHÈSE PRÉLIMINAIRE .....	15
1.2 APPROCHE DU CORPUS.....	15
1.2.1 OUVRAGES À PROPOS DE JEAN ROLLIN .....	17
1.2.2 ARCHIVES À PROPOS DE JEAN ROLLIN .....	21
1.2.3 CHOIX DU CORPUS ARTISTIQUE .....	22
1.2.4 SÉLECTION DU CORPUS THÉORIQUE .....	33
1.3 LES MÉTHODES ET STRATÉGIES DE RECHERCHE-CRÉATION.....	37
1.3.1 SUR LE PLAN RÉFLEXIF ET ANALYTIQUE .....	40
1.3.2 SUR LE PLAN CRÉATIF .....	48
CHAPITRE 2.....	54
CARTOGRAPHIE ROLLINIENNE.....	54
2.1 QUI EST JEAN ROLLIN ?.....	54
2.1.1 CONTOURS D'UNE ÉCRITURE SINGULIÈRE ET PLURIELLE.....	58
2.2 HÉRITAGES ET FILIATIONS ARTISTIQUES .....	67
2.2.1 EN LITTÉRATURE .....	68
2.2.2 AU CINÉMA .....	73
2.2.3 EN PEINTURE .....	76
2.2.4 AU THÉÂTRE.....	81
2.2.5 LES ILLUSTRÉS.....	82

2.3 LES THÈMES RÉCCURENTS .....	85
2.3.1 LE FANTASTIQUE ET LE SURREALISME .....	86
2.3.2 LA MÉMOIRE .....	92
2.3.3 L'ERRANCE .....	106
2.3.4 LES LIEUX ET LES ESPACES .....	110
2.3.5 LA FIGURE FÉMININE .....	113
2.3.6 ÉROS & THANATOS .....	126
CHAPITRE 3 .....	137
LA POÏÉTIQUE AFFRANCHIE DE ROLLIN .....	137
3.1 LA LIBERTÉ ET L'ANTICONFORMISME .....	137
3.2 L'ENFANCE ET LA POÉSIE .....	147
3.3 DE L'IMAGE À L'IMAGINAIRE .....	158
3.4 ROLLIN ET BATAILLE .....	170
3.4.1 LE PRINCIPE ASSOCIATIF .....	173
3.4.2 LE DIALOGUE ET SON ESSENCE INTERMÉDIALE .....	180
3.4.3 ROLLIN EN DIALOGUE .....	185
3.5 L'INSOLITE .....	197
3.5.1 UN DISCOURS AU « FILM DE LA PLUME » .....	199
3.5.2 DES RÉCITS REBELLES, FLOUS ET IRRATIONNELS .....	206
3.5.3 DES PERSONNAGES DÉCALÉS ET ANACHRONIQUES .....	215
3.5.4 UNE MISE EN SCÈNE QUI SUBLIME .....	225
3.6 L'INCOMPRÉHENSIBLE .....	234
3.6.1 LE SENS <i>EN FAISANCE</i> .....	239
3.6.2 LES FIGURES INDÉCIDABLES .....	245
CHAPITRE 4 .....	250
NOTRE DIALOGUE AVEC JEAN ROLLIN .....	250
4.1 INSPIRATION MÉTHODOLOGIQUE .....	251
4.2 ÉCRITURE SCÉNARISTIQUE CHEZ ROLLIN .....	253
4.2.1 DU LITTÉRAIRE AU FILMIQUE .....	254
4.2.2 L'ÉCRITURE PERFORMATIVE .....	263
4.2.3 LE JEU DE L'ERRANCE .....	274
4.2.4 LE RÉCIT ET LES PERSONNAGES COMME FIGURES INDÉCIDABLES .....	278
4.3 LE SCÉNARIO COMME <i>OBJET</i> « ENTRE » .....	286
4.4 RÉGÉNÉRER L'INSPIRATION .....	293

CHAPITRE 5 .....	299
<i>L'ITINÉRAIRE MÉMOIRE – LE RÉCIT DE CRÉATION</i> .....	299
5.1 PHASE 1 : <i>LE CŒUR DE SOLANGE</i> .....	303
5.1.1 DESCRIPTION DU PROCESSUS .....	303
5.1.2 LES IMAGES .....	307
5.1.3 L'ERRANCE .....	308
5.1.4 L'ENTRE ET LA POÉSIE .....	310
5.1.5 THÈMES & INFLUENCES .....	315
5.1.6 LES PERSONNAGES .....	328
5.1.7 L'ÉROTISME .....	337
5.2 PHASE 2 : <i>LE CORPS DE LAURA</i> .....	344
5.2.1 MISE EN PLACE .....	344
5.2.2 LE PROCESSUS .....	351
5.2.3 LA VOIX NARRATIVE .....	355
5.2.4 L'INDÉTERMINATION .....	360
5.2.5 LE COLLAGE .....	364
5.3 PHASE 3 : LA BOBINE MANQUANTE .....	366
5.4 RETOUR SUR LA CRÉATION .....	369
CONCLUSION .....	380
BIBLIOGRAPHIE .....	386
CERTIFICATION ÉTHIQUE .....	396
ANNEXE 1 : .....	397
FIL ÉVÉNEMENTIEL – <i>REQUIEM POUR UN VAMPIRE</i> .....	397
ANNEXE 2 : .....	402
<i>L'ITINÉRAIRE MÉMOIRE</i> .....	402

## LISTE DES FIGURES

FIG. 1 : PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>HIER ENCORE</i> .....	6
FIG. 2 : PHOTOGRAMME TIRÉ D'UNE PUBLICITÉ RÉALISÉE POUR <i>LA FABULEUSE HISTOIRE D'UN ROYAUME</i> .....	7
FIG. 3 : PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>LA ROSE DE FER</i> .....	8
FIG. 4 : MICHELLE ET MARIE DÉGUISÉES EN CLOWN.....	23
FIG. 5 : CATHERINE DANS LA CRYPTÉ. PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>LA MORTE-VIVANTE</i> .....	26
FIG. 6 : LOUISE ET HENRIETTE. PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>LES DEUX ORPHELINES VAMPIRES</i> .....	29
FIG. 7 : PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>LE CAPITAINE FRACASSE</i> .....	74
FIG. 8 : <i>LE COUPLE</i> PAR MAX ERNST (1924).....	77
FIG. 9 : <i>L'ACROPOLE</i> PAR PAUL DELVAUX (1966).....	79
FIG. 10 : <i>MON TOMBEAU</i> PAR PAUL DELVAUX (1947-1962).....	80
FIG. 11 : AFFICHE DE LA PIÈCE <i>LE BAISER DE SANG</i> (1929).....	81
FIG. 12 : EXTRAIT D'UNE PAGE DE <i>FANTAX</i> ILLUSTRÉE PAR ROBERT ROCCA. AU CENTRE, LA PRÊTRESSE MAYA.....	84
FIG. 13 : PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>LÈVRES DE SANG</i> .....	88
FIG. 14 : PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>LA ROSE DE FER</i> .....	89
FIG. 15 : LA PLAGE DE POURVILLE-SUR-MER. PHOTOGRAMME TIRÉ DU <i>VIOL DU VAMPIRE</i> .....	112
FIG. 16 : CATHERINE AU PIANO. PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>LA MORTE-VIVANTE</i> .....	116
FIG. 17 : BRIGITTE LAHAIE DANS <i>LES RAISINS DE LA MORT</i> . PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM.....	118
FIG. 18 : LA FEMME SUR LA PLAGE. PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>LA ROSE DE FER</i> .....	124
FIG. 19 : HENRIETTE ET LOUISE DANSENT PARMIS LES TOMBES.....	134
FIG. 20 : « LE PETIT CIMETIÈRE AU MILIEU DES BUILDING. ».....	135
FIG. 21 : NATHALIE KARSENTY DANS LE RÔLE DE LA LOUVE.....	163
FIG. 22 : « LE SOUVENIR C'EST LA VIE. ».....	166
FIG. 23 : PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>LA ROSE DE FER</i> .....	167
FIG. 24 : PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>LE VIOL DU VAMPIRE</i> .....	177
FIG. 25 : PHOTOGRAMME TIRÉ DU GÉNÉRIQUE D'OUVERTURE DES <i>DEUX ORPHELINES VAMPIRES</i> .....	189
FIG. 26 : HENRIETTE ET LOUISE LISENT <i>HISTOIRE DE L'ŒIL</i> .....	190
FIG. 27 : À GAUCHE, LA TOILE <i>FLAMING JUNE</i> . À DROITE, PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>LA VAMPIRE NUE</i> .....	191
FIG. 28 : PHOTOGRAMME TIRÉ DU GÉNÉRIQUE D'OUVERTURE DU COURT-MÉTRAGE.....	193
FIG. 29 : PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>LA MORTE-VIVANTE</i> .....	195
FIG. 30 : PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>LA ROSE DE FER</i> .....	208
FIG. 31 : PHOTOGRAMME TIRÉ DE LA SCÈNE D'OUVERTURE DE <i>REQUIEM POUR UN VAMPIRE</i> .....	212
FIG. 32 : PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>LE FRISSON DES VAMPIRES</i> .....	217
FIG. 33 : PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>LA MORTE-VIVANTE</i> .....	222
FIG. 34 : MICHELLE ET MARIE SE RAPPROCHENT.....	229
FIG. 35 : PHOTOGRAMME TIRÉ DE <i>REQUIEM POUR UN VAMPIRE</i> .....	230



FIG. 36 : EXTRAIT DU SCÉNARIO DU FILM <i>LES DEUX ORPHELINES VAMPIRES</i> (MA PHOTOGRAPHIE).....	256
FIG. 37 : EXTRAIT DU SCÉNARIO DU FILM <i>LES DEUX ORPHELINES VAMPIRES</i> (MA PHOTOGRAPHIE).....	258
FIG. 38 : PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>LES DEUX ORPHELINES VAMPIRES</i> . ....	260
FIG. 39 : DÉTAIL DU SCÉNARIO DU FILM <i>LES DEUX ORPHELINES VAMPIRES</i> (MA PHOTOGRAPHIE).....	260
FIG. 40 : PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>LES DEUX ORPHELINES VAMPIRES</i> . ....	261
FIG. 41 : EXTRAIT DU TAPUSCRIT DU SYNOPSIS DE <i>REQUIEM POUR UN VAMPIRE</i> (MA PHOTOGRAPHIE).....	263
FIG. 42 : EXTRAIT DU TAPUSCRIT DU SYNOPSIS DE <i>REQUIEM POUR UN VAMPIRE</i> (MA PHOTOGRAPHIE).....	265
FIG. 43 : EXTRAIT DU TAPUSCRIT DU SYNOPSIS DE <i>LA MORTE-VIVANTE</i> (MA PHOTOGRAPHIE).....	266
FIG. 44 : PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>LA MORTE VIVANTE</i> . ....	269
FIG. 45 : CATHERINE REDÉCOUVRE SA CHAMBRE. PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>LA MORTE VIVANTE</i> . ....	270
FIG. 46 : FLASHBACK DE L'ENFANCE DE CATHERINE. PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>LA MORTE VIVANTE</i> . ....	271
FIG. 47 : MICHELLE ET MARIE S'APPROCHENT. PHOTOGRAMME TIRÉ DE <i>REQUIEM POUR UN VAMPIRE</i> . ....	277
FIG. 48 : MICHELLE ET MARIE, APRÈS AVOIR RETIRÉ LEUR COSTUME DE CLOWN. ....	284
FIG. 49 : KOWALSKI AU VOLANT DE SON CHALLENGER RT. ....	319
FIG. 50 : KARA (SUPERGIRL), ZALTAR ET L'OMÉGAÈDRE. PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>SUPERGIRL</i> . ....	323
FIG. 51 : SUPERGIRL, INTERPRÉTÉE PAR HELEN SLATER. PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>SUPERGIRL</i> . ....	325
FIG. 52 : PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>OPÉRATION BEURRE DE PINOTTES</i> . ....	327
FIG. 53 : KOWALSKI (BARRY NEWMAN). PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>VANISHING POINT</i> . ....	329
FIG. 54 : LES COUSINS DUKE À BORD DE GENERAL LEE. ....	330
FIG. 55 : LE COMÉDIEN JOHN SCHNEIDER EN 2010. ....	331
FIG. 56 : DIANNA AGRON DANS LE RÔLE DE QUINN FABRAY, MENEUSE DE CLaque. ....	332
FIG. 57 : NOTRE SIMULATION REPRÉSENTANT LA QUALITÉ D'IMAGE DU FILM <i>VAMPIRE... VOUS AVEZ DIT VAMPIRE ?</i> TEL QU'EXPÉRIMENTÉ SUR FORMAT BETA DANS LES ANNÉES 80.....	347
FIG. 58 : RADIOCASSETTE SONY SPORTS MODÈLE CFS-930.....	352
FIG. 59 : PHOTOGRAMME TIRÉ DU FILM <i>PLANET TERROR</i> DE ROBERT RODRIGUEZ. ....	368

## REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord exprimer ma gratitude à mes parents, Lyane et Jocelyn, à ma grand-mère Marie-France, ainsi qu'à toute ma famille pour leur appui indéfectible tout au long de mon parcours doctoral. Je n'y serais pas arrivé sans leur précieux support. Je désire ensuite adresser un remerciement tout spécial à mon directeur de recherche, Jean-Paul Quéinnec, qui m'a guidé de main de maître dans cette aventure. Merci Jean-Paul pour ta grande compétence, ta bienveillance ainsi que ton respect; cela a fait toute la différence dans mon parcours et c'est grâce à toi que j'ai atteint la ligne d'arrivée!

Ensuite, un immense merci à Pascal Françaix, auteur de l'ouvrage *Jean Rollin, cinéaste-écrivain*, pour m'avoir envoyé une copie de son précieux livre; il fut une référence de tous les instants! Merci également à l'équipe de la Cinémathèque de Toulouse, en particulier Vincent Spillmann du département des collections, pour m'avoir donné accès à plusieurs documents d'archives de Jean Rollin. Ceux-ci furent des piliers importants de mon projet. Dans le même ordre d'idées, un grand merci à Jean Rup pour m'avoir partagé son mémoire de maîtrise à propos de Jean Rollin. Merci également à Jean-Loup Martin, réalisateur du documentaire *Jean Rollin, Être et à voir* ainsi qu'à David Didelot, « fanéditeur » de *Vidéotopsie*, pour le partage d'informations et de documents.

J'aimerais également remercier d'autres personnes qui ont aidé mon projet à progresser, dont Véronique Djaouti Travers, qui fut le bras droit de Jean Rollin pendant de nombreuses années, Caroline Renard, directrice du département des Arts à l'Université Aix-Marseille, Isabelle Singer, responsable du master Cinéma-Audiovisuel à l'Université Aix-Marseille, Thierry Millet, enseignant au Master Cinéma-Audiovisuel à l'Université Aix-Marseille, Frédéric Dallaire, professeur de cinéma en recherche-crédation à l'Université de Montréal ainsi que Jacques Noël des Éditions Grand Angle en Belgique. J'adresse également un merci tout spécial à ma correctrice, Lisette St-Pierre, professeure retraitée, pour sa générosité, sa rigueur et sa disponibilité; sa présence fut encourageante lors du dernier sprint! Mention spéciale à André Bouchard, le conjoint de Lisette, qui fut pour celle-ci un coéquipier hors pair lors de la phase de correction.

Finalement, je désire remercier chaleureusement les nombreuses personnes que j'ai côtoyées lors de mon passage à l'UQAC et qui furent pour moi des ressources inestimables, à plusieurs égards. Je pense en particulier à François Ouellet, professeur titulaire de littérature et directeur de l'Unité d'enseignement en études littéraires, Jean Châteauvert, professeur en cinéma, Marie-Claude Bergeron, responsable des bourses aux Services aux étudiants, Nathalie Fournier et Nancy Perron au bureau de l'Aide financière, Marc Bruyère, Stéphanie Hamel, Charles-Érick Matton et Jean-Philippe Pouliot, bibliothécaires et Mélanie Potvin, agente à la gestion des dossiers étudiants. J'adresse également un remerciement tout particulier aux membres du jury de mon examen de synthèse, Sophie Beuparlant, Jean-Paul Quéinnec et Luc Vaillancourt, ainsi qu'aux membres du jury de ma soutenance, Sophie Beuparlant, Cynthia Harvey, Jeremy Peter Allen et Jean-Paul Quéinnec.

Par l'impact significatif qu'elles ont eu sur mon parcours, toutes ces personnes ont fait en sorte que ma thèse voit le jour. C'est sans contredit l'un des plus gros projets que j'ai entrepris dans ma vie. Je suis heureux ainsi que soulagé de l'avoir mené à terme, et malgré les moments plus difficiles et les embuches, je contemplerai toujours cette période de ma vie avec fierté et nostalgie. J'y suis arrivé!

Un dernier remerciement à Jean Rollin, pour m'avoir grandement inspiré. Je suis persuadé qu'il a supervisé mon projet de là où il se trouve. Après tout, il n'a jamais considéré la mort comme une finalité, bien au contraire; dans son univers, tout est passage, tout est continuité.

À noter que cette recherche-crédation est financée par le Fonds de recherche du Québec - Société et culture (FRQSC). Dossier #2020-B2Z-269744

## INTRODUCTION

*La symbiose entre le cinéma et l'écriture  
est ce que je cherche.*<sup>1</sup>  
- Jean Rollin

L'épigraphe ci-dessus résume bien, à elle seule, l'essence ainsi que la complexité du projet de recherche-crédation doctoral dont cette thèse rend compte. Complexe par sa propre double inscription cinéma/littérature, donc intermédial dans sa façon de mettre en relation différents modes et dispositifs d'écriture, qu'ils soient littéraires, scénaristiques ou filmiques. Ce contexte sous-tend ainsi un territoire d'étude relativement vaste qu'il est important de bien baliser. Cet objectif, bien qu'essentiel, peut sembler paradoxal à l'égard du sujet de cette thèse : le cinéaste-écrivain français Jean Rollin. Dans ce cas précis, le paradoxe réside dans le fait qu'il est audacieux et même risqué de vouloir consigner un artiste marginal et continuellement en mouvement, empruntant à son gré et selon les impératifs de sa vision les codes du langage de la littérature, du scénario et de la mise en scène, peu importe qu'il écrive un roman, une nouvelle, un scénario ou qu'il réalise un film.

Certains critiques ont affirmé que, d'un point de vue rationnel, les films de Rollin ne tiennent pas debout, mais qu'ils fonctionnent toutefois au niveau émotif. Il s'agit d'une constatation tout à fait juste, si on considère, à l'image du cinéaste-écrivain, le cinéma comme un « véhicule émotif<sup>2</sup> ». Aussi est-ce la raison pour laquelle le critique, réalisateur et proche collaborateur de Rollin, Jean-Pierre Bouyxou affirme, dans son texte au sujet du film *La Fiancée de Dracula*, qu'« [à] contre-courant des films pyrotechniques qui prennent les poursuites de bagnoles pour de

---

<sup>1</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, Paris, Éditions Édite, 2008, p. 5.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 328.

l'action, les conventions pour des audaces et les trucages électroniques pour de la mise en scène, Jean Rollin nous ramène au cinéma, le vrai, celui qui fait frissonner et pleurer, celui qui fait planer<sup>3</sup> ». Cette approche du 7<sup>e</sup> art constitue la rampe de lancement de notre projet puisque, dans l'esprit des propos soulevés par Danielle Boutet dans son texte sur la recherche-crédation, nous désirons « [cesser] de penser aux œuvres d'art comme à des objets, mais comme à des déclencheurs d'expériences<sup>4</sup> ». Effectivement, notre rencontre avec l'œuvre de Rollin fut sans contredit une expérience; pas de l'ordre de celles qui se réfléchissent et qui se raisonnent, mais bien de l'ordre de celles qui font ressentir, qui font vibrer. Ainsi, « [c]e qui rend une œuvre d'art "bonne" à [nos] yeux n'est pas quelque chose qu'elle contient, mais quelque chose qui arrive en [nous] – et la valeur de l'œuvre réside dans la mesure où elle peut [nous] aider à vivre le genre d'expérience que [nous considérons] comme artistique<sup>5</sup> ». En l'occurrence, les termes qui qualifient le plus efficacement notre expérience face aux films et livres de Rollin sont ceux qui sont au cœur de la problématique que nous élaborerons au chapitre 1, soit l'insolite et l'incompréhensible.

En effet, l'œuvre de Rollin est évasive et déstabilisante à bien des égards, particulièrement parce que le cinéaste-écrivain bouleverse les règles et en transfigure les conventions « en y imposant les éléments déstabilisateurs et subversifs de sa fantasmagorie personnelle<sup>6</sup> ». L'expérience singulière que nous a fait vivre Rollin par le biais de son art nous a grandement inspiré, à un point tel qu'il nous a poussé à développer un projet de recherche-crédation doctoral à son sujet. Dans un premier temps, notre désir fut de tenter de mieux saisir ce qui, à l'origine, nous est apparu comme insaisissable, pour ensuite nous emparer de cette énergie afin de nous lancer sur de nouveaux territoires de création. Cette démarche a pris la forme d'un mentorat virtuel au sein duquel nous avons bâti une forme de dialogue artistique avec le cinéaste-écrivain. Nous nous sommes également lancés dans ce projet d'envergure dans l'espoir que cela contribue à mettre en lumière un processus de création

---

<sup>3</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, Paris, Éditions Films ABC, 2002, p. XIV.

<sup>4</sup> Brian Eno cité par Danielle BOUTET, « La dynamique instaurative dans la recherche création », *loc. cit.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 111.

singulier tout en participant à l'avancement des connaissances dans le domaine de la création littéraire, scénaristique et cinématographique.

Les quatre premiers chapitres de notre thèse constituent le volet recherche tout en s'orientant progressivement vers le volet création, qui transpire constamment en filigrane. Dans le cadre du chapitre 1, nous avons élaboré la double problématique qui nous préoccupe, en nous interrogeant, d'une part, sur la nature du processus donnant lieu à une œuvre atypique et, d'autre part, sur la façon dont cette démarche est susceptible de devenir un moteur créatif au regard de notre propre pratique. Pour ce faire, nous avons exposé en détail les stratégies de recherche-crédation sur lesquelles repose notre thèse. Au chapitre 2, dans l'optique de dresser un état des lieux au regard des objectifs mis en valeur au chapitre 1, nous avons établi une cartographie rollinienne mettant en exergue les spécificités de son écriture, considérant celle-ci comme un geste pluriel impliquant à la fois la pratique scénaristique, littéraire et filmique. Cela est suivi d'un recensement des influences intermédiaires qui ont fasciné Rollin au point de teinter l'entièreté de son œuvre, en plus des thèmes récurrents qui la caractérisent. Le chapitre 3, pour sa part, pénètre plus en profondeur au cœur de la poétique du cinéaste-écrivain en mettant en valeur comment celle-ci se veut anticonformiste par le réagencement de « certains principes ignorés des réglages standards de la narration-représentation<sup>7</sup> ». Pour ce faire, nous avons mis en lumière comment Rollin prend appui sur l'un des artistes l'ayant le plus influencé, soit Georges Bataille, particulièrement au regard de ce que nous appelons le principe associatif. Cette immersion dans la poétique rollinienne nous a conduit à l'élaboration détaillée de nos deux concepts-clés, soit l'insolite et l'incompréhensible, qui constituent pour Rollin des espaces d'émancipation en lui permettant de refuser la société d'adulte et de rester dans le jeu de l'enfance. Il y a en effet, chez le cinéaste-écrivain, une réelle volonté de reconquérir la fascination et la vivance qui proviennent de son enfance, ce qui justifie sa démarche poétique axée sur l'association de diverses mémoires et influences. C'est ce que le chapitre 4 met en évidence par

---

<sup>7</sup> Dominique WILLOUGHBY, « Pratique et expérimentation du cinéma (à l'université et au-delà) », dans Serge LE PÉRON et Frédéric SOJCHER, dir., *Le Cinéma à l'université, le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 148-149, <https://international-scholarvox-com.sbiproxy.uqac.ca/book/88882854> (Page consultée le 22 février 2021).

l'analyse concrète de certains de ses romans, scénarios et films. L'étude spécifique de ce que nous appelons une écriture performative nous a donné l'occasion de mettre en place un dialogue artistique avec Rollin et de dégager des pistes exploratoires ainsi que des outils méthodologiques. Ces derniers ont favorisé la régénérescence de notre propre démarche, particulièrement au regard de la notion de scénario, dont nous avons également questionné le statut à titre d'objet intermédial. Le chapitre 5, quant à lui, agit à titre de récit de création, retraçant les étapes qui, inspirées des données mises en lumière au chapitre 4, ont jalonné notre parcours créatif afin de mener à l'écriture de *L'itinéraire mémoire*, le scénario de fiction qui accompagne notre thèse.

Notre projet ne constitue donc pas une étude exhaustive du scénario au cinéma et des théories qui l'accompagnent, mais bien une exploration singulière d'un processus scénaristique spécifique qui appelle à sortir du cadre de la définition classique du scénario à titre d'objet. Ainsi, « l'écriture se fait en elle-même recherche<sup>8</sup> » et c'est dans cette perspective que notre étude de la poétique rollinienne nous a permis de penser et de pratiquer de nouvelles formes d'écriture<sup>9</sup>. Le seul moyen d'atteindre ce but, à notre sens, fut de conjuguer la recherche théorique et l'expérimentation artistique, et c'est ce que notre projet doctoral a tâché de rendre compte.

---

<sup>8</sup> Fabien BOULLY, « L'écriture en construction, et en questions », dans Serge LE PÉRON et Frédéric SOJCHER, dir., *Le Cinéma à l'université, le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 268, <https://international-scholarvox-com.sbiproxy.uqac.ca/book/88882854> (Page consultée le 17 février 2021).

<sup>9</sup> Serge LE PÉRON, Frédéric SOJCHER et Dominique WILLOUGHBY, « Manifeste pour une approche du cinéma incluant la pratique et la création à l'université », dans *Le Cinéma à l'université, le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 463, <https://international-scholarvox-com.sbiproxy.uqac.ca/book/88882854> (Page consultée le 16 février 2021).

# CHAPITRE 1

## QUEL CADRE POUR UNE DOUBLE PROBLÉMATIQUE ?

### 1.1 RENCONTRE DE DEUX PROBLÉMATIQUES

#### 1.1.1 GENÈSE

Dans mon cheminement académique, le doctorat en lettres succède à une maîtrise en art en recherche-crédation dans laquelle j'ai<sup>1</sup> étudié l'impact du médium analogique sur la création cinématographique ainsi que sur la participation affective du spectateur. J'ai toujours eu à cœur de comprendre comment le médium, au cinéma, est au service de la vision de l'artiste et comment il aide à exprimer et transmettre celle-ci par un langage qui lui est propre. Ces études supérieures constituent pour moi un retour aux études après plus de dix ans passés sur le marché du travail suite à l'obtention d'un baccalauréat en production cinématographique à l'Université Concordia, en 2004. Pendant toutes ces années, j'ai œuvré à titre de réalisateur pour différentes entreprises, dont le réseau de télévision TQS (maintenant Noovo), le Groupe TVA ainsi que ZED Productions. Parallèlement, j'ai également scénarisé et réalisé deux longs-métrages indépendants ainsi que plusieurs courts-métrages, dont *Hier encore* (2009), *Les Chemins de traverse* (2015) et *Lumen* (2017), films qui ont été présentés, entre autres, au Festival des Films du Monde de Montréal ainsi qu'aux Rendez-vous du cinéma québécois.

---

<sup>1</sup> À noter que ce premier chapitre, à l'instar du chapitre 5, est rédigé à la première personne du singulier afin d'exprimer avec exactitude le positionnement très personnel dans lequel s'inscrit notre réflexion à titre d'artiste-chercheur. Dans les chapitres 2 à 4, concernant davantage la théorie, le « nous de modestie » est naturellement employé.





Fig. 1 : photogramme tiré du film *Hier encore*  
© Jim and Jane Productions, 2009

Avec ces productions, j'estime avoir toujours tâché d'entretenir une posture répondant aux codes filmiques traditionnels au regard de la scénarisation, de la mise en scène et du montage. Toutefois, bien que ma démarche à titre de scénariste et de réalisateur ait toujours été ancrée au sein de mon histoire personnelle, j'admets avoir régulièrement ressenti des limites et des contraintes lors de la création de mes récits. Avec le recul, j'en déduis que celles-ci étaient peut-être en partie dues à un trop grand respect de la technicité de ma part, plus précisément au regard des « constantes esthétiques<sup>2</sup> » liées à l'écriture scénaristique ainsi que la réalisation. Je fais ici référence aux normes du langage filmique qui sont à la base du cinéma de consommation et visant uniquement une bonne compréhension du film. Cela se présente, sur la page, par un récit structuré selon certaines formules préétablies et, à l'écran, par une mise en scène qui se veut invisible car entièrement au service de l'histoire<sup>3</sup>. Le photogramme ci-haut, tiré de mon premier long-métrage, démontre en partie cette approche par le respect de la composition visuelle classique au cinéma. Il s'agit d'une scène construite selon « les règles de l'art », avec des échelles de plans conventionnelles et des champs/contrechamps équilibrés entre chaque personnage. D'autre part, *Hier encore* est un film fortement ancré dans le dialogue, cherchant constamment non seulement à préserver le sens du récit, mais aussi à être tout à fait compréhensible afin de connecter avec un vaste public. Cela dit, je considère que les

---

<sup>2</sup> Henri-Paul CHEVRIER, *Le Langage du cinéma narratif*, op. cit., p. 19.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 12.

contraintes liées à ces constantes esthétiques ont également été nourries par mon expérience professionnelle dans le domaine très *rigide* de la publicité, où l'objectif est de véhiculer un message de la manière la plus efficace possible, et ce, dans un laps de temps donné. Au fil du temps, cette approche a contribué à éroder certaines de mes potentialités, dont celle d'en arriver à exprimer ma voix et ma vision librement et avec audace. De ce constat émerge donc le premier problème qui constitue les fondements de mon projet de thèse en recherche-création.



Fig. 2 : photogramme tiré d'une publicité réalisée pour *La Fabuleuse Histoire d'un Royaume*.  
© ZED Productions, 2013

Pendant cette période de ma vie professionnelle et artistique, je fus confronté à une œuvre filmique singulière, soit *La Rose de fer*, un film écrit et réalisé par le cinéaste-écrivain français Rollin en 1973. C'est ainsi que, dans un second temps, mon premier problème en rencontre un deuxième, soit l'œuvre d'un artiste qui m'est aussitôt apparue comme atypique, différente et libre. L'histoire de *La Rose de fer* est en apparence relativement simple : deux amoureux qui décident de passer par un vaste cimetière afin d'arriver plus rapidement chez eux finissent par se perdre dans ce lieu qui semble sans issue. Au fur et à mesure que les heures avancent et que la nuit progresse, ils s'enfoncent tranquillement mais sûrement dans une étrange folie. Les images inusitées, la structure narrative atypique et la poésie des dialogues, jumelées au rythme « lent et éthéré<sup>4</sup> » du récit et à la théâtralité du jeu des comédiens font de *La Rose de fer* un film se situant à mi-chemin entre le cinéma d'auteur et le cinéma

---

<sup>4</sup> « Jean Rollin », dans *Kifim*, s.d., <https://kifim.ouest-france.fr/people/jean-rollin/16428/> (Page consultée le 8 avril 2020).

populaire<sup>5</sup>, deux catégories dont les « qualités [...] ne relèvent pas du même registre<sup>6</sup> » et qui sont souvent en opposition. Cette dynamique se reflète également sur l’affiche du film, qui le décrit comme « la plus étrange des histoires d’amour, du rêve éveillé au délire fantastique ». Ainsi, face à son caractère insolite et à l’incongruité de son traitement, l’écriture filmique de Rollin dans *La Rose de fer* a suscité chez moi étonnement, attirance et déroute.



Fig. 3 : photogramme tiré du film *La Rose de Fer*.  
© Les Films ABC, 1973

La séquence à laquelle appartient l’image ci-dessus démontre bien ce qui, dans l’œuvre de Rollin, à la fois questionne et participe à mes problématiques. En effet, cette scène du film dans laquelle le clown vient se recueillir devant une tombe du cimetière s’avère détachée du récit principal, de sorte qu’elle ne contribue pas à sa progression. Lors de sa brève et unique apparition, le clown n’interagit pas avec les protagonistes et ses actions n’ont aucun impact sur le déroulement des événements. Avec ce personnage, qui contraste à la fois avec le lieu du cimetière autant du point de vue thématique qu’esthétique, Rollin chercherait davantage à susciter une émotion chez le spectateur qu’à produire de la narrativité. Cette dynamique opèrerait par la

<sup>5</sup> Genre de cinéma aussi appelé « commercial » et « grand public », dans la mesure où les récits qu’il met en scène s’adressent à une masse et, conséquemment, qu’il vise un profit économique. À noter que je considère les genres au cinéma et en littérature comme des structures régies par des conventions.

<sup>6</sup> Jean-François RAUGER, « Film de genre, film d’auteur ? La distinction irrite le cinéphile ! », dans *Maison de la culture du Havre*, 2014, <http://asso-maisondelaculture.fr/film-de-genre-film-dauteur/> (Page consultée le 17 mars 2020).

force de l'image et c'est dans ce contexte que l'univers du cinéaste-écrivain, comme le démontre bien *La Rose de fer*, se révèle parfois insolite et incompréhensible, ce qui n'est pas sans rappeler des principes surréalistes. Il s'agit d'un aspect que j'aurai l'occasion d'aborder en détail au chapitre 3.

L'incursion du mystérieux clown dans l'univers de *La Rose de fer* n'est pas la seule incongruité du film. Bien au contraire, il s'agit d'une œuvre imprévisible dans laquelle le spectateur n'a d'autre choix que de se laisser porter par l'ambiance singulière du vaste cimetière qui apparaît progressivement comme un lieu parallèle à la réalité. Tout semble étrange et décalé, aussi bien au regard des personnages et de leur comportement que du déroulement des événements. Plus l'histoire progresse et plus l'irrationnel transpire de toutes parts, nous faisant expérimenter une œuvre résolument unique. *La Rose de fer* est donc un film très différent de tout ce que j'avais, à cette époque, expérimenté jusque-là, et cette rencontre avec une œuvre à part m'a certes posé problème, mais m'a surtout marqué et profondément intrigué. J'ai ressenti que Rollin avait joui d'une grande liberté en réalisant son film, une liberté d'expression et d'exécution comme on en voit peu dans un cinéma voué à une exploitation commerciale, mais surtout une liberté qui pouvait répondre à mon premier problème, et ce, en contribuant à émanciper ma propre démarche artistique.

### **1.1.2 ENONCÉ DES PROBLÉMATIQUES**

Suite à mon visionnement de *La Rose de fer* vint donc la double problématique qui constitue les fondements de mon projet doctoral en recherche-crédation. Dans un premier temps s'impose le questionnement face à la poétique de Jean Rollin, à savoir : quelle peut bien être la démarche scénaristique derrière un récit aussi atypique ? Comment le scénario d'un film à teneur insolite et qui suscite parfois l'incompréhension peut-il se composer ? Quelle forme ce texte prend-il ? Comment est-il pensé, préparé, construit et structuré ? Est-il différent du produit fini, soit le film ? Si c'est le cas, quelles en sont les disparités ? Et comment ces écarts opèrent-ils au sein du processus de création ? Y a-t-il improvisation au sein de ce processus d'écriture ? Dans le genre de cinéma au sein duquel celui de Rollin a

toujours tenté de s'inscrire, soit le cinéma de série B<sup>7</sup> dit populaire et de consommation, le scénario constitue les fondations du projet filmique et dans la grande majorité des cas, il est un produit littéraire *achevé* respectant certaines normes techniques. Il transpire toutefois de l'œuvre de Rollin une impression ainsi qu'un sens autre, une œuvre par laquelle s'exprime une voix singulière. Cette caractéristique de série B qui catégorise la plupart de ses films m'apparaît alors plutôt mince, comme un trompe-l'œil ainsi qu'un voile translucide au travers duquel on peut cerner un autre univers, celui-ci plus personnel, plus nébuleux, mais assurément plus riche et authentique.

C'est dans ce contexte que s'impose, dans un deuxième temps, le questionnement face à la nature de la discussion artistique que je désire mener avec Rollin au regard de ma démarche de création. De prime abord, comment penser et analyser ce qui, dans l'acte de création, est fait pour être expérimenté et éprouvé, donc ce qui se range du côté de l'affect ? De surcroît, comment m'est-il possible d'initier un dialogue avec un artiste singulier, relativement méconnu, ainsi qu'une œuvre souvent difficile à cerner, et ce, afin de réfléchir cet « espèce de miracle inexplicable qui s'appelle l'inspiration<sup>8</sup> » ? Plus précisément, comment mettre en place, par le biais d'une recherche faite de réflexions et d'actions, une relation maître/apprenti virtuelle au sein de laquelle je serai en mesure, au volet création de mon projet, de dynamiser ma propre pratique ? Ma double problématique se concentre donc sur le processus artistique, qu'il soit discursif, textuel ou visuel, issu de la poïétique de Jean Rollin et l'ayant aidé à transposer sa vision tout d'abord sur la page, puis à l'écran. C'est dans cet esprit que mon projet doctoral porte sur un processus intermédial qui fait interagir différentes formes, en l'occurrence le scénario, la littérature et le cinéma. Voilà donc pour moi l'occasion parfaite d'interroger le langage d'un auteur singulier et de découvrir comment faire du cinéma autrement, et ce, au regard de l'écriture scénaristique.

---

<sup>7</sup> « Un film à budget plus réduit, relevant généralement du cinéma de genre (westerns, films d'horreur, etc.) » « B (série) », dans *Nanarland*, s.d., <https://www.nanarland.com/glossaire-lettre-B.html> (Page consultée le 6 avril 2020).

<sup>8</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 269.

### 1.1.3 ROLLIN ET MOI

Jean Rollin n'est jamais fixe; il est essayiste, scénariste, réalisateur, libertaire, anarchiste et anticonformiste. Ces positions sous-tendent une instabilité ainsi qu'une fluidité, sorte de tension qui affecte conséquemment les notions d'insolite et d'incompréhensible au cœur de mon projet. C'est ainsi que me situer face au cinéaste-écrivain n'est pas me positionner de manière fixe, mais accepter d'être toujours en mouvement. Il s'agit donc d'une démarche processuelle qui affecte la dynamique de ma recherche-crédation dans la mesure où ma position est celle de l'« entre » qui se déploie à travers une considération intermédiaire de l'écriture scénaristique, comme nous le verrons au fil de cette thèse. Cela dit, je ne dois pas opposer ces deux pôles, mais bien circuler librement de l'un à l'autre.

En ouverture du chapitre 2, j'aurai l'occasion de revenir en détail sur qui est Jean Rollin afin d'offrir un portrait de cet artiste pour le moins singulier. Entre-temps, il est important de mentionner que plusieurs éléments me lient au cinéaste-écrivain au niveau créatif, surtout au regard des contraintes qui ont teinté notre poétique, dont les méthodes de production ultra-rapides ainsi que les budgets de production très restreints. Les films que j'ai scénarisés et réalisés jusqu'à présent dans ma carrière ont toujours été produits de manière indépendante, donc sans l'appui des organismes subventionnaires habituels (Téléfilm Canada, Le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC), etc.). Ce faisant, je réalise qu'à l'instar du cinéaste-écrivain français, j'ai toujours été en marge d'un système qui exige un contrôle serré de ce qui est produit dans le domaine de la culture, en l'occurrence dans le monde du cinéma. Généralement, en demandant des subventions pour produire un film, il faut obtenir l'aval de comités et répondre à des critères qui, souvent, sont le reflet des besoins d'une époque et d'une culture données. Évidemment, il s'avère parfois difficile de faire en sorte qu'une œuvre entre dans une case balisée par des attentes et des besoins spécifiques. C'est dans ce contexte que le caractère *anarchique* et anticonformiste de l'œuvre rollinienne m'interpelle particulièrement.

D'un point de vue thématique, tout comme chez Rollin, les souvenirs, la figure féminine et les notions de temps et d'errance occupent une place importante dans mon travail. Mon second long-métrage, *Les Chemins de traverse*, met en scène un récit qui navigue continuellement entre le présent et le passé et au sein duquel nous suivons Catherine, la protagoniste, qui fuit son mariage afin de se mettre en route vers une destination de prime abord inconnue. Tout au long du parcours, celle-ci se remémorera une panoplie de souvenirs d'enfance ayant façonné l'adulte qu'elle est devenue. Ainsi, une figure féminine en situation d'errance, autant du point de vue du temps que de l'espace, est mise en scène, laissant le spectateur dans une zone relativement grise quant à l'aboutissement du récit qui se déploie. Nous retrouvons une approche similaire dans *Hier encore*, mon premier long-métrage, qui raconte l'histoire d'un homme revenant dans sa ville natale après plusieurs années d'absence. Il se trouve alors confronté à plusieurs souvenirs issus de son adolescence, ce qui le force à faire face à la personne qu'il est devenu ainsi qu'à se positionner par rapport à son avenir. Ainsi, chacun de ces films met en scène un personnage qui semble perdu et pour qui les souvenirs jouent un rôle déterminant. Ces parentés entre mon œuvre et celle de Rollin ne sont pas négligeables; bien au contraire, elles constituent un point d'ancrage au dialogue artistique que je désire initier avec lui par le biais de mon projet.

#### 1.1.4 OBJECTIFS

D'entrée de jeu, je me permets de poser les bases de ce j'appelle la *trinité* de ma position, qui est celle de cinéophile, de chercheur et de créateur. Il s'agit de trois rôles à propos desquels je n'ai effectué aucune ségrégation, car chacun d'eux m'a permis de considérer un aspect différent de l'œuvre rollinienne. J'ai donc cherché à entretenir une circulation fluide dans cette dynamique et cette énergie de recherche-crédation. Cela dit, en considérant l'« inhérence du narratif au filmique<sup>9</sup> », mon objectif fut d'analyser, au volet recherche, le processus créatif de Jean Rollin à travers ses œuvres afin d'en dégager les spécificités. Ceci m'a permis de relever, au sein de son univers singulier, l'insolite ainsi que l'incompréhensible, notion qui, au-delà de sa résonance

---

<sup>9</sup> Marc BUFFAT, « C. Metz, Essais sur la signification au cinéma [compte-rendu] », *Homme*, 1969, p. 124, [https://www.persee.fr/doc/hom\\_0439-4216\\_1969\\_num\\_9\\_3\\_367069](https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1969_num_9_3_367069).

négative, peut s'entendre comme une volonté de ne pas finir de comprendre. Cette approche m'a également permis d'établir comment le travail du cinéaste-écrivain se veut une circulation poétique ouverte et intermédiaire dans la mesure où « [u]n cinéma de poésie [...] s'annonce comme une affirmation, celle de l'évidente nécessité de penser une mise en relation entre deux formes de création, l'une usant de l'écriture textuelle, l'autre de l'écriture à "l'encre de lumière" [...]»<sup>10</sup>.

Dans cette perspective, mon projet m'a aidé à mieux saisir la relation d'interdépendance entretenue chez Rollin par le texte scénaristique, le texte littéraire ainsi que l'image filmique tout en mettant en lumière les caractéristiques inhérentes à chaque médium. Il s'agit d'une approche qui m'a également permis de questionner non seulement le statut du scénario à titre d'objet, mais aussi le processus derrière sa création. Enfin, j'ai pu vérifier si l'œuvre de Rollin, souvent décrite comme hybride et singulière par la littérature, dégage une possibilité méthodologique dont l'originalité peut participer non seulement à l'avancée de la recherche-crédation en cinéma, mais aussi à la stimulation de mon propre processus créatif. Autrement dit, il s'est agi de voir comment ma recherche a pu inspirer de nouvelles pratiques scénaristiques qui, malgré leur atypisme, ont le potentiel de permettre un épanouissement accru de l'artiste. En considérant que les cinéastes s'expriment beaucoup moins à travers leurs histoires que par la narration qu'ils en font et la mise en scène qu'ils adoptent<sup>11</sup>, j'ai désiré découvrir quelles sont les modalités de ma narration, de mon discours, donc ma voix et ma manière de raconter. À ce titre, l'un des objectifs fut de m'affranchir des standards et des structures préétablies afin de me libérer de contraintes qui pourraient potentiellement nuire à l'émergence de mots, d'images, de thèmes et de motifs lors de la création de mon propre univers dramaturgique. Je fus conséquemment en mesure d'explorer ainsi que renouveler ma propre poétique en vue de produire le scénario de long-métrage de fiction qui accompagne ma thèse. Il est donc question d'une recherche-crédation « *in vivo* », pour

---

<sup>10</sup> « Encre de lumière » est une expression empruntée à Jean Cocteau. Didier COUREAU, *Un cinéma de poésie*, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3, 2014, p. 5.

<sup>11</sup> Henri-Paul CHEVRIER, *Le Langage du cinéma narratif*, op. cit., p. 13.



reprendre le terme très évocateur de Danielle Boutet, professeure à l'Université du Québec à Rimouski et artiste interdisciplinaire :

Dans cette optique, la recherche portant sur la création sera soit une recherche *sur* les mécanismes, les contextes ou les produits de ces actes existentiels, ou elle sera elle-même une recherche à fonction instaurative. Ou bien on met ce processus vivant et transformateur dans une éprouvette et on s'en distancie le plus possible de façon à ne surtout pas l'altérer par notre observation, ce qui correspond à l'« *in vitro* » scientifique, ou bien on va audacieusement, dangereusement, dans le sens de son mouvement, nous laissant transformer, faisant de la dimension « recherche » une suite conséquente du geste créateur – ce qu'on pourrait dire « *in vivo* ». D'un côté on aura des spécialistes en blouse blanche mesurant, comparant et prenant des notes sur l'artiste en création, de l'autre côté on a l'artiste elle-même, ou lui-même, qui s'observe et se parle à soi-même – qui travaille de façon réflexive... c'est la recherche en première personne, par l'artiste sujet et agent de la recherche, qui vit tout le processus et s'en trouve à chaque minute ému et ébranlé. Dans l'*in vitro*, la recherche est un acte en laboratoire, alors que dans l'*in vivo*, il y a continuité et solidarité entre l'oeuvrement, la vie et nos pensées sur la vie<sup>12</sup>.

Dans ce contexte, il ne fait aucun doute que mon projet s'inscrit dans cette démarche *in vivo* puisque je vise un processus transformateur, et ce, par un projet de recherche-création en première personne à fonction instaurative qui étudie de l'intérieur les « manifestations de cette opérativité de l'imaginaire<sup>13</sup> ». Cet oeuvrement n'est pas une quête de perfectionnement, mais bien une exploration de ma propre pratique. « Il y a des fois, en fin de compte, à force d'être trop parfait, d'être trop méticuleux, il y a quelque chose qui se perd, qui se tue. [...] C'est comme le vin. Jean Rollin fait partie des appellations d'origine contrôlée. Personne ne peut imiter Jean Rollin, personne ne peut faire du Jean Rollin sauf lui<sup>14</sup> ». Cette affirmation nourrit autant mes problématiques que ma position méthodologique, à savoir : comment dialoguer avec Rollin quand on sait qu'il est inimitable ? Ainsi, mon émancipation à titre d'artiste ne passe pas par « faire du Rollin », mais bien par une actualisation de son processus créatif afin d'en faire un levier pour ma propre poïétique. Pour reprendre les termes évocateurs du cinéaste-écrivain, l'objectif est

---

<sup>12</sup> Danielle BOUTET, « La dynamique instaurative dans la recherche création », *loc. cit.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Thomas Smith dans Jean-Loup MARTIN (réalisateur), *Jean Rollin, être et à voir*, Cendrane Films, 2015, 50 min., DVD., 47 min 10 s.

donc de puiser dans ma démarche des éléments « régénérateurs de cette chose bizarre et inexplicable qu'est l'inspiration<sup>15</sup> ».

### **1.1.5 HYPOTHÈSE PRÉLIMINAIRE**

À cette étape-ci, l'hypothèse préliminaire que je suis en mesure de développer rend compte d'une construction poétique chez Jean Rollin d'où se dégagent deux concepts, l'incompréhensible et l'insolite, qui non seulement me permettent d'appréhender l'originalité d'une écriture mais ouvrent sur un potentiel de création concernant ma propre démarche. Ainsi, l'incompréhensible et l'insolite chez le cinéaste-écrivain proviendraient d'un style surréaliste dont l'essence est une forme de collage de motifs issus de l'association, de la déformation, de la transposition et de l'hybridation de nombreux souvenirs et influences artistiques. Ce phénomène s'expliquerait potentiellement par un processus créatif ancré dans une forme d'improvisation ainsi que dans une rapidité d'exécution qui favorisent l'émergence desdits motifs, dont plusieurs subissent une symbolisation, comme avec la figure récurrente de la femme vampire, par exemple. Enfin, si la création du scénario chez Rollin n'est pas réductible aux mots (à la pratique littéraire), il serait possible d'avancer que sa démarche s'inscrit dans une pratique intermédiaire qui se déploie sur différents modes de création (inspiration, écriture, mise en scène, montage). Dans cette optique, Rollin écrirait et réécrirait à chaque étape de création de ses films, ce qui peut potentiellement expliquer la raison pour laquelle il affirme chercher la symbiose entre le cinéma et l'écriture<sup>16</sup>. C'est également cette dimension hybride et intermédiaire qui est susceptible de m'aider à non seulement stimuler, mais surtout régénérer ma propre poétique.

## **1.2 APPROCHE DU CORPUS**

La conjoncture actuelle est très favorable pour mon projet, car depuis une quinzaine d'années, nous assistons à un intérêt renouvelé envers l'œuvre de Jean

---

<sup>15</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 305.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 5.

Rollin suite à la réédition de ses films en format DVD et Blu-ray. Cela a donné la chance à plusieurs de découvrir ou redécouvrir sa filmographie singulière, et ce, dans une qualité technique rendant justice à la beauté insolite de ses images filmiques. Le cinéaste-écrivain jouit donc d'une reconnaissance sans cesse grandissante, comme le prouve le Lifetime Achievement Award (prix pour l'ensemble de sa carrière) que le festival Fantasia de Montréal lui a remis en 2007, trois ans seulement avant son décès. Des rétrospectives lui ont également été consacrées dans plusieurs festivals et cinémathèques sur la scène internationale; le cinéma Quad de New York a d'ailleurs présenté une douzaine de ses films en octobre 2018 lors d'un événement spécial intitulé *Très Outré: The Sinister Visions of Jean Rollin*. Toujours en 2018, un cycle de conférences et de projections autour de ses films fut organisé à l'université française Paul-Valéry Montpellier 3 afin de mettre en valeur les différentes facettes du cinéaste<sup>17</sup>.

Cette « seconde vie » de l'œuvre de Rollin a provoqué un regard nouveau sur un corpus artistique atypique et exceptionnel. C'est pourquoi nous assistons, depuis quelques années, à l'apparition d'études lui étant consacrées. C'est le cas de *Lost Girls - The Phantasmagorical Cinema of Jean Rollin*, un ouvrage publié en 2017 par un éditeur canadien dans lequel sont compilés des essais rédigés par des critiques, des académiciennes et historiennes du cinéma. La présence de la femme est si importante dans l'œuvre du cinéaste-écrivain que *Lost Girls* offre une perspective uniquement féminine sur son cinéma et ses livres. Plus récemment, en 2022, un documentaire intitulé *Orchestrator of Storms: The Fantastical World of Jean Rollin* a été présenté en première mondiale au Festival International de Fantasia. Réalisé par Dima Ballin and Kat Ellinger, ce documentaire vise à élever le travail du réalisateur en l'explorant en profondeur et en présentant son histoire sous de nouvelles perspectives, avec l'aide de certains de ses principaux collaborateurs, amis proches et experts en histoire du

---

<sup>17</sup> Tutorat CINÉMA, « Cycle Jean Rollin les 19, 20 et 21 mars 2018 », dans *Cinéma UPV*, 4 mars 2018, <http://cinema.univ-montp3.fr/2018/03/cycle-jean-rollin-les-19-20-et-21-mars-2018/> (Page consultée le 3 octobre 2022).

cinéma<sup>18</sup>. Finalement, en 2023, le distributeur britannique Powerhouse Films a introduit une série de magnifiques restaurations en format 4K des films de Rollin, éditions deluxes limitées et accompagnées d'une pléthore de bonus visant à faire connaître davantage l'homme derrière l'œuvre. Somme toute, cet engouement renouvelé pour l'œuvre rollinienne est un phénomène très évocateur en soi et cela indique qu'elle recèle effectivement beaucoup plus qu'il semble paraître de prime abord.

Parallèlement, il est toutefois plus difficile de mettre la main sur la plupart des œuvres littéraires de Jean Rollin, certaines éditions au tirage limité étant épuisées depuis bon nombre d'années, ce qui en fait des items à la fois rares et convoités. C'est également ce qui fait en sorte que, de règle générale, on entend moins parler de Jean Rollin l'écrivain. Qui plus est, ses livres n'ont jamais été traduits en anglais à l'exception des *Deux orphelines vampires*<sup>19</sup>. Il s'agit donc d'œuvres qui n'ont pas voyagé à l'international, contrairement à ses films. Rollin avait lui-même commencé à superviser la réédition de ses romans et nouvelles au début des années 2000, mais son décès en décembre 2010 a malheureusement freiné cette initiative. Grâce aux *miracles* de l'Internet, j'ai toutefois réussi à trouver certaines éditions en fouillant ici et là, ce qui m'a permis d'enrichir mon corpus. Examinons maintenant celui-ci plus en profondeur puisqu'il constitue les assises de notre projet.

### 1.2.1 OUVRAGES À PROPOS DE JEAN ROLLIN

Puisque mon étude de la poïétique de Jean Rollin est teintée d'une approche phénoménologique, dans la mesure où c'est le vécu et l'expérience de l'artiste qui mènent à la pratique, une approche biographique s'est donc imposée. Inévitablement, j'ai dû « faire connaissance » avec l'homme derrière l'œuvre afin d'être en mesure de développer un dialogue artistique avec lui. Il va sans dire que « [...] les intentions et les contextes de création font partie intégrante de l'œuvre et qu'un récepteur qui veut

---

<sup>18</sup> « Orchestrator of Storms: The Fantastique World of Jean Rollin », dans *Kier-La Janisse*, s.d., <https://www.kierlajanisse.com/2022/06/30/orchestrator-of-storms-the-fantastique-world-of-jean-rollin-to-world-premiere-at-fantasia-film-festival/> (Page consultée le 1 juillet 2022).

<sup>19</sup> *La littérature et Jean Rollin par Pascal Françaix*, Université Paul Valéry de Montpellier, 2018, 52 min., Blu-ray.

comprendre l'œuvre va vouloir s'y intéresser<sup>20</sup> ». Dans cette optique, un élément essentiel à mon projet de recherche-crédation fut l'autobiographie de Rollin, intitulée *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier* (2008). Dans cet ouvrage, le cinéaste-écrivain offre un point de vue d'inspiration phénoménologique, donc issu de son « vécu sensible<sup>21</sup> », sur sa carrière, relatant en détails les éléments qui l'ont inspiré avec force et passion depuis sa jeunesse. Rollin nous explique davantage le *comment* que le *pourquoi* de son processus créatif, et ce, dans un style essayistique inspiré de la confiance. Ses réflexions sur sa vie professionnelle sont à la fois critiques, techniques et philosophiques, ce qui fait en sorte que *MoteurCoupez!* fournit une foule de renseignements précieux sur une poétique de prime abord mystérieuse.

Une autre référence qui constitue un point d'ancrage incontournable à ce sujet est *Jean Rollin, cinéaste-écrivain* de l'auteur français Pascal Françaix. Il s'agit d'un ouvrage de 161 pages paru en 2002 aux Éditions Films ABC, une maison d'édition parisienne fondée par Rollin lui-même afin de publier ses propres textes ainsi que ceux d'auteurs émergents s'inscrivant surtout dans le genre du fantastique. Dans son préambule, Françaix confie que c'est à l'âge de dix-sept ans que le jeune cinéophile féru de fantastique qu'il était a enfin découvert une œuvre à la mesure de ses attentes<sup>22</sup>. Il s'agissait d'un « univers énigmatique, intrigant incontestablement novateur et éminemment personnel, à la fois fidèle aux grands thèmes [qu'il affectionnait], et radicalement autre, profondément différent<sup>23</sup> ». Cet univers, c'était bien entendu celui de Jean Rollin. La découverte des films de ce dernier, confie Françaix, lui ouvrit les portes d'un domaine où l'imagination, « récusant toute limite, réconciliait les forces vives de l'inconscient avec les exigences inhérentes à l'élaboration d'une œuvre créative<sup>24</sup> ». Cela dit, Françaix affirme que sa seule ambition en rédigeant cet ouvrage sur le cinéaste-écrivain fut de « démontrer l'ineptie

---

<sup>20</sup> Danielle BOUTET, « La dynamique instauration dans la recherche création », *loc. cit.*

<sup>21</sup> Sylvie MORAIS, « Le chemin de la phénoménologie : une méthode vécue comme une expérience de chercheur », *Recherche qualitative*, vol. 15, 2013, p. 497, <http://www.recherche-qualitative.qc.ca/Revue.html> (Page consultée le 13 septembre 2018).

<sup>22</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

et l'inconséquence des jugements jusqu'alors émis sur l'un des créateurs les plus originaux et les plus sincères de son temps<sup>25</sup> ». À son sens, Rollin, est un auteur véritable et complet, dont l'œuvre le situe aux premiers rangs de la révolte intellectuelle et artistique contemporaine<sup>26</sup>. Il ajoute, dans une perspective intéressante que nous explorerons plus loin, que Rollin « se meut avec aisance dans un univers créatif dont il a patiemment forgé les clefs, les thèmes et les codes<sup>27</sup> ».

L'ouvrage de Françaix offre ainsi un regard en profondeur sur le processus créatif singulier du cinéaste-écrivain, mais également sur son rapport au fantastique, au surréalisme et à l'érotisme tout en abordant les thèmes de l'errance et de la mémoire. Françaix confirme que Rollin, au final, ne s'affilie à un genre de littérature et de cinéma que pour en bouleverser les règles et en transfigurer les conventions<sup>28</sup>. J'ai heureusement réussi à entrer en contact avec monsieur Françaix dans le but de mettre la main sur son livre rare (voire pratiquement introuvable) et il eut la grande gentillesse de m'en faire parvenir une copie dédicacée. Lors de nos échanges, il m'a également confié que Rollin fut pour lui un mentor, ce qui confirme sa position privilégiée face à ce processus artistique singulier qu'il relate de manière exhaustive et efficiente dans son livre. Il s'agit donc d'un ouvrage qui m'a accompagné tout au long de mon projet, en me permettant d'élaborer plus en profondeur sur les notions qui sont au cœur de mes problématiques.

Le travail de Jean Rolin en est donc un qui, aujourd'hui plus que jamais, fascine l'imaginaire collectif. Cette fascination se fait également ressentir au niveau de la recherche académique, comme le démontre le mémoire de maîtrise rédigé en 2008 par Jean Rup à l'Université de Provence Aix Marseille I. Intitulé *Jean Rollin, géographe de la révolte*, ce mémoire s'articule autour de trois termes qui, selon l'auteur, sont intimement liés et ne peuvent être considérés de manière autonome dans le cinéma de Rollin : la géographie, la mémoire et la révolte. Dans son ouvrage, Rup parle de « parcours mémoriel [et de] parcours de révolte aboutissant à une prise de

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 111.

conscience, un élargissement de la connaissance<sup>29</sup> ». Voilà ce que Rollin exprime au travers d'un cinéma extrêmement personnel et qui doit conséquemment être extrait du genre auquel on l'a confiné<sup>30</sup>. Ce mémoire de maîtrise fait donc émerger des données essentielles en lien avec le processus créatif du cinéaste-écrivain, particulièrement au regard de l'aspect mémoriel et libertaire. Selon le catalogue du Fonds Jean Rollin de la Cinémathèque de Toulouse, qui possède une copie du mémoire, ce document totalise 70 pages. Toutefois, la version que j'ai réussi à obtenir directement auprès de monsieur Rup totalise pour sa part 108 pages. Il va donc sans dire que, tout comme ce fut le cas avec Pascal Françaix, la collaboration de Rup à mon projet est inestimable quant aux précieuses données que j'ai puisées dans leur ouvrage.

Concurremment, des documentaires à propos du cinéaste-écrivain ont aussi été produits dans les dernières années, dont *Jean Rollin, le rêveur égaré* (2011), de Damien Dupont et Yvan Pierre Kaiser. D'une durée de 78 minutes, ce film couvre une grande partie de la carrière cinématographique de Rollin à l'aide d'extraits de films et de confidences du cinéaste-écrivain captées lors d'une entrevue filmée peu de temps avant son décès. Le tout est accompagné de témoignages de personnes l'ayant côtoyé ou étudié, dont Jean-Pierre Bouyxou (ami et collaborateur), Brigitte Lahaie (comédienne), Jean-Loup Philippe (acteur et écrivain), Pete Tombs (journaliste, réalisateur et producteur), Caroline Vié (journaliste et critique), Philippe Druillet (dessinateur et scénariste), Natalie Perrey (scripte, monteuse, actrice), Pascal Françaix (ami et écrivain) et Ovidie (actrice et réalisatrice). Il s'agit d'un documentaire qui apporte « un témoignage précieux sur une carrière d'indépendance et de franc-tireur qui force le respect<sup>31</sup> ». *Jean Rollin, le rêveur égaré* fut présenté dans plusieurs festivals internationaux lors de sa sortie, dont Fantasia (Canada), Stiges (Espagne), Fantastik Film Festival (Suède), L'Étrange Festival (France) et Festival des Maudits Films (France). Tel que nous le verrons dans le cadre du chapitre 2, les données tirées de ce documentaire seront très utiles afin de mieux saisir l'aspect poétique de l'œuvre

---

<sup>29</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, Mémoire de maîtrise, Provence, Université de Provence - Aix Marseille I, 2008, p. 4.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> « Jean Rollin, le rêveur égaré », dans *Allociné*, s.d., [http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=196563.html](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=196563.html) (Page consultée le 1 avril 2020).

rollinienne. De plus, en 2015, le réalisateur Jean-Loup Martin nous a offert *Jean Rollin, être et à voir*, un documentaire qui dévoile une façon de tourner unique en France<sup>32</sup>, et ce, après avoir suivi Rollin pendant plusieurs jours sur le tournage de son tout dernier film, *Le Masque de la Méduse* (2010). Il s'agit donc d'un portrait qui nous permet de « mieux comprendre [des] films devenus cultes dans le monde entier<sup>33</sup> », mais surtout d'en apprendre davantage sur le processus créatif du cinéaste-écrivain.

À ces ouvrages s'ajoutent d'autres études, analyses et critiques du travail de Rollin ainsi que certaines entrevues que ce dernier a offertes au fil de sa carrière. J'ai nécessairement dû faire un choix parmi une offre plus vaste en fonction des objectifs de mon projet. Les documents cités dans cette section ont été retenus dans la mesure où les données qu'ils offrent aident à mieux comprendre le lien très organique qui existe entre l'artiste et sa démarche. Cela fut d'une grande utilité lorsque vint le temps de faire connaissance avec l'homme derrière l'œuvre, aspect essentiel pour la mise en place de ce dialogue artistique qui est au cœur de mon projet et qui a pavé la voie à la création de mon scénario de fiction.

### **1.2.2 ARCHIVES À PROPOS DE JEAN ROLLIN**

Lors de recherches préliminaires effectuées en ligne à l'époque du lancement de mon projet, j'ai fait la découverte du catalogue du Fonds Jean Rollin, document répertorié au sein du fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, en France. Celui-ci contient une grande variété de ressources se rattachant à la société de production du cinéaste-écrivain, Les Films A.B.C., ainsi qu'à son activité d'écriture et de réalisation. Il appert que ces documents sont un don de la part de la famille de Rollin peu de temps après son décès en 2010. Selon toute vraisemblance, la majorité des archives du cinéaste-écrivain est rassemblée à cet endroit.

---

<sup>32</sup> « Jean Rollin : être et à voir », dans *Film-documentaire.fr*, s.d., [http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_fiche\\_film/46458](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/46458) (Page consultée le 1 avril 2020).

<sup>33</sup> *Ibid.*



Puisque plusieurs de ces documents se sont avérés essentiels au bon développement de mon projet, j'ai rapidement établi un contact avec le responsable du département des collections de la Cinémathèque de Toulouse afin de lui expliquer la nature de mon projet. Une entente a ensuite été conclue afin que je puisse mettre la main sur certains synopsis et scénarios du cinéaste-écrivain par le biais de photocopies à tarif préférentiel. L'analyse de ces écrits m'a ainsi permis de vérifier si les notions d'insolite et d'incompréhensible au cœur de mes problématiques puisent leur essence dans le champ scénaristique et/ou littéraire, si elles sont issues d'une improvisation lors de la mise en scène (lors de la création des images) ou s'il s'agit d'un phénomène hybride entre ces pratiques. Le Fonds Jean Rollin a donc constitué non seulement une ressource inestimable, mais également une assise très solide pour mon projet doctoral. Dans ce contexte, je suis à ma connaissance le premier à avoir étudié les synopsis et scénarios des films de Jean Rollin dans le but de les mettre en relation avec ses romans et ses films. Cette approche herméneutique confère une certaine exclusivité à mon projet et j'espère qu'elle aidera non seulement à faire connaître, mais également à mieux saisir l'essence de son œuvre au-delà des étiquettes réductrices qui lui ont été imposées, phénomène souvent dû à une méconnaissance de la richesse de son travail pluridimensionnel.

### **1.2.3 CHOIX DU CORPUS ARTISTIQUE**

Mon corpus d'étude comprend également une sélection d'œuvres littéraires et cinématographiques de Jean Rollin. Au cours des dernières années, j'ai réussi à rassembler les 25 films *légitimes* qu'il a scénarisés et réalisés dans le cadre d'une carrière s'étendant sur plus de cinquante ans. J'emploie ici le terme « légitime » dans la mesure où Rollin a également réalisé, au cours de sa longue carrière, plusieurs films sous un pseudonyme, soit des films de commande à fonction *alimentaire*. Ceci dit, les œuvres filmiques retenues dans le cadre de mon étude sont celles desquelles émanent sans contredit sa voix d'auteur ainsi que sa vision singulière. Le choix de celles-ci a été fait en fonction des axes analytiques qui découlent de mes problématiques et qui constituent un cadre autant pour le volet recherche que création de mon projet. Ces œuvres, que je considère comme des points d'ancrages artistiques,

sont présentées ci-dessous, accompagnées des raisons qui justifient leur inclusion au sein de cette section de mon corpus.

*Requiem pour un vampire* est le quatrième long-métrage de Jean Rollin. Il fut écrit et réalisé en 1971 et sortit dans les salles de cinéma françaises le 5 avril 1972<sup>34</sup>. Le film met en vedette Marie-Pierre Castel (une figure récurrente, en compagnie de sa sœur jumelle Catherine, dans les films de Rollin) dans le rôle de Marie, Mireille Dargent dans le rôle de Michelle, Philippe Gasté dans le rôle de Frédéric, Dominique Grousset dans le rôle d'Erica ainsi que Louise Dhour dans le rôle de Louise. *Requiem pour un vampire* raconte l'histoire de Marie et Michelle, deux jeunes filles en fuite qui se perdent dans la campagne française pour finalement aboutir dans un château en ruines occupé par un vampire et ses serviteurs. D'une durée de 87 minutes, la version que j'ai en ma possession est en format Blu-ray et elle est distribuée par Kino Lorber sous l'étiquette Redemption. Le transfert respecte le ratio de cadre initial de 1.66 ainsi que la piste son mono d'origine. Au moment d'écrire ces lignes, cette édition du film constitue la seule version en haute définition disponible en Amérique du nord.



Fig. 4 : Michelle et Marie déguisées en clown.  
Photogramme tiré du film *Requiem pour un vampire*.  
© Les Films ABC, 1971

---

<sup>34</sup> Cinémathèque de Toulouse, Fonds Jean Rollin, *F14 - Fonds Jean Rollin*, [s.d.].

Depuis sa sortie, *Requiem pour un vampire* a été distribué dans différents pays (France, Royaume-Uni, Canada et États-Unis, entre autres), dans différents formats (VHS, DVD, Blu-ray) et sous différents titres, dont *Vierges et Vampires*, *Veuve et nymphomane*, *Caged Virgins* et *The Crazy Vampire*<sup>35</sup>. La différence majeure entre ces versions concerne la quantité de nudité contenue dans le film, certaines scènes ayant été filmées deux fois (version « habillée » et version « nue ») afin de pouvoir parer la censure et ainsi s'adapter aux normes des divers territoires<sup>36</sup>.

Le synopsis du film *Requiem pour un vampire* que j'ai en ma possession est une photocopie du document original tapé à la machine à écrire. Il s'agit d'un document d'une page non daté et issu du Fonds Jean Rollin (gracieuseté de la Cinémathèque de Toulouse) dont le numéro de catalogue est F14-4.10.A. Il est ici important de préciser que j'approche ce synopsis dans une perspective où il s'agit d'un outil « constituant le schéma du scénario d'un film et qui consiste en une présentation sommaire du sujet et une esquisse des personnages principaux<sup>37</sup> ». D'ordre général, le synopsis de *Requiem pour un vampire* est composé d'une série d'actions qui relatent le déplacement des deux protagonistes et des mésaventures qu'elles vivent. Le tout est rédigé dans un style expéditif qui synthétise le récit et le résume aux actions. Il y a donc absence de dialogues, ce qui est normal pour un synopsis. Malgré sa brièveté, ce synopsis contient suffisamment d'éléments pertinents m'ayant permis, dans une approche analytique comparative avec le film, de faire ressortir des données éclairantes au regard de l'aspect dramaturgique du récit, particulièrement par rapport à la notion d'errance. Cette approche comparative m'a également offert la chance de mettre en relation la genèse du projet de film avec la résultante. *Requiem pour un vampire* constitue également une œuvre importante dans la mesure où les thèmes et les images développés dans ce film ont, dans un effet de circulation entre l'écran et la page, lentement infusé le corpus romanesque<sup>38</sup> que

---

<sup>35</sup> « Requiem pour un Vampire », dans *Wikipedia*, s.d., [https://en.wikipedia.org/wiki/Requiem\\_pour\\_un\\_Vampire#Home\\_media](https://en.wikipedia.org/wiki/Requiem_pour_un_Vampire#Home_media) (Page consultée le 2 novembre 2021).

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> « Synopsis », dans *CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, s.d., <https://www.cnrtl.fr/definition/synopsis> (Page consultée le 3 novembre 2021).

<sup>38</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 75.

Rollin a développé à partir des années 80, celui-ci venant à son tour nourrir l'univers cinématographique des années 90-2000.

*La Morte-vivante* est le douzième long-métrage légitime de Jean Rollin. Sorti dans les salles de cinéma françaises le 23 octobre 1982<sup>39</sup>, il met en vedette, dans les rôles principaux, Françoise Blanchard (la morte-vivante/Catherine Valmont) et Marina Pierro (Hélène). Le film raconte l'histoire d'une jeune femme qui revient à la vie suite à un déversement de produits toxiques et qui doit étancher sa soif de sang avec l'aide d'Hélène, son amie d'enfance. Selon l'autobiographie de Rollin, *La Morte-vivante* fut sélectionné dans de nombreux festivals, à Rome notamment, où il obtint le Prix du public<sup>40</sup>. Il appert également que ce film fut son plus grand succès commercial à l'international<sup>41</sup>. D'une durée de 90 minutes, la version que j'ai en ma possession est en format Blu-ray et elle est distribuée par Kino Lorber sous l'étiquette Redemption. Le film est présenté dans un rapport de cadre de 1.78 malgré le ratio d'origine de 1.66. La piste son, quant à elle, respecte le format mono d'origine. Cette version, sortie en 2012, constitue à ce jour la seule édition en haute définition disponible en Amérique du nord. Elle comprend un livret de 12 pages contenant un essai du critique américain Tim Lucas au sujet de la relation sororale dans *La Morte-vivante* ainsi que dans le film *Les Deux orphelines vampires*, une thématique récurrente dans les récits rolliniens.

---

<sup>39</sup> « La morte vivante », dans *The Movie Database*, s.d., <https://www.themoviedb.org/movie/77010-la-morte-vivante> (Page consultée le 30 novembre 2021).

<sup>40</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 212.

<sup>41</sup> Tim LUCAS, « The Depth of a Sister's Love: Jean Rollin's "The Living Dead Girl" and "Two Orphan Vampires" », *Kino Lorber*, p. 6.



Fig. 5 : Catherine dans la crypte. Photogramme tiré du film *La Morte-vivante*.  
© Les Films ABC, 1982

Le scénario de *La Morte-vivante* que j'ai en ma possession est une photocopie du tapuscrit original de 9 pages tapé à la machine à écrire. Titré *Dead or alive/La morte-vivante*, il s'agit d'un document non daté issu du Fonds Jean Rollin dont le numéro de catalogue est F14-4.38.A. Le catalogue du Fonds catégorise ce document à titre de scénario, mais vu sa teneur de 9 pages et l'absence de dialogues, il correspond davantage aux caractéristiques d'un synopsis long ou un traitement. Un autre document de 10 pages rassemble uniquement les dialogues du film, mais selon toute vraisemblance, ceux-ci ont été compilés après la production. Ce texte a davantage l'allure d'un verbatim, peut-être en vue du sous-titrage du film et/ou d'un éventuel doublage.

Le générique d'ouverture du film nous renseigne ainsi sur l'aspect scénaristique du projet :

- Scénario original : Jean Rollin
- Adaptation française : Jean Rollin et Jaques Ralf
- Dialogues de : Jacques Ralf
- Version américaine de : Gregory Heller

Avec les informations que nous avons actuellement en main, il est ardu de déterminer à quel moment et dans quel contexte la version américaine fut rédigée. Il

s'avère toutefois que la version française proposée par Jacques Ralf, qui était tout sauf un scénariste<sup>42</sup>, fut rejetée par Rollin et que celui-ci tâcha de réécrire le scénario en entier en une nuit<sup>43</sup>. Le film a ainsi été tourné d'après cette version du scénario, situation loin d'être atypique pour le cinéaste-écrivain et qui témoigne de l'importance de la rapidité d'exécution, voire de l'empressement et de l'improvisation, dans son processus de création. Cela prouve également qu'il existe (ou a existé) un scénario dialogué complet de *La Morte-vivante*, document qui a selon toute vraisemblance été perdu depuis.

Avec ce film, Rollin laisse de côté pour l'une des rares fois la thématique du vampirisme, tout en restant en terrain connu puisque le sang joue un rôle prépondérant au sein du récit. C'est effectivement un serment de sang, fait pendant l'enfance, qui témoigne de la force de la relation entre Catherine et Hélène, tout comme c'est le sang qui permet à Catherine, alors revenue à la vie, de soulager ses douleurs et retrouver un certain état de conscience. Ceci étant dit, *La Morte-vivante* est sans contredit l'un des films les plus sanglants du cinéaste-écrivain, produit à une époque où ce genre cinématographique était particulièrement en vogue. C'est d'ailleurs cette popularité qui permit à Rollin d'obtenir le financement nécessaire à la production du film et c'est peut-être aussi ce qui explique qu'une version anglaise fut tournée en simultané, afin de maximiser l'exploitation du film sur plusieurs territoires.

*La Morte-vivante* constitue un point d'ancrage incontournable dans le cadre de mon projet puisqu'il met en avant-plan une des thématiques clés de la poétique rollinienne, soit la mémoire. Les nombreux témoignages du cinéaste-écrivain ainsi que les données tirées de mon corpus théorique sont sans équivoque à l'effet que l'aspect mémoriel joue un rôle prépondérant dans le processus créatif de Rollin, ce qui se répercute de diverses manières sur sa dramaturgie. Tel que nous le découvrirons dans les chapitres suivants, la notion de mémoire est omniprésente dans

---

<sup>42</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 203.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 212-213.

mon projet puisqu'intrinsèquement liée aux notions que sous-tendent mes problématiques.

De manière analogue, une autre œuvre incontournable chez Rollin est *Les Deux orphelines vampires*. Il s'agit de l'unique histoire du cinéaste-écrivain qui existe sous forme littéraire, scénaristique et cinématographique puisque c'est le seul de ses romans qu'il ait adapté pour le cinéma au cours de sa carrière. La version cinématographique est sortie dans les cinémas en France le 9 juillet 1997<sup>44</sup>. À ce moment, il s'agit du premier film de vampires de Rollin en plus de 20 ans, après *Lèvres de sang*, sorti en 1974<sup>45</sup>. *Les Deux orphelines vampires* raconte l'histoire d'Henriette et Louise, deux orphelines élevées par des religieuses dans un pensionnat de la campagne française. Les deux jeunes filles sont aveugles, mais seulement le jour, puisqu'elles retrouvent mystérieusement la vue la nuit venue, voyant les choses avec une étrange teinte bleutée. Cette « vision de nuit » n'est toutefois pas leur seul secret, car les deux orphelines sont également ce que nous pourrions appeler des vampires puisqu'elles aiment se repaître du sang d'innocentes victimes ou bien d'animaux sauvages lors de leurs errances nocturnes. Lorsqu'Henriette et Louise sont adoptées par le docteur Dennery, cela ne fait que transposer leur cruelle soif de sang de la campagne à la ville.

---

<sup>44</sup> « Les Deux orphelines vampires », dans *Wikipedia*, s.d., [https://en.wikipedia.org/wiki/Les\\_deux\\_orphelines\\_vampires](https://en.wikipedia.org/wiki/Les_deux_orphelines_vampires) (Page consultée le 5 octobre 2021).

<sup>45</sup> « Les Deux orphelines vampires », dans *Allociné*, s.d., [https://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=14915.html](https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=14915.html) (Page consultée le 8 juillet 2021).



Fig. 6 : Louise et Henriette. Photogramme tiré du film *Les Deux orphelines vampires*.  
© Les Films ABC, 1997

La version cinématographique des *Deux orphelines vampires* est adaptée des deux premiers volumes d'une série de cinq romans publiée initialement aux éditions Fleuve Noir dans les années 90 et rééditée en 2001 dans une version anthologique regroupant tous les romans. Cette version est celle que j'ai en ma possession. Quant au scénario, le document qui m'a été transmis par la Cinémathèque de Toulouse est une photocopie du scénario original de 59 pages rédigé dans un logiciel de traitement de texte et daté avec un copyright de 1995. La page frontispice indique « D'après une série de romans de Jean Rollin publiée aux Éditions Fleuve Noir ». Le catalogue du Fonds Jean Rollin indique pour sa part qu'il s'agit d'une version annotée du scénario, et c'est effectivement le cas. Toutefois, les annotations s'en tiennent en grande partie à des repaires numériques (1A, 3A/4, 3A/5, etc.), ce qui semble indiquer que cette version a été utilisée au tournage par une personne responsable de la continuité. Il est toutefois possible de remarquer certaines notes manuscrites inscrites ici et là au fil des pages, apportant quelques précisions sur des ajouts/modifications lors de la mise en scène. Il va sans dire que cela nous offre un point de vue exclusif sur le processus créatif du cinéaste-écrivain.

D'une durée de 107 minutes, la version du film des *Deux orphelines vampires* que j'ai visionnée en format Blu-ray respecte le ratio de cadre initial de 1.66 ainsi que



la piste son en format mono. Cette version haute définition est distribuée par Kino Lorber sous l'étiquette Redemption et notons que le film a depuis été restauré en format 4K par le distributeur britannique Powerhouse films. Le site Internet officiel de Jean Rollin précise que *Les Deux orphelines vampires* fut tourné en 1995 en format Super 16mm pour ensuite être gonflé en 35mm en janvier 1996, à Rome<sup>46</sup>. Le film est dédié à Éric Pierre dans le générique d'ouverture, un artiste maquilleur avec qui Rollin a beaucoup travaillé.

Selon le critique américain Tim Lucas, *Les Deux orphelines vampires* fut produit suite à une période où Rollin avait de plus en plus de difficultés à obtenir du financement pour ses projets cinématographiques. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il s'est tourné vers l'écriture de romans vers la fin des années 80. Toutefois, la distribution de ses films en format vidéo pendant cette période a ravivé un intérêt international envers ses œuvres, ce qui a éventuellement permis la production des *Deux orphelines vampires*<sup>47</sup>. C'est aussi pendant la production de ce film que Rollin fut diagnostiqué d'insuffisance rénale et qu'il dut commencer la dialyse à raison de trois fois par semaine. Ce contexte teinta la production, au point où il s'occupa parfois de la mise en scène en position allongée<sup>48</sup>. Il se vit également dans l'obligation de confier les rênes de la réalisation à son collègue Jean-Noël Delamarre pour les trois jours de tournage à New York, sa santé l'empêchant de faire le voyage.

L'étude des *Deux orphelines vampires* me fut grandement utile sur deux plans. Dans un premier temps, grâce à une approche comparative entre les trois versions (scénaristique, littéraire et filmique), je fus en mesure de mettre en lumière les spécificités inhérentes à chacune des phases d'écriture, et ce, toujours au regard des notions qui sont au cœur de mes problématiques. Je pus ainsi relever certaines caractéristiques clés de la poétique de Rollin qui furent éventuellement transposées, de manière inspiratoire, dans le cadre de ma propre démarche de création. Dans un

---

<sup>46</sup> « Affiches et photos », dans *Site officiel de Jean Rollin*, s.d., <http://lesfilmsabc.free.fr/JeanRollin.Cineaste-Ecrivain/index.html> (Page consultée le 5 octobre 2021).

<sup>47</sup> Tim LUCAS, « The Depth of a Sister's Love: Jean Rollin's "The Living Dead Girl" and "Two Orphan Vampires" », *loc. cit.*, p. 6.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 7.

second temps, *Les Deux orphelines vampires* m'a permis de mettre en avant-plan un autre thème prédominant de l'œuvre rollinienne : la liberté. En effet, l'aspect libertaire et anticonformiste du travail du cinéaste-écrivain teinte l'entièreté de sa poïétique et se reflète inévitablement dans sa dramaturgie sous plusieurs formes. Il s'agit d'un aspect qui sera abordé en détail au chapitre 3.

Cette aspiration de Rollin à exprimer une vision artistique le plus librement possible remonte à loin. Dès les années 60, il écrivit des textes de style essayistique dans ce qui est communément appelé « la presse libertaire ». Aussi connus sous le nom « presse anarchiste », ces livres, brochures, bulletins, revues, journaux hebdomadaires ou quotidiens s'adressaient aux soi-disant anarchistes, individus se permettant d'exprimer une pensée s'inscrivant à contre-courant du système en place. Notons qu'au début des années 60, les écrits anarchistes de Rollin constituent ses premiers pas dans le monde de l'écriture<sup>49</sup>. Douze de ces textes ont été compilés dans une brochure électronique publiée en ligne par les éditions Perspective Libertaire, site Internet se spécialisant dans « l'édition et la diffusion électronique de brochures anarchosyndicalistes et anarchistes révolutionnaires<sup>50</sup> ». Au moment de rédiger cette thèse, il appert que ce site Internet n'est plus fonctionnel<sup>51</sup>. La brochure en question est toutefois disponible depuis 2011 sur un site Internet se spécialisant dans le cinéma de genre; c'est à cet endroit que je l'ai découverte et ce fut une trouvaille des plus importantes au regard de mon projet puisque les textes libertaires de Rollin m'ont fourni une panoplie d'informations complémentaires à propos non seulement de son processus créatif, mais également de sa philosophie envers l'art, la littérature et le cinéma. La quatrième de couverture de la brochure précise en effet que les motivations pour rendre ces textes accessibles sont multiples, « d'abord parce que les sujets abordés ont semble-t-il totalement disparu de la presse libertaire actuelle [et parce que] le point commun entre l'art et la philosophie libertaire est bien la

---

<sup>49</sup> *La littérature et Jean Rollin par Pascal Françaix, op. cit.*

<sup>50</sup> « Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980 », dans *ZED*, 27 avril 2011, <http://seriz.blogspot.com/2011/04/jean-rollin-ecrits-libertaires-19631980.html> (Page consultée le 21 mars 2022).

<sup>51</sup> <http://perspectivlibertaire.free.fr/>

liberté<sup>52</sup> ». La perspective libertaire exposée dans les textes de Rollin m'a donc aidé à considérer cet aspect de manière beaucoup plus concrète tout en confirmant son importance à l'égard de ma propre démarche visant une forme d'émancipation.

Finalement, outre les écrits et films de Jean Rollin, d'autres œuvres artistiques viennent enrichir mon corpus pour des raisons bien spécifiques. C'est le cas du roman *Histoire de l'œil* de Georges Bataille, une œuvre qui ne fut publiée sous son véritable nom d'auteur qu'après sa mort en 1967. Préalablement, trois éditions parurent de manière clandestine sous le pseudonyme de Lord Auch, soit en 1928, 1940 et 1941. Notons que Bataille n'aurait apparemment jamais reconnu la paternité de ce livre de son vivant. L'édition que nous avons lue est parue aux Éditions 10/18 en 2018 et est tirée de la version de 1967. Elle est accompagnée de deux autres nouvelles de Bataille : *Madame Edwarda* (1956) et *Le mort* (1967). *Histoire de l'œil*, un récit chargé d'érotisme à tendance souvent morbide et immorale, décrit les expériences sexuelles de trois adolescents, soit celles du narrateur, de Simone et de Marcelle qui, au fil du récit, sombrent progressivement dans une débauche notoire.

Tel que nous le démontrerons dans les chapitres suivants, *Histoire de l'œil* et son auteur occupent une place prépondérante dans la vie artistique du cinéaste-écrivain. Il est ici important de souligner que le lien qui unit Rollin et Bataille n'est pas seulement intellectuel, mais aussi relationnel puisque Bataille fut pendant quelques années le conjoint de Denise Rollin, la mère de Jean, alors que celui-ci n'était qu'un enfant. Dans son autobiographie, Rollin admet ouvertement que des liens puissants unissent son œuvre à *Histoire de l'œil* : « [t]outes les adolescentes de mes livres et de mes films sont des visages interprétés de la seule Simone, des possibilités d'elle<sup>53</sup> ». Afin d'enrichir notre approche sur la relation Rollin-Bataille, nous nous sommes penché sur *Dialogues sans fin*, une nouvelle de type anthologie dans laquelle le cinéaste-écrivain relate notamment « un peu de l'énigme des souvenirs morcelés [qu'il a] de Georges Bataille et de la pensée obsédante de sa

---

<sup>52</sup> Jean Rollin - *Écrits Libertaires 1963—1980*, Les éditions Perspective Libertaire, 2006, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf> (Page consultée le 21 mars 2022). quatrième de couverture.

<sup>53</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 12.

Simone aux multiples visages<sup>54</sup> ». Pascal Françaix, pour sa part, affirme que *Dialogues sans fin* constitue l'un des jalons essentiels de cette rêverie autobiographique<sup>55</sup> qui caractérise si bien les fondements de la poétique rollinienne. *Dialogues sans fin* fut initialement publié aux Éditions Mirandole en 1997 et la version que nous possédons fait partie du tome un 1 des *Écrits complets*, paru en 2010. Rollin confie qu'il fut écrit d'une traite pendant la nuit du 31 décembre 1987 au 1<sup>er</sup> janvier 1988, donc en quelques heures, sans réflexion ou plan préalable<sup>56</sup>. Ce faisant, en plus de mettre en valeur l'aspect autoréflexif de la dramaturgie du cinéaste-écrivain, ce texte (ou regroupements de textes, plus précisément) est un exemple probant de la vitesse d'exécution ainsi que de la construction narrative de type « collage » typiques de sa démarche. Il s'agit d'un phénomène qui sera inévitablement mis en valeur à plusieurs reprises dans les prochains chapitres.

Les œuvres qui composent cette section de mon corpus m'ont donc permis de relever comment l'insolite et l'incompréhensible se dégagent de la dramaturgie singulière du cinéaste-écrivain, et ce, par le biais des thèmes clés qui me préoccupent, soit l'errance, la mémoire et la liberté (l'anticonformisme). De plus, certains de ces ouvrages ont servi à cerner les contours de la notion de dialogue qui est au cœur de mes problématiques et qui constitue un pont non seulement entre la recherche et la création, mais également entre les éléments hétéroclites et les mouvements intermédiaires qui les composent.

#### 1.2.4 SÉLECTION DU CORPUS THÉORIQUE

Plusieurs ouvrages théoriques m'ont aidé à mieux saisir non seulement l'intégrité de mes deux notions-clés que sont l'insolite et l'incompréhensible, mais également leur pouvoir de dynamiser ma démarche au regard de mon dialogue artistique avec Jean Rollin. Dans un premier temps, afin d'appréhender efficacement la notion d'insolite, je me suis tourné vers *Écritures insolites*, un ouvrage collectif sous la direction d'Arlette Bouloumié paru en 2008 dans la collection Nouvelles

---

<sup>54</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », dans *Écrits complets (volume 1)*, Paris, e/dite, 2010, p. 110.

<sup>55</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 39.

<sup>56</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 127-128.

Recherches de l'imaginaire (NRI) des Presses Universitaires de Rennes. Il s'agit d'un ouvrage rigoureux offrant de multiples perspectives sur la notion d'insolite en littérature à travers l'analyse de plusieurs œuvres contemporaines. La richesse ainsi que la variété des notions issues des analyses offertes par les théoriciens et théoriciennes ayant contribué à cette étude permettent ainsi une solide préhension du concept pluridimensionnel qu'est celui de l'insolite. Dans l'avant-propos, Bouloumié mentionne que, « [c]aractéristique de la modernité, surtout depuis le surréalisme, l'insolite est connoté positivement, il ouvre sur l'exploration de l'inconnu<sup>57</sup> ». Cette approche permet ainsi de considérer l'insolite dans une perspective de création, surtout dans la mesure où il constitue un outil exploratoire. L'auteure aborde également la fécondité de l'insolite au niveau du langage ainsi que la poétique de l'écart<sup>58</sup>, deux axes servant à analyser les textes présentés dans l'ouvrage. Dans la dramaturgie rollinienne, cette fécondité et cet écart se repèrent, dans le discours, par la manière dont Rollin s'approprie le langage scénaristique et filmique en jouant de l'intermédialité. Au regard de ses œuvres, ce sont les dialogues mi-parlés et mi-littéraires, les images filmiques inusitées ainsi que dans l'errance de ses récits, donc l'enchaînement parfois illogique des événements, qui témoignent de ce phénomène.

Concurremment, afin de m'aider à mieux cerner la notion d'incompréhensible, j'ai fait appel à un article de Christian Doumet intitulé « L'incompréhensible », paru en 2015 dans la revue *L'Esprit Créateur*. Dans son texte, Doumet aborde l'incompréhensible au regard du domaine de la poésie, et ce, à la lumière de notions mises de l'avant par certains penseurs et artistes, dont Michel Deguy, Stéphane Mallarmé et Marcel Proust. Selon Doumet, l'incompréhensible « devient en somme le à-comprendre<sup>59</sup> » et c'est précisément cette dynamique qui, en plus de faire la force des récits de Rollin, répond de manière synergique et interdépendante à leur aspect insolite. Qui plus est, cette approche de la notion d'incompréhensible m'a aidé à établir un rapprochement supplémentaire entre la dramaturgie rollinienne et la poésie

---

<sup>57</sup> Arlette BOULOUMIÉ, dir., *Écritures insolites*, Rennes cedex, Presses universitaires de Rennes, 2008, paragr. 8, <https://books.openedition.org/pur/12091?format=toc> (Page consultée le 17 octobre 2020).

<sup>58</sup> Arlette BOULOUMIÉ, dir., *Écritures insolites*, op. cit., résumé de l'ouvrage.

<sup>59</sup> Christian DOUMET, « L'incompréhensible », *L'Esprit Créateur*, vol. 55, n° 1, 2015, p. 11, <https://muse.jhu.edu/article/580482>.

dans la mesure où cette dernière « n'est pas obscure parce qu'on ne la comprend pas, mais parce qu'on n'en finit pas de la comprendre<sup>60</sup> ». Il est donc question d'ouverture et de sens en constant déploiement, aspects qui nous fascinent particulièrement chez le cinéaste-écrivain.

Des motifs récurrents qui suscitent l'insolite et l'incompréhension chez Rollin, aucun n'est plus probant que ses protagonistes, souvent des femmes-vampires peuplant les cimetières et les châteaux en ruines, simplement vêtues d'un voile translucide laissant entrevoir leur corps. Afin d'aborder cette thématique très importante de la figure féminine, je me suis tourné vers un ouvrage de Georges Didi-Huberman intitulé *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, paru en 1999 aux éditions Gallimard. Il s'agit d'une étude qui invite à repenser la thématique du corps et de la nudité à la lumière de la célèbre Vénus de Botticelli, et ce, à travers certaines sources littéraires spécifiques dont Sigmund Freud et Georges Bataille. Les notions mises de l'avant par Didi-Huberman permettent ainsi de constater qu'il y a plusieurs dynamiques à l'œuvre dans la représentation du corps et qui agissent de manière « *dialectique*, c'est-à-dire dans un contexte fait d'associations et de déplacements, de tensions, d'intensités contradictoires, d'"hybridations" et d'"instabilités" [...]»<sup>61</sup> ». En appliquant cette approche à l'univers de Jean Rollin, nous découvrons ainsi une toute nouvelle facette à l'emploi par ce dernier de la corporéité dans son œuvre, où celle-ci peut être comprise comme un *glissement* vers quelque chose qui « se dérobe sans trêve à la représentation distincte<sup>62</sup> » et qui ouvre une porte sur un autre monde, notamment celui de l'insolite.

De plus, le travail du cinéaste-écrivain a souvent été associé au mouvement surréaliste, considéré comme une « expérience esthétique qui a bouleversé tous les domaines de la création au XX<sup>e</sup> siècle<sup>63</sup> ». Dans *Manifestes du surréalisme* (1964), André Breton définit le mouvement comme « un automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre

---

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999, p. 22.

<sup>62</sup> Georges Bataille cité par Georges DIDI-HUBERMAN, *Ibid.*, p. 94.

<sup>63</sup> André BRETON, *Manifestes du surréalisme [1962]*, Paris, Gallimard, 1979, 173 p., résumé de l'ouvrage.

manière, le fonctionnement réel de la pensée [...] en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale<sup>64</sup> ». Cette dynamique décrit bien le processus créatif de Rollin, démarche souvent inspirée de la technique surréaliste qu'est l'écriture automatique, observable surtout lors de la création du scénario de *Requiem pour un vampire*. Il s'agit d'une approche qui favorise l'émergence de nombreux motifs se présentant sous diverses formes dans la dramaturgie du cinéaste-écrivain. Afin de mieux saisir ce qui entre en jeu à cet égard, j'ai fait appel à l'article de Vittorio Trionfi intitulé « Figures indécidables et cinéma surréaliste » (2006), texte m'ayant aidé à mieux saisir cet « automatisme psychique pur » et ses ramifications dans la poétique rollinienne. En effet, dans son texte, Trionfi aborde la thématique de ce qu'il appelle les « figures indécidables », soit les éléments issus de cet automatisme à la lumière des notions développées par Laurent Jenny dans son ouvrage *La Parole singulière* (1990) et voulant que « l'écriture automatique, faute de contraintes qui la régissent, provoque la prolifération de “figures-simulacres”, c'est-à-dire de figures dont l'orientation sémantique est indécidable<sup>65</sup> ». Il s'agit donc d'un angle pertinent qui me fut utile non seulement pour analyser, mais aussi pour nommer ce qui, chez Rollin, émerge de l'insolite et de l'incompréhensible autant dans son processus que dans sa dramaturgie.

En ce qui concerne le scénario à titre d'objet, particulièrement d'objet intermédial, l'article d'Amélie Vermeesch intitulé « Poétique du scénario » (2004) me fut d'une grande utilité puisqu'il met en lumière le fait que le scénario tend vers sa propre transformation<sup>66</sup>, et ce, par son allusion permanente au film qui est déjà présent en lui, à titre de référence. C'est dans ce contexte où le scénario est constamment en référence non seulement au film à faire, mais à d'autres éléments médiatiques, aussi variés soient-ils, que je considère ainsi cette intermédialité comme référentielle, et cela, à la lumière des théories apportées par Irina O. Rajewsky dans son article « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective

---

<sup>64</sup> « Le surréalisme », dans *Études littéraires*, s.d., <https://www.etudes-litteraires.com/surrealisme.php> (Page consultée le 1 avril 2020).

<sup>65</sup> Laurent Jenny cité par Vittorio TRIONFI, « Figures indécidables et cinéma surréaliste », *French Forum*, vol. 31, n° 3, automne 2006, p. 97, <https://muse.jhu.edu/article/217253>.

<sup>66</sup> Amélie VERMEESCH, « Poétique du scénario », *Poétique*, vol. 138, n° 2, 2004, p. 220, <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-2-page-213.htm>.

on Intermediality » (2005). Ces notions m'ont conséquemment permis de considérer le scénario à titre d'objet se révélant être *plus* que de la littérature puisqu'il est intrinsèquement transitoire et intermédial; il est image, il est son, il est mouvement, il est mise en scène, il est montage, etc. Le texte scénaristique est l'intermédiaire qui cherche et crée des alliances au sein de la création cinématographique. C'est également sous cet angle que je me suis permis de considérer la pratique scénaristique chez Jean Rollin, car rappelons que le scénariste, pour Vermeesch, n'est pas seulement écrivain ni technicien, mais bien un artiste qui se situe à la frontière des deux<sup>67</sup>, donc qui écrit *autrement*. Une manière supplémentaire, somme toute, d'aborder cette symbiose si chère aux yeux du cinéaste-écrivain.

J'ai ainsi tenté de démontrer, par le biais de mon projet, comment Rollin se situe à la frontière non seulement de plusieurs pratiques, mais également d'une pluralité d'influences intermédiaires. Cette hybridité, selon moi, est en partie la clé me permettant d'accéder à un processus créatif renouvelé. Écrire autrement (écrire différemment, d'une nouvelle manière) est une notion qui constitue l'un des fils conducteurs de mon projet ainsi que l'un de ses piliers centraux. C'est donc à la lumière de ces notions théoriques qu'un espace de dialogue a pu s'installer non seulement entre la recherche et la création, mais surtout entre Rollin et moi, espace ayant également permis à mon geste créatif de se déployer pleinement, toujours dans un esprit de fluidité et de circulation, de va-et-vient inspiratoire. D'autres ouvrages théoriques m'ont permis d'atteindre cet objectif; ceux-ci sont mentionnés au point suivant, qui relate les méthodes que j'ai employées afin de nourrir ce qui constitue mon dialogue artistique.

### 1.3 LES MÉTHODES ET STRATÉGIES DE RECHERCHE-CRÉATION

À la lumière des notions élaborées ci-haut, il apparaît clair que mon projet doctoral s'inscrit dans la philosophie de la recherche-crédation telle qu'élaborée par

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 228.



Danielle Boutet dans une série de textes parue en feuilleton sur le site Internet *Le crachoir de Flaubert* en 2016 et 2017 :

Si le terme « recherche-crédation » doit désigner une réalité universitaire distincte, ce serait là où la recherche et la création sont concomitantes et consubstantielles, installées dans le prolongement l'une de l'autre – la recherche englobant la création comme un nuage réflexif autour d'un processus possédant son propre génie. Là, la réflexion vient altérer la création aussi sûrement que la création altère l'artiste. Autrement, franchement, on a simplement de la *recherche sur la création*<sup>68</sup>.

Dans ce contexte, bien que la recherche semble englober la création, il s'agit de deux mouvements qui m'apparaissent effectivement consubstantiels par l'influence majeure que la réflexion opère sur la phase créative. Ainsi, la recherche-crédation, par essence, nécessite une approche intrinsèquement bidirectionnelle<sup>69</sup>. C'est la raison pour laquelle la méthodologie de mon projet doctoral se déploie sur deux volets interdépendants. D'un côté se situe la recherche théorique, avec mes approches analytiques de la poétique de Rollin et, de l'autre, l'expérience pratique, dite « de terrain », avec la création concernant l'écriture d'un récit scénaristique. Cette dualité au sein de mon projet génère toutefois une tension entre la rigueur que nécessite la recherche et la souplesse inhérente au processus créatif. Boutet mentionne que « ce qui distingue les œuvres d'art “de la connaissance scientifique ou discursive [...] c'est qu'au lieu de nous transmettre un savoir conceptuel, elles provoquent une sorte d'excitation, un phénomène de participation, où le jugement se trouve entraîné, captivé”<sup>70</sup> ». L'auteure s'assure toutefois de préciser que cette nature expérientielle de l'œuvre d'art n'invalide en rien sa puissance intellectuelle<sup>71</sup>, ajoutant que « l'œuvre ne nous dit pas quoi penser, elle nous met en présence et c'est à nous d'en penser quelque chose<sup>72</sup> ». Cette dynamique exprime de manière efficiente cette tension entre deux polarités ainsi que la bidirectionnalité qui subsistent au sein de la recherche-crédation en art.

---

<sup>68</sup> Danielle BOUTET, « La dynamique instaurative dans la recherche création », *loc. cit.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> Susan Sontag citée par Danielle BOUTET, *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ibid.*

C'est le bonheur de l'art de montrer comment quelque chose se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées et acquises, mais par l'arrangement temporel ou spatial des éléments. Un film signifie comme [...] une chose signifie : l'un et l'autre ne parlent pas à un entendement séparé, mais s'adressent à notre pouvoir de déchiffrer tacitement le monde ou les hommes et de coexister avec eux<sup>73</sup>.

En effet, l'art signifie, car la construction du sens est l'acte primordial de la culture<sup>74</sup>, et ce sens, selon Boutet, n'appartient pas à la science, mais plutôt à la poésie, à la philosophie, voire au religieux<sup>75</sup>. Il est capté et traité par notre capacité de perception, ce par quoi nous expérimentons le monde qui nous entoure. Il s'agit donc de traiter des affects et de les traduire en données afin d'arriver à mieux saisir un phénomène bien précis, en l'occurrence le processus créatif de Jean Rollin. Dans cette perspective, il y a donc un travail particulier à faire afin de maîtriser cet emportement possible du jugement face à la participation affective envers l'œuvre étudiée. C'est selon moi cet aspect phénoménologique de la recherche-crédation qui crée autant sa particularité que la singularité de la démarche qui s'impose. Cette tension et ce contraste ne sont pas à négliger, dans la mesure où ils insufflent une dynamique particulière au cœur de mon projet dont les enjeux sont à la fois théoriques, analytiques, philosophiques, critiques et créatifs. Et contraste ne veut pas dire opposition, dans la mesure où je désire « sortir de la relation classique et binaire entre la théorie et la pratique afin d'embrasser l'idée que la théorie et la pratique sont deux versants mutuellement stimulants, symbiotiques d'une même activité, l'exploration de l'art cinématographique<sup>76</sup> ».

Au regard de la circulation entre ces différentes postures, je désire ici mettre en valeur la dimension heuristique de mon projet, puisqu'il y a un mouvement important entre la pratique et la théorie, deux pôles qui se stimulent mutuellement. De prime

---

<sup>73</sup> Maurice Merleau-Ponty cité par Danielle BOUTET, *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> Eugénie ZVONKINE, « Regarder les films du point de vue du faire », dans Serge LE PÉRON et Frédéric SOJCHER, dir., *Le Cinéma à l'université, le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 105, <https://international-scholarvox-com.sbiproxy.uqac.ca/book/88882854> (Page consultée le 25 février 2021).

abord, l'heuristique « exige une expérience intense du phénomène étudié<sup>77</sup> » et puise son essence dans « l'inconnu, l'imprévisible, le sentiment de surprise et de passion<sup>78</sup> ». Pour Clark Moustakas, un psychologue américain et l'un des principaux experts en psychologie humaniste, l'approche heuristique permet d'ancrer la recherche dans l'expérience afin de résoudre une importante question d'ordre personnel<sup>79</sup>. Elle relève également d'un processus intérieur et dialogique qui permet « au chercheur de découvrir la nature et le sens d'une expérience humaine et [d'autre part] de développer les méthodes et procédés adéquats pour stimuler cette découverte et approfondir sa recherche<sup>80</sup> ». C'est ainsi que l'approche heuristique a teinté l'entièreté de mes démarches, autant sur le plan réflexif qu'analytique.

### 1.3.1 SUR LE PLAN RÉFLEXIF ET ANALYTIQUE

Tandis que la plupart des ouvrages consacrés à Jean Rollin se concentre sur la résultante de son processus créatif, donc ses livres et ses films (principalement ses films), mon approche a pour sa part visé à mettre en lumière le processus lui-même. Je suis donc allé en amont de l'œuvre achevée afin de raisonner le geste, la pensée et la philosophie qui l'ont mise en place. Il est ici question d'une recherche théorique et d'une réflexion critique qui ont eu comme objectif de paver la voie à un dialogue artistique, autrement dit à une pratique où furent mis à l'épreuve des concepts, des méthodes et des principes. Cette démarche heuristique, que nous considérons également comme un processus dialogique, nous a permis « de découvrir la nature et le sens d'une expérience humaine et [...] de développer les méthodes et procédés adéquats pour stimuler cette découverte et approfondir sa recherche<sup>81</sup> ». Pour ce faire, je me suis appuyé sur un certain nombre d'ouvrages théoriques qui ont fourni des assises solides à mon projet.

---

<sup>77</sup> Louis-Claude PAQUIN, « Méthode heuristique », dans *Méthodologie de la recherche création*, 8 mai 2014, [http://multimedia.uqam.ca/profs/lcp/metho\\_rech\\_creat/heuristique/heuristique.html](http://multimedia.uqam.ca/profs/lcp/metho_rech_creat/heuristique/heuristique.html) (Page consultée le 13 mars 2020).

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> Clark Moustakas cité par Louis-Claude PAQUIN, *Ibid.*

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> *Ibid.*

*Le Cinéma à l'université* (2020), un ouvrage collectif sous la direction de Serge Le Péron et Frédéric Sojcher, fournit plusieurs outils méthodologiques afin d'étudier et expérimenter le cinéma ainsi que son écriture. Tel que le précise son texte d'introduction, il s'agit d'un ouvrage qui origine d'un manifeste signé par soixante-dix universitaires parmi lesquels figurent des enseignants-chercheurs, des doctorants ainsi que des professionnels en études cinématographiques. Ce texte intitulé *Manifeste pour une approche du cinéma incluant la pratique et la création à l'université* est rédigé par Serge Le Péron, Frédéric Sojcher et Dominique Willoughby et figure en annexe du recueil. Son constat est que « l'enseignement du cinéma à l'université ne doit pas se limiter à une approche théorique, mais doit également comporter une approche pratique et une recherche liées à la création<sup>82</sup> ».

Les contributeurs à cet ouvrage collectif souhaitent donc mener une réflexion sur l'enseignement et la place du cinéma à l'université dans le but de faire connaître « ce qui se fait dans différentes universités en matière d'enseignement des pratiques du cinéma, et surtout de cerner comment “penser” et “faire” du cinéma peuvent se conjuguer avec bonheur<sup>83</sup> ». Selon Le Péron et Sojcher, il doit y avoir débat sur la forme que peut adopter le contenu pédagogique, la recherche et la place de la création au sein des universités, car « les liens entre pratiques et théories du cinéma font partie, désormais, des enjeux de la cinéphilie<sup>84</sup> », surtout aujourd'hui où, confrontés à une multiplication de films et d'images diffusés sur des écrans de tous genres, il est plus que jamais primordial de se rappeler *ce qui fait* le cinéma. C'est ainsi que les textes réunis à l'intérieur de cette étude « posent les questions de transmission des gestes fondateurs de la création cinématographique : des prémices (l'image mentale qui appelle la réalisation) à la réception des films par les spectateurs<sup>85</sup> ». Certains textes permettent, dans un premier temps, de broser un portrait nourricier et inspirant de ce en quoi consiste la recherche-crédation en cinéma au sein du monde universitaire et, dans un deuxième temps, de tirer des notions théoriques et méthodologiques au

---

<sup>82</sup> Serge LE PÉRON et Frédéric SOJCHER, « Introduction », dans Serge LE PÉRON et Frédéric SOJCHER, dir., *Le Cinéma à l'université, le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 5, <https://international-scholarvox-com.sbiproxy.uqac.ca/book/88882854> (Page consultée le 8 février 2021).

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 8.

regard du scénario, dont certaines que j'ai pu mettre à l'épreuve au volet création de mon projet.

Dans leur introduction, Le Péron et Sojcher affirment que l'enseignement du cinéma peut être « [formateur] d'un esprit citoyen, car faire un film permet de *poser un regard*<sup>86</sup> ». C'est dans cet esprit qu'ils considèrent que le geste de création ne peut se limiter à la technique et que celle-ci est donc au service d'une pensée et non l'inverse. Ainsi, étudier le cinéma sans avoir une connaissance minimale des techniques, donc des modes de création, peut mener « à des mésinterprétations ou à une instrumentalisation mécanique des films<sup>87</sup> ». Le Péron et Sojcher stipulent également que c'est « en partant d'où on est que l'on peut mener une réflexion, une création, une recherche<sup>88</sup> ». Qui plus est, le geste créateur en est un qui échappe à l'analyse et dont il faut faire l'expérience pour arriver à en comprendre un tant soit peu les contours<sup>89</sup>. Leur hypothèse est « que la pensée et la création peuvent se nourrir mutuellement [et] qu'il y a là, au-delà du cinéma, un enjeu démocratique dans la manière de transmettre les questions de création<sup>90</sup>. » C'est l'une des raisons pour lesquelles l'université, selon les auteurs, devrait être le lieu de la recherche, tant artistique que théorique, donc un *savoir-penser* accompagné d'un *savoir-faire*.

Les textes que j'ai étudiés dans *Le Cinéma à l'université, le regard et le geste* démontrent bien de quelle manière le scénario est parfois *enlisé* dans une situation paradoxale. C'est grâce à lui que le film peut prendre forme et c'est aussi sur lui que se portent toutes les attentions avant la production des images. Mais comme le dit Caroline San Martin, l'auteure du texte intitulé « Pour mieux comprendre notre rapport au scénario », celui-ci est voué à se dissoudre dans la lumière du processus de fabrication du film. Selon elle, c'est précisément ce qui constitue son attrait tout en le rendant si difficilement saisissable<sup>91</sup>. Dans le contexte de mon projet, mais surtout à

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>91</sup> Caroline SAN MARTIN, « Pour mieux comprendre notre rapport au scénario », dans *Le Cinéma à l'université, le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 290-291.

la lumière des scénarios de Rollin que j'ai étudiés, j'estime qu'il est nécessaire de questionner la nature de cet objet que j'ai dû apprivoiser et faire mien.

L'une des notions cruciales de *Cinéma à l'université* est présentée dans le manifeste qui figure en clôture de l'ouvrage, où il est attesté que le cinéma dispose d'un espace propre à son renouvellement et à l'innovation tout en permettant « de penser et de pratiquer de nouvelles formes d'écriture et de réalisation filmiques [...] »<sup>92</sup>. C'est précisément dans cette voie que je me suis engagé en initiant un dialogue artistique avec Jean Rollin, projet dont l'objectif, je le rappelle, fut d'écrire le cinéma autrement. Conjuguer la recherche théorique et l'expérimentation pratique m'est ainsi apparu comme la seule manière d'y parvenir, démarche qui, tout comme l'avancent Le Péron et Sojcher, permet « la conception d'un art cinématographique en devenir, générateur de pensée et d'action »<sup>93</sup>. De surcroît, la recherche-crédation apparaît ainsi comme un espace de liberté et de décroissement essentiel à l'évolution du geste d'écriture.

Parmi les outils méthodologiques issus du *Cinéma à l'université* et permettant d'étudier et expérimenter le cinéma ainsi que son écriture, j'ai retenu certaines notions liées à l'analyse de création selon Alain Bergala. Cette approche repose sur le postulat qu'il est possible de « remonter du film fini, attesté, aux choix vivants qui ont été ceux du cinéaste au moment où ils étaient encore des choix ouverts »<sup>94</sup>. L'aspect biographique de ma recherche permettra de relever ces « choix vivants » et c'est donc une chance que Rollin se soit montré aussi volubile au sujet de son processus créatif tout au long de sa carrière. Ses mémoires et les nombreuses entrevues qu'il a offertes renferment une foule de renseignements précieux, mais aussi son œuvre elle-même, par laquelle il s'est constamment exprimé sous le couvert de la fiction. Dans son texte, Bergala élabore également sur la méthode du degré zéro et de l'écart, où il s'agit de mettre en relief l'écart entre ce que l'on voit dans les scènes et les plans du film étudié et le « degré zéro » de ce qu'aurait été la même séquence dans le respect

---

<sup>92</sup> Serge LE PÉRON, Frédéric SOJCHER et Dominique WILLOUGHBY, « Manifeste pour une approche du cinéma incluant la pratique et la création à l'université », *loc. cit.*, p. 463.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> Alain BERGALA, « Analyse, pratique, création », *loc. cit.*, p. 85.

du code moyen. C'est dans cet écart que « réside en partie le coefficient de création personnel du cinéaste<sup>95</sup> ». Plus haut, j'ai brièvement abordé ce code moyen au regard de mon propre travail à titre d'artiste; il fait référence aux normes du cinéma narratif classique « dans sa conception la plus large, celle d'un cinéma traditionnel qui s'adapte aux modes pour mieux se perpétuer, et qui constitue encore l'essentiel de la production courante<sup>96</sup> ». Dans *Le Langage du cinéma narratif* (2005), un ouvrage qui constitue une référence en ce qui a trait au « degré zéro » dont parle Bergala, Henri-Paul Chevrier élabore davantage au sujet de la notion de « cinéma traditionnel » :

[Ce type de cinéma] vise d'abord et avant tout à raconter des histoires de la façon la plus efficace possible, des histoires basées sur la vraisemblance psychologique. Et son langage repose sur les habitudes du spectateur. Pour qu'un film soit compris en tant qu'histoire, le cinéaste doit fournir ses informations selon des règles tacitement admises par les spectateurs, selon des mécanismes vérifiés par l'expérience de ses prédécesseurs<sup>97</sup>.

Cela dit, il ne fait aucun doute que Rollin est en marge de cette philosophie classique du cinéma et c'est d'ailleurs ce que cette thèse tentera de démontrer. C'est également de ce respect du code moyen que j'ai tenté de m'affranchir en étudiant l'œuvre du cinéaste-écrivain, cherchant à comprendre les choix et raisonnements qui ont jalonné sa poétique singulière. À ce propos, tel que l'affirme Bergala, « choisir et disposer font partie à part entière [...] des trois gestes à l'œuvre dans la réalisation cinématographique : élire/disposer/attaquer<sup>98</sup> ». Nous verrons ainsi à quel point Rollin avait conscience de sa démarche et quels étaient ses choix afin d'orienter son œuvre dans une direction spécifique. Bergala croit fermement que la « compréhension intime et profonde de l'acte de création<sup>99</sup> » constitue un atout majeur pour analyser théoriquement le cinéma, pas seulement pour en faire. C'est dans ce contexte qu'il cite Georges Bataille, étant lui-même à la fois créateur et analyste, pour qui l'analyse académique considérant les films comme des objets inertes et « sagement refroidis »

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>96</sup> Henri-Paul CHEVRIER, *Le Langage du cinéma narratif*, op. cit., p. 11.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> Alain BERGALA, « Analyse, pratique, création », loc. cit., p. 88.

<sup>99</sup> *Ibid.*

ne peut qu'offrir une vision appauvrie et limitée<sup>100</sup>. Il est donc possible d'en déduire que le processus de création est une dynamique en mouvance continue dont les résultats ne se figent jamais véritablement. Ainsi, le fait de s'impliquer dans ledit processus dans une perspective *in vivo* permet d'aborder les œuvres sous un angle novateur qui respecte davantage leur nature intrinsèque, particulièrement avec le cas de Rollin.

Dans un second temps vient « l'analyse de metteur en scène » telle que proposée par Vincent Amiel et qui consiste à isoler des éléments pertinents d'une œuvre afin de les mettre en perspective vis-à-vis d'autres choix possibles. L'objectif est d'arriver à en déduire soit une logique d'auteur (les intentions du créateur), soit une logique de l'œuvre (une structure poétique)<sup>101</sup>. Cette approche analytique nécessite un va-et-vient constant entre description et visionnages répétés de scènes clés des œuvres étudiées. À mon sens, nous sommes ici très proche des méthodes proposées par Alan Bergala et dont le but ultime est de mettre en relief les spécificités liées aux choix artistiques des cinéastes. Le principe est de « retrouver dans la composition, la narration, les formes, des logiques qui, à un moment donné, entrent en cohérence les unes avec les autres<sup>102</sup> ». Ainsi, lorsque certains détails en question se multiplient au sein des œuvres, ils apparaissent alors comme les éléments cohérents d'un ensemble de choix créatifs, ce qui peut potentiellement attribuer un sens à l'œuvre<sup>103</sup>. Il s'agit d'une analyse « en recherche de logiques » et qui se distingue d'une approche herméneutique qui tire toujours du côté de l'interprétation<sup>104</sup>. L'analyse de metteur en scène permet donc de « parcourir un champ des possibles [et d'inclure] les strates successives de la création aussi bien que les accidents qui en modifient les intentions<sup>105</sup> » au sein des études cinématographiques. Il va sans dire que cette approche « génétique » de la création telle que proposée par Amiel nous fut très utile pour repérer et étudier non seulement

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 82-83.

<sup>101</sup> Vincent AMIEL, « Analyse, génétique, création », dans Serge LE PÉRON et Frédéric SOJCHER, dir., *Le Cinéma à l'université, le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 97, <https://international-scholarvox-com.sbiproxy.uqac.ca/book/88882854> (Page consultée le 10 février 2021).

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 99.



les éléments récurrents au sein des œuvres de Rollin qui figurent dans notre corpus, mais surtout les intentions de sa démarche poïétique. Il s'agit d'éléments qui, nécessairement, invoquent différentes compréhensions de celle-ci. L'auteur précise que ces analyses ne se font pas sans compléments documentaires, donc qu'elles s'accompagnent d'informations souvent puisées dans les travaux d'historiens et, bien souvent, des spécialistes de la critique. Cela permet également de comparer les différentes strates de la création qui, au final, donnent à l'œuvre sa structure, ses formes, et parfois « sa résonance finale<sup>106</sup> ». Le terme « génétique » employé par Amiel pour qualifier son approche nous interpelle particulièrement par sa qualité *organique* qui est ancrée dans le vécu de l'artiste, donc d'inspiration phénoménologique. Qui plus est, cette distinction entre les différents types d'analyse nous semble cruciale dans la mesure où les données recueillies ne sont pas du tout les mêmes et ne mènent donc pas aux mêmes découvertes et aux mêmes constats. Ceci dit, si l'on considère que « gagner en questions, c'est aussi gagner en réponses<sup>107</sup> », alors il faut savoir poser les bonnes questions. C'est conséquemment ce que nous avons tenté de faire en élaborant nos problématiques.

Les outils méthodologiques proposés par Bergala et Amiel m'ont offert la possibilité, de concert avec les données issues de l'autobiographie de Rollin ainsi que celles issues des documentaires et des ouvrages lui étant consacrés, d'approcher l'œuvre du cinéaste-écrivain dans une optique d'analyse poïétique. J'ai ainsi été en mesure de mieux cerner et comprendre les choix spécifiques liés à son processus de création. La force de ces méthodes, à mon sens, réside dans le fait qu'elles conjuguent efficacement les deux pôles que sont la recherche et la création, et cela, dans un mouvement de va-et-vient fluide et communicatif. Ceci permet de produire une théorie où la question des outils et des enjeux de mise en scène pave la voie à des exercices de création qui, en retour, produisent des propositions formelles innovantes ainsi que des nouvelles données. Pour Dominique Willoughby, il s'agit donc d'une

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 104.

« pensée du faire qui passe par les mains<sup>108</sup> », démarche dans laquelle « l'expérience – la pratique – ne découle pas d'une approche ou d'un modèle théorique, mais bien de l'action, qui s'inscrit dans le geste et dans le faire<sup>109</sup> ». C'est aussi cette action qui, subséquemment, nourrira le discours unifiant la recherche et la création. Cette approche expérientielle, qui « enracine potentiellement toute étude et pensée du cinéma dans sa substance intrinsèque<sup>110</sup> » rejoint également la philosophie de Le Péron et Sojcher selon laquelle il faut faire l'expérience du geste créateur afin d'en arriver à comprendre un tant soit peu les contours<sup>111</sup>. C'est dans cette optique que mes intentions à titre de chercheur-créateur n'ont pas simplement visé « l'application de préceptes et/ou l'acquisition de savoir-faire mais [surtout] une voie utile pour appréhender le cinéma dans sa substance matérielle et sensible<sup>112</sup> ».

À l'image d'une quête voire d'une enquête, j'ai donc dû chercher, rassembler, analyser, réfléchir, contempler, critiquer, étudier, comprendre et m'appropriier les morceaux du « casse-tête », soit les archives, films, romans, nouvelles, synopsis, scénarios, entrevues, ouvrages théoriques, critiques et essayistiques qui composent mon corpus. Suite à un défrichage préliminaire des données selon mes objectifs de recherche-création, j'ai fait un classement thématique de ces données afin d'obtenir une première vue d'ensemble de mon territoire de travail. Ce classement m'a ensuite servi à créer une carte conceptuelle du processus créatif de Rollin au sein de laquelle j'ai pu établir des liens ainsi que faire émerger des spécificités récurrentes qui se sont bientôt révélées comme les piliers structurants de sa poïétique. Sommairement, il s'est agi d'établir comment les influences du cinéaste-écrivain se sont regroupées en thématiques afin d'influencer ses techniques d'écriture et de mise en scène, donc devenir des axes esthétiques au cœur de sa démarche. Par la suite, afin d'établir un cadre analytique auquel j'ai pu me rattacher, j'ai déterminé quels axes allaient me servir à explorer les œuvres de son corpus que j'ai retenues, dans le but de faire

---

<sup>108</sup> Dominique WILLOUGHBY, « Pratique et expérimentation du cinéma (à l'université et au-delà) », *loc. cit.*, p. 142-143.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> Serge LE PÉRON et Frédéric SOJCHER, « Introduction », *loc. cit.*, p. 8.

<sup>112</sup> Dominique WILLOUGHBY, « Pratique et expérimentation du cinéma (à l'université et au-delà) », *loc. cit.*, p. 142-143.

émerger certains aspects spécifiques de sa dramaturgie ayant le potentiel de nourrir le dialogue artistique qui fait le pont entre ma recherche et ma création. Parmi ces axes, il y a tout d'abord la structure narrative du récit (la mise en place et le déroulement des actions) qui, tel que nous le verrons plus loin, est inspirée par l'errance ainsi que la technique surréaliste du collage. Je me suis ensuite penché sur ce qui fait « image » autant du côté littéraire, scénaristique que filmique, images souvent inspirées de diverses influences intermédiaires. Les personnages qui habitent les récits, leur caractère et leur manière de s'exprimer (les dialogues) constituent également un aspect important sur lequel je me suis penché. Ces trois axes sont bien entendu teintés des thèmes qui qualifient l'univers dramaturgique du cinéaste-écrivain et que nous retrouvons dans l'entièreté de son œuvre : l'enfance, la poésie, la liberté, l'érotisme et la mémoire. Somme toute, en ciblant ces éléments spécifiques et en les analysant à la lumière de mes outils théoriques, j'estime avoir été en mesure de déterminer de quelle manière ils génèrent, provoquent et convoquent l'insolite et l'incompréhensible au sein de l'univers rollinien.

### 1.3.2 SUR LE PLAN CRÉATIF

Selon Alain Bergala, il importe de mettre en place une articulation dialectique et méthodologique de l'analyse et de la pratique, tout en gardant en tête que la pratique seule, séparée d'une « pensée de la création [...] ne garantit en aucun cas qu'il y ait réellement acte de création<sup>113</sup> ». Dans cette optique, pour qu'il y ait véritablement création il faut qu'il y ait aussi un projet solidement ancré dans un contexte, donc une pensée de ce projet par rapport au monde et à l'art que l'on pratique<sup>114</sup>. Il s'agit d'une dynamique et d'une énergie que je me suis efforcé d'entretenir tout au long de ma démarche, et ce, en bâtissant mon dialogue artistique avec Rollin sur son approche intermédiaire de la création. Cela dit, les stratégies mises en œuvre au volet recherche m'ont permis de dégager des éléments sur lesquels a pu reposer cet important dialogue, notion que j'aurai l'occasion d'approfondir au chapitre 3.

---

<sup>113</sup> Alain BERGALA, « Analyse, pratique, création », *loc. cit.*, p. 84.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 93.

C'est ainsi que, dans le cadre d'une dynamique circulatoire de type heuristique, cette discussion artistique entamée au volet recherche s'est poursuivie au volet création avec l'objectif de développer un nouveau mode de travail visant à écrire le cinéma autrement à l'aide d'une régénération de ma propre poïétique. Il s'est conséquemment agi de favoriser « l'éclosion de manières inventives, sensibles et sincères de raconter des histoires [ainsi que] de voir ce que les questions, la recherche et l'expérimentation font à la narration [...] »<sup>115</sup>. Mon projet se fait donc « le creuset où peuvent dialoguer et se confronter des manières diverses d'envisager l'écriture d'un scénario<sup>116</sup> ». L'objectif n'était donc pas de produire une « connaissance désincarnée<sup>117</sup> » mais bien de produire certains *effets* sur l'artiste que je suis dans la mesure où l'art génère des émotions, des affects, du sens, qu'il fait naître des idées et accompagne la réflexion en vue de générer des contenus<sup>118</sup>.

En arrimant mon geste créatif à celui de Rollin, j'ai désiré m'emparer d'une énergie singulière afin de la transposer au cœur de ma pratique scénaristique, malgré les époques, la culture, et les mœurs qui nous séparent. Boutet aborde la particularité et l'efficience « tout à fait fascinante<sup>119</sup> » de ce type de recherche. Il s'agit là de sa fonction transformatrice et autoactualisatrice : « [l]oin d'être une étude distanciée qui ne touche pas à son objet, ce type d'étude transforme cet objet – c'est-à-dire la pratique créatrice – et transforme le chercheur praticien lui-même<sup>120</sup>. » Tel que nous l'avons vu un peu plus haut, Boutet qualifie cela de « fonction instaurative » de la recherche-création, dans la mesure où celle-ci est « est liée à l'œuvrer de l'humain – c'est ce que fait l'œuvre, qu'elle soit écriture, art, construction, relation, etc., tout ce que nous faisons, qui consiste à faire émerger une forme d'un ensemble de matières<sup>121</sup> ». Il s'agit dès lors d'un acte d'expression qui fait « arriver le sens »,

---

<sup>115</sup> Fabien BOULLY, « L'écriture en construction, et en questions », *loc. cit.*, p. 264-265.

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> Danielle BOUTET, « La dynamique instaurative dans la recherche création », *loc. cit.*

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> *Ibid.*, section « Introduction ».

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> *Ibid.*

somme toute une dynamique où des formes et des matières créent les conditions dans lesquelles une signifiante sera réalisée et vécue<sup>122</sup>.

Cela dit, j’entretiens la conviction que l’intérêt de mon projet sur le plan créatif ne se situe pas dans le résultat, mais bien dans le processus, dans cet « œuvrement » auquel Boutet fait référence et dont le but est de faire émerger une *forme*. La teneur de cette dernière, en ce qui nous concerne, est moins pertinente que le processus qui lui aura permis d’exister.

Pour moi, c’est l’une des façons possibles de définir l’art : comme une pratique qui organise des matières dans le temps et l’espace de façon à nous faire vivre une expérience signifiante (bien qu’« expérience signifiante » soit un pléonasme, car je crois, avec Dewey, que la signifiante est intrinsèquement liée à l’expérience). Autrement dit, l’artiste met en place les paramètres d’une expérience à vivre. L’expérience peut être de dimensions modestes – comme une miniature ou un court film d’animation – ou très longue [...] Ça n’y change rien<sup>123</sup>.

Il ne fut donc pas question de procéder à un copier-coller de la poïétique de Rollin, mais bien, effectivement, de me transformer à titre d’artiste par le biais d’une expérience signifiante. Il ne s’est pas non plus agi de construire et d’imposer un sens, mais bien de mettre en place des paramètres me permettant d’en faire, et ce, dans le cadre de la création d’un scénario de fiction. Dans ce contexte, l’écriture se fait en elle-même recherche<sup>124</sup> dans la mesure où le scénario est d’abord envisagé « comme un exercice libre de vision et d’imagination<sup>125</sup> ». Ce faisant, préalablement à la rédaction de *L’Itinéraire mémoire*, le scénario qui accompagne cette thèse, j’ai utilisé certaines méthodes inspirées par mon dialogue avec Jean Rollin dans le cadre d’exercices d’écriture. L’objectif fut de tirer des consignes de mes analyses des œuvres ciblées afin d’orienter et inspirer mon propre geste poïétique, comme par exemple avec l’errance ainsi que le procédé surréaliste du collage. Le but était de mettre en présence, de faire vivre des éprouvés et de proposer une expérience qui

---

<sup>122</sup> *Ibid.*

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> Fabien BOULLY, « L’écriture en construction, et en questions », *loc. cit.*, p. 268.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 269.

active cette faculté que nous possédons tous à faire du sens<sup>126</sup>. Cette démarche visait ainsi à animer mon esprit d'un mouvement créateur, réflexif, pensant, mais aussi à consolider mon « appartenance scénaristique », donc ma réflexion à propos de la définition du scénario. Tel que nous le verrons aux chapitre 4 et 5, mon parcours réflexif sur l'œuvre de Rollin m'a aidé à atteindre cet objectif.

Afin qu'il y ait circulation, continuité et fluidité au sein de mon projet, j'ai également transposé la « clef de voûte » de mon volet recherche à celui de la création. Cet élément est issu de la postface d'*Histoire de l'œil*, dans laquelle Georges Bataille confirme que certains éléments diégétiques contenus dans son œuvre proviennent d'une déformation de ses souvenirs. Cette déformation entretient des liens primordiaux avec le processus créatif de Rollin, chez qui certains souvenirs constituent l'élément déclencheur de son processus créatif en ce qu'ils engendrent des associations d'idées « jusqu'à ce qu'il en résulte un film, ou un livre, ou [...] une pensée<sup>127</sup> ». Les confessions de Bataille nous aident ainsi à mieux saisir la manière dont la dynamique mémorielle chez Rollin agit bien au-delà du simple appareillage archivistique puisqu'elle met en résurgence et en contact une série d'images, de souvenirs, de motifs et d'émotions. Cette dynamique de création rappelle également la technique surréaliste du collage, où le frottement entre divers *matériaux* initie un dialogue et, ultimement, produit un nouveau discours, un nouveau sens. Il s'agit d'une technique que j'ai moi-même expérimentée lors de mes différentes phases de création, ce qui a donné lieu à certaines découvertes surprenantes.

Ainsi, à l'aide d'exercices spécifiques qui m'ont servi à explorer l'écriture sous différentes formes et différents modes, dont l'improvisation et la poésie, j'ai tenté de mettre en valeur le fait que la création scénaristique peut s'écarter du code moyen, autant au regard du discours que de la dramaturgie. Cela dit, mon objectif fut de détourner la structure narrative propre aux récits cinématographiques classiques de type grand public et commercial qui se déploient généralement sur trois actes. Par l'errance et le processus associatif, j'ai ainsi réussi à contourner la temporalité liée à

---

<sup>126</sup> Danielle BOUTET, « La dynamique instaurative dans la recherche création », *loc. cit.*

<sup>127</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 306.

l'« agencement chronologique et causal d'événements<sup>128</sup> » afin d'expérimenter une écriture « qui peut fort bien se passer d'une orientation narrative<sup>129</sup> ». C'est au sein de cette stratégie d'associations de motifs inspirée par Rollin, mais aussi par Bataille, que la notion des figures indécidables évoquée par Vittorio Trionfi est importante, car c'est grâce à elle que j'ai pu invoquer le surréalisme au sein de ma création scénaristique. Ainsi, réalité, rêves, souvenirs et fantasmes s'y côtoient sous formes de scènes enchâssées les unes dans les autres, sans véritable point d'ancrage ni point de repère. Qui plus est, à l'instar du cinéaste-écrivain, j'ai mis en scène des personnages ayant une valeur symbolique ou métaphorique et qui utilisent un langage mi-parlé, mi-littéraire, ce qui nourrit l'aspect insolite de mon récit.

Il est ici important de préciser que les formes du scénario sont plurielles, dans la mesure où ce genre d'écriture implique un certain équilibre entre la littéarité et la technicité. J'ai ainsi visé un scénario « ouvert » dans lequel l'incompréhensible et l'insolite sont des dynamiques potentiellement entretenues par l'absence de résolution au point de vue narratif. Dans ce contexte, j'ai pu envisager un style plus libre et très peu technique, espace où je me suis permis d'ouvrir des situations, des pistes et des avenues sans avoir à les refermer. L'idée, somme toute, fut de créer des brèches ainsi que des ouvertures dans la langue scénaristique afin de permettre la mise en place d'une dramaturgie qui est mienne. Mon intention n'était donc pas d'indiquer des angles de caméra et des plans d'éclairage, mais plutôt d'offrir une vision par le verbe et par le style, issue d'une écriture performative telle que décrite par le philosophe français Jacques Derrida, où « [l]e mot est le même, la langue est la même mais ce vieux mot s'est éveillé à autre chose<sup>130</sup> ». J'ai donc cherché à produire une écriture qui *fait* quelque chose, qui transforme des concepts, qui change leur sens et qui modifie leur usage<sup>131</sup>.

---

<sup>128</sup> Marie-Pascale HUGLO, *Le sens du récit : pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 95.

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> « L'écriture performative de Jacques Derrida, qui transforme l'usage et le sens des mots, n'est jamais dépourvue d'affect », dans *Idixa*, s.d., <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1211151055.html> (Page consultée le 19 avril 2021).

<sup>131</sup> *Ibid.*

Au final, malgré la hargne avec laquelle certains critiques se sont acharnés sur lui tout au long de sa carrière, Rollin a toujours entretenu la fierté d'être un cinéaste-écrivain libre, marginal et résolument indépendant. C'est précisément cet anticonformisme et cette liberté qui m'ont interpellé dès le départ et qui ont incité l'artiste et le chercheur que je suis à partir en quête ainsi qu'à initier une discussion avec lui au sujet du processus de création scénaristique. Loin de vouloir imiter Rollin, il s'est agi de (re)découvrir mes propres couleurs au sein d'une dynamique à la fois inspiratoire et exploratoire. Cette démarche d'émancipation est présentée en détails sous la forme d'un récit de création dans le cadre du chapitre 5. Elle constitue une approche autoréflexive et autocritique d'ordre phénoménologique permettant de mettre en lumière la méthode de travail issue de ce dialogue avec le cinéaste-écrivain. Ce récit de création rend également compte de l'impact que la « fonction instaurative » de la recherche-crédation a eu sur moi et sur ma position face au langage filmique.

Ceci dit, après avoir énoncé dans ce premier chapitre ce qui constitue mon double cadre problématique, notamment en ce qui concerne sa formulation, son ancrage théorique ou encore la littérature qui appuiera mes analyses et mes méthodologies, je propose maintenant d'approfondir notre connaissance de ce qui détermine en partie le traitement singulier de l'œuvre littéraire et filmique chez Rollin.



## CHAPITRE 2

### CARTOGRAPHIE ROLLINIENNE

*Quoi encore? Je ne sais plus.  
Mais au fond de ma mémoire se cachent,  
sans doute d'autres images.<sup>1</sup>*  
- Jean Rollin

#### 2.1 QUI EST JEAN ROLLIN ?

Jean Rollin (1938-2011) est un cinéaste-écrivain s'étant principalement illustré dans le genre fantastique en France. Actif de 1958 à 2010, il est scénariste et réalisateur d'environ vingt-cinq films légitimes et auteur d'une vingtaine de romans et nouvelles. Nous nous permettons ici d'employer le terme « légitime », car Jean Rollin a également réalisé bon nombre de films sous divers pseudonymes. Il s'agit de films dont il ne se considérait pas l'auteur puisqu'il n'avait pas écrit le scénario. Ce faisant, il ne reconnaissait pas la « paternité » de ces projets, de sorte que sa vision et sa voix ne se retrouvaient pas (ou peu) dans le produit final. Il s'agissait davantage de films de commande, des contrats de travail dont les revenus l'ont souvent aidé à financer ses projets personnels. Ce n'est que dans les années 80 qu'il s'est penché sur la création littéraire, et cela, quelque peu par contrainte. En effet, se voyant obligé de passer plusieurs heures par semaine sous dialyse dans des centres spécialisés, Rollin a décidé de passer le temps en se mettant à écrire. Pendant la même période, il devint également directeur de collections chez certains éditeurs littéraires se spécialisant dans le genre du fantastique.

---

<sup>1</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 12.

Jean Rollin a baigné dans un milieu artistique dès son enfance. Son père, également nommé Jean Rollin mais ayant adopté le nom de scène Claude Martin, était un homme de théâtre important qui, en plus d'être comédien, fut le premier à monter plusieurs pièces de Marguerite Duras<sup>2</sup>. À la fin des années 30, il contribua également à *La Revue Acéphale*, une publication surréaliste menée, entre autres, par Georges Bataille<sup>3</sup>. Rollin parla très peu de son père durant sa vie, mais c'est tout le contraire en ce qui concerne sa mère, Denise Rollin-Le Gentil. Celle-ci fréquenta l'écrivain Georges Bataille de 1939 à 1943 et, par la suite, le romancier, critique littéraire et philosophe français Maurice Blanchot<sup>4</sup>. Cette relation fut principalement épistolaire et dura jusqu'à la mort de Denise en 1978. Dans son autobiographie, le cinéaste-écrivain confie que sa mère « refusa toute sa vie d'appartenir aux “grandes personnes”<sup>5</sup> ». Il ajoute que, refusant de quitter son enfance, elle « fut aussi comme un trait d'union entre les grands intellectuels et les poètes qui bâtirent la pensée moderne. Elle fréquentait et aimait profondément des gens opposés, comme Cocteau, Breton, les frères Prévert<sup>6</sup> ». Selon Rollin, la complicité qui s'est développée entre sa mère et lui était une complicité d'enfants<sup>7</sup> et, de toute évidence, cette énergie de l'enfance baignée dans un univers artistique omniprésent occupe une place prépondérante au sein de sa poétique.

Mais surtout, surtout, Jean Rollin garde constamment ce sourire malicieux, ces yeux pétillants, cette part d'enfance que l'on retrouve au détour de beaucoup de ses œuvres. [...] [U]n type pas comme les autres, un homme tellement fidèle à ses conceptions, tellement intègre qu'il préfère élaborer un cinéma marginal et atypique, seul contre tous, seul contre ceux qui sont dotés d'esprits obtus et régressistes : À la fois un véritable franc-tireur et un créateur authentique qui commence, depuis peu, à enfin recevoir les justes lauriers de ses abstraites victoires sur le cinématographe conventionnel<sup>8</sup>.

---

<sup>2</sup> *La littérature et Jean Rollin par Pascal Françaix, op. cit.*

<sup>3</sup> D. Travers VÉRONIQUE, « The Parents of Jean Rollin », dans *Site officiel dédié à Jean Rollin*, s.d., <http://lesfilmsabc.free.fr/JeanRollin.Cineaste-Ecrivain/index.html> (Page consultée le 6 octobre 2021).

<sup>4</sup> *La littérature et Jean Rollin par Pascal Françaix, op. cit.*

<sup>5</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier, op. cit.*, p. 18.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Jérôme POTTIER, « Rencontre avec Jean Rollin (entretien fleuve avec le poète du cinéma fantastique français) », *Fantasticorama, le zine aux 1000 visages*, n° 4, 1999, p. 12.

Rollin a constamment fait preuve d'audace en prenant des risques ainsi qu'en mettant en danger les conventions du langage filmique. Dans la préface du livre *Les Deux orphelines vampires*, Alain-Pierre Pillet nous aide à mieux prendre conscience de ce qui fait la force de Jean Rollin : « il est à côté. À côté du monde raisonné de la communication artistique, bien sûr : dès que nous entendons son nom, nous sommes à l'abri de l'artillerie bien connue du politiquement désirable [...] »<sup>9</sup>. Pillet balise également avec justesse l'univers rollinien en affirmant que « les paroles, les cris, les soupirs, les rôles viennent d'un monde décalé, d'un “autre monde, mais à l'intérieur de celui-ci” »<sup>10</sup>, cette dernière expression étant empruntée au poète Paul Éluard. Effectivement, tout chez Rollin est décalé; ses récits se déroulent dans une réalité proche de la nôtre, une réalité non pas parallèle mais sous-jacente nourrie par le versant obscur et inexploré de nos âmes. C'est assurément ce à quoi Pillet fait référence en parlant du monde de l'intérieur d'Éluard, artiste qui, tout comme Rollin, affectionnait particulièrement le surréalisme.

Tout au long de sa carrière, le cinéaste-écrivain fut « [d]écrié par toute l'intelligentsia cinéphilique »<sup>11</sup>, plusieurs cinéphiles, critiques et intellectuels étant incapables de trouver un point d'ancrage auquel se rattacher dans ses films. « Les Cinéphiles spécialistes du fantastique criaient à l'imposture, au sacrilège. J'avais tout le monde contre moi. J'avais commis le crime iconoclaste de ne pas respecter les sacro-saints canons du genre »<sup>12</sup>. » C'est dans ce contexte que le cinéma de Rollin, « singulier, hors-normes, reste une énigme »<sup>13</sup>. Les thèmes de son œuvre, qui pourrait se résumer comme une « considération poétique de la mort »<sup>14</sup>, sont dominés par le vampirisme, la gémellité (le double), la mémoire, le temps, l'errance, la nostalgie, le « romantisme noir », l'obsolescence et l'érotisme. Philippe D'Aram, un compositeur ayant travaillé à plusieurs reprises avec le cinéaste-écrivain, qualifie son cinéma de

---

<sup>9</sup> Jean ROLLIN, *Les Deux orphelines vampires [roman]*, Paris, Éditions Films ABC, 2001, p. 7.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>11</sup> Frédéric MIGNARD, « Jean Rollin, mort du poète maudit du cinéma français », dans *Les Films ABC*, s.d., <http://lesfilmsabc.free.fr/JeanRollin.Cineaste-Ecrivain/jeanrollinmortdunpoete.html> (Page consultée le 17 mars 2020).

<sup>12</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 57.

<sup>13</sup> Damien DUPONT et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateurs), *Jean Rollin, le rêveur égaré*, Purple Milk Production, 2011, 78 min., DVD.

<sup>14</sup> Tim LUCAS, « The Depth of a Sister's Love: Jean Rollin's "The Living Dead Girl" and "Two Orphan Vampires" », loc. cit.

très avant-gardiste. Selon lui, la force des films de Rollin sont leur décalage avec la réalité : « [c]’est le rêve, c’est la magie, c’est la folie<sup>15</sup> ». Dans le documentaire *Jean Rollin, être et à voir*, l’acteur Thomas Smith résume bien l’essence de l’œuvre rollinienne : « un film de Jean Rollin, qu’on l’aime ou qu’on ne l’aime pas, ça se reconnaît tout de suite. Par rapport à la mise en scène, par rapport aux dialogues et par rapport à l’atmosphère en général. Donc c’est comme une qualité qu’il a<sup>16</sup> ».

Qui plus est, il y a « des résonances et des rémanences d’un livre à l’autre et d’un film à l’autre chez Rollin<sup>17</sup> », films qui, en surface, entretiennent suffisamment d’analogie avec le cinéma de genre pour être catégorisés dans le même lot, mais qui s’en détachent toutefois par un traitement singulier du sujet. Dans son autobiographie, le cinéaste se vante d’ailleurs d’être un auteur de série B, affirmant son appartenance à ce mouvement, mais il transforme continuellement celui-ci en le sortant de ses limites. « Des images de Rollin, il se dégage un corps particulier qui fait que l’on est bien près d’un cinéma d’auteur, ou plutôt d’un texte identifiable. Comme du premier coup d’œil on voit la “patte” de Bresson ou de Renoir<sup>18</sup>. » Dans le documentaire *Jean Rollin, le rêveur égaré*, réalisé en 2011 par Damien Dupont et Yvan Pierre-Kaiser, le narrateur mentionne que Rollin est l’un des réalisateurs français les plus atypiques et que son cinéma, singulier et hors-norme, reste une énigme. Jean-Pierre Bouyxou, un ami et collaborateur de longue date de Rollin, affirme pour sa part qu’il s’agit d’un cinéma psychotrope qui n’est pas irréaliste, mais anti-réaliste. « Un film de Jean, c’est un *trip*<sup>19</sup> » confie-t-il avec passion. Dans l’une des capsules bonus du DVD, intitulée *Rencontre avec Jean Rollin et Jean-Pierre Bouyxou à la boutique Hors-Circuits*, Bouyxou mentionne que Rollin fut le premier à mettre en route une production régulière dans le genre fantastique au sein du cinéma français. Plusieurs cinéastes ont bien entendu fait des films fantastiques en France, mais Rollin est l’un des seuls à avoir réalisé ce type de films à répétition sur une longue période.

---

<sup>15</sup> Damien DUPONT et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateurs), *Jean Rollin, le rêveur égaré*, op. cit.

<sup>16</sup> Jean-Loup MARTIN (réalisateur), *Jean Rollin, être et à voir*, op. cit.

<sup>17</sup> *La littérature et Jean Rollin par Pascal Françaix*, op. cit.

<sup>18</sup> Rollin citant une critique à son sujet lors de la sortie du film *Fascination*. Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d’un cinéaste singulier*, op. cit., p. 185-186.

<sup>19</sup> Damien DUPONT et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateurs), *Jean Rollin, le rêveur égaré*, op. cit.

Jean Rollin, nous dit le narrateur de *Jean Rollin, le rêveur égaré*, a signé une œuvre marginale et méconnue traversée par la mort et la nostalgie, et dont la principale obsession était le temps, celui de l'errance et du rêve. Brigitte Lahaie, une comédienne ayant travaillé à plusieurs reprises avec lui, affirme qu'il est presque le successeur de toute l'époque surréaliste. Pete Tombs, un auteur spécialisé dans le cinéma de genre, affirme pour sa part qu'on a une réponse émotionnelle aux films de Rollin et que tenter de décrire ses films est comme essayer de décrire la couleur rouge à un aveugle<sup>20</sup>. Tous ces éléments font en sorte que cet artiste, chez qui films et livres ne vont pas les uns sans les autres, « peut s'affirmer comme l'un des rares poètes du cinéma français<sup>21</sup> ».

### 2.1.1 CONTOURS D'UNE ÉCRITURE SINGULIÈRE ET PLURIELLE

Dans *Jean Rollin, le rêveur égaré*, le cinéaste-écrivain relate ce qui a initialement allumé l'étincelle créative dans son esprit. Cela s'est produit lorsque, étant jeune, il est allé voir un programme quadruple au cinéma composé d'*Un Chien andalou* (Luis Buñuel, 1929), *Les Voisins* (Norman McLaren, 1952), *Le Sang d'un poète* (Jean Cocteau, 1932) et *El Bruto* (Luis Buñuel, 1953). Rollin confie que cela l'a changé à tout jamais : « je suis sorti de là je n'étais plus le même. [...] Je suis devenu cinéphile. Je suis devenu sérieux<sup>22</sup> ». Il dit s'être alors intéressé, à la même époque, à tout ce pour quoi sa mère se passionnait, principalement le surréalisme et la poésie. Cet univers, en se mélangeant à ses intérêts préexistants, a donc créé une espèce d'amalgame qui l'a fait devenir l'artiste qu'on connaît aujourd'hui. Notre chapitre 2 s'efforcera donc de tracer les contours de ce qui caractérise l'écriture chez Rollin, et ce, dans la mesure où nous considérons le geste d'écriture comme pluriel en ce qu'il peut désigner autant la construction dramaturgique sur la page qu'à l'écran. Cela dit, nous approfondirons les *mouvements* poétiques liés à ces écritures dans le cadre des chapitres 3 et 4.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Laurent AKNIN, « Jean Rollin », dans Yannick DÉHÉE et Christian-Marc BOSSENO, dir., *Dictionnaire du cinéma populaire des origines à nos jours*, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. n/d.

<sup>22</sup> Damien DUPONT et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateurs), *Jean Rollin, le rêveur égaré*, op. cit.

Les nombreuses influences artistiques qui ont eu un impact majeur sur l'esprit de Jean Rollin ont nécessairement contribué à façonner une démarche de création pour le moins singulière. Cela est surtout vérifiable en regard du genre de cinéma dans lequel celui de Rollin *tentait* de s'inscrire : le film de genre et la série B. À la lecture de *MoteurCoupez!, Mémoires d'un cinéaste singulier*, nous constatons toutefois que l'approche de Rollin envers la construction de ses récits et de ses images a grandement marginalisé son cinéma, au point de faire de celui-ci un cinéma qui est d'abord et avant tout d'auteur. Dans son autobiographie, Rollin se montre particulièrement sincère au regard de la façon dont il se perçoit comme artiste, en affirmant qu'il se « considère, aujourd'hui encore, comme un amateur<sup>23</sup> ». L'explication qu'il fournit afin d'expliquer sa perception face à son statut d'artiste est très éclairante :

Je n'ai jamais été dans le milieu du cinéma, toujours « en marge », intimidé en voyant évoluer les professionnels, en entendant leur assurance avec envie, même aujourd'hui, alors que j'ai tourné plus d'une vingtaine de films que je revendique, plus une autre vingtaine sous divers pseudonymes, car je ne signe pas un film dont je ne suis pas véritablement l'auteur, scénario et tournage<sup>24</sup>.

Dans ce passage, Rollin met le doigt sur un point important, soit celui qu'il a toujours été un cinéaste marginal, ses films étant pour la plupart trop personnels pour s'inscrire dans un genre dit grand public. Parallèlement, Rollin avoue entretenir un certain « mépris du professionnalisme<sup>25</sup> », préférant de loin travailler avec ces comédiens émergents ou non-professionnels. La manière dont ceux-ci jouent procure à son œuvre une forme de théâtralité qui contribue au décalage de son univers avec le réel. C'est d'ailleurs ce que les critiques lui ont le plus souvent reproché, certains affirmant que « les acteurs jouent maladroitement<sup>26</sup> ». Le cinéaste-écrivain rétorque toutefois avec conviction que « [c]eux qui sont incapables de voir ce qu'il peut y avoir de sincérité et de spontanéité véritables dans la manière dont mes acteurs disent mes textes, les éternels ricaneurs, tous ceux-là, je suis aussi fier d'avoir provoqué leur

---

<sup>23</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 224.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>26</sup> Critique de Francis Giraudet à propos du *Viol du vampire* dans *Midi-Minuit Fantastique*. *Ibid.*, p. 279.

mépris<sup>27</sup> ». En étudiant Rollin, nous en venons ainsi très vite à réaliser qu'il faisait face à l'adversité de main de maître et avec un grand aplomb.

Malgré les nombreuses contraintes qui ont jalonné l'entièreté de sa carrière, Rollin était l'authentique auteur de ses œuvres et c'est ce qui fait en sorte qu'on retrouve chez lui « une véritable identité<sup>28</sup> ». De plus, ses poïétiques<sup>29</sup> littéraires, scénaristiques et cinématographiques étaient tout à fait analogues, donc arrimées au sein des mêmes procédés. Il est donc primordial de comprendre que le cinéma et la littérature sont indissociables dans l'esprit de Rollin et que cela aide la forme de création qui est la sienne<sup>30</sup> : « [p]our moi, la seule écriture possible est en même temps physique et intellectuelle. La symbiose entre le cinéma et l'écriture est ce que je cherche<sup>31</sup> ». Cette symbiose est si importante chez le cinéaste-écrivain que lorsqu'on lui demanda, dans le cadre d'une interview pour les bonus d'un DVD hollandais, « comment écrivez-vous ? », il répondit avec le lapsus « j'écris au film de la plume<sup>32</sup> ». Cela dit, afin de bien saisir l'essence du processus créatif de Rollin, il est primordial de comprendre que la volonté auctoriale de Rollin repose sur ce dialogue entre le littéraire et le cinématographique. Il s'avère ainsi impossible de considérer son processus créatif comme étant composé de gestes séparés et fragmentés, car il s'agit d'un tout, du même élan, du même souffle, d'une même symphonie comprenant des variantes dans le tempo. Cela fait en sorte que son cinéma est parfois plus pictural, où la construction du sens (la dramaturgie) est davantage ancrée dans les images et leur juxtaposition, et parfois plus littéraire, en particulier lorsque les personnages livrent des dialogues semblant tirés (ou parfois directement puisés) d'une nouvelle ou d'un roman du 19<sup>e</sup> siècle. Le cinéaste-écrivain renchérit à ce sujet vers la fin de son autobiographie, dans une section intitulée *Du cinéma à l'écriture* :

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 289-290.

<sup>28</sup> Caroline Vié dans Damien DUPONT et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateurs), *Jean Rollin, le rêveur égaré*, *op. cit.*, 59 mins 10 s.

<sup>29</sup> À noter qu'en s'appuyant sur Laurent Giroux, nous pouvons définir la poïétique en tant que « faisance de l'œuvre d'art, dans l'actif comme dans le passif »

<sup>30</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 359.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>32</sup> *La littérature et Jean Rollin par Pascal Françaix*, *op. cit.*

La structure du récit est la même qu'il s'agisse d'un livre ou d'un film. Je peux ainsi espérer passer à volonté de l'écriture au film, sans sacrifier une certaine évocation d'assemblage d'images, une certaine manière de voir qui m'est personnelle, que je recherche et que je cultive avec le plus grand plaisir quand je pense l'avoir trouvée<sup>33</sup>.

Rollin pose ainsi une équivalence entre les deux écritures (littéraire et filmique), ce qui est le plus souvent décrié puisque l'on considère généralement que chaque processus de création possède son territoire. Or Rollin déterritorialise, décloisonne et transgresse les appartenances. Lorsque ses premiers romans furent publiés dans les années 80, l'un des reproches qui lui fut adressé était précisément de ne pas avoir su s'adapter aux exigences de la création romanesque et d'écrire ses livres comme des synopsis<sup>34</sup>. Pascal Françaix affirme que la lecture des scénarios de Jean Rollin nous conduirait plutôt au constat inverse, soit qu'ils s'avèrent souvent plus littéraires que cinématographiques<sup>35</sup>. C'est dans cette optique que le cinéaste-écrivain entretient cette capacité de dépassement des limites et produit une forme poreuse à différents langages et concepts de création. Nous aurons l'occasion d'analyser cet aspect au chapitre 3, lorsque nous aborderons la question de l'intermédialité.

Pour sa part, Françaix parle de rémanence en référence à cette jonction entre les deux modes d'expression créatrice que sont le cinéma et la littérature. Selon lui, malgré cet effet de rémanence où bon nombre de scènes, d'images et de situations sont présentes tant dans l'univers cinématographique que littéraire, c'est dans ce dernier que Rollin a su le mieux s'affranchir de toute contrainte structurelle, et qu'il s'est donné les moyens de concrétiser sa suprême ambition, soit celle de créer son propre univers en même temps qu'il se le révèle à lui-même<sup>36</sup>. Françaix insiste sur cette notion de simultanéité, qui réconcilie deux élans trop souvent dissociés : celui de la création, et celui de la découverte<sup>37</sup>. Ainsi, qu'il écrive un scénario, une nouvelle, un roman ou qu'il mette un film en scène, Rollin procède généralement de la même manière. Son écriture, littéraire comme filmique, se construit par

---

<sup>33</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 362.

<sup>34</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, op. cit., p. 69.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>37</sup> *Ibid.*



association, agencement, collage d'images ou de motifs, et ce, en improvisant selon les influences qui surgissent dans son esprit. Ce phénomène est évident lorsqu'il explique la manière dont il a rédigé le scénario du film *Requiem pour un vampire* (1971), sans réflexion et sans but préalable<sup>38</sup> :

Je me suis donc mis à ma machine à écrire, et, sans la moindre idée d'histoire ni de déroulement, j'ai commencé. Et, j'ai continué comme ça, au fil de la plume. Le scénario s'est fait en deux jours. Et à la fin, en relisant, je me suis aperçu que la première heure du film était muette. [...] C'était un hasard, mais j'ai trouvé ça très bien, les scènes insolites se succédaient. [...] tout cela était du pur Rollin<sup>39</sup>.

Rollin découvre ainsi son récit à travers le geste même de son écriture. Nous pourrions même dire qu'il *performe* son scénario tant sa démarche est inscrite dans l'immédiateté de son action. Qui plus est, cette technique de création scénaristique ne se rapproche-t-elle pas d'une écriture automatique à la manière surréaliste, où la volonté de perdre un contrôle rationnel permet l'amalgame de ses souvenirs d'enfance, obsessions ou encore des citations de ses nombreuses influences ? Il en résulte un *frottement* qui opère entre l'innocence, la naïveté et la pureté du monde de l'enfance et ceux, plus obscurs, du fantastique et du surréalisme. Cette dynamique de création n'est pas seulement présente au cœur de l'écriture chez Rollin, mais bien à toutes les étapes du processus. Par exemple, pour le montage du film *La Nuit des horloges*, Rollin affirme avoir procédé, de pair avec la monteuse, un peu comme de l'écriture automatique, en intégrant des images de ses anciens films afin de « créer des liaisons<sup>40</sup> ». Ce processus associatif, sur lequel nous reviendrons au chapitre 3, constitue en réalité une déclinaison dans l'esthétique d'écriture de Rollin, qui nous apparaît issue d'une volonté de produire de l'insolite à partir de fragments d'images, de souvenirs voire de leitmotiv. Il s'agit d'une forme qui entretient également des liens très étroits avec une autre caractéristique constitutive de l'écriture rollinienne, soit l'improvisation, qui certes participe à l'esthétique de son langage filmique, mais représente une approche centrale dans sa poétique, comme nous le verrons plus loin.

---

<sup>38</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 96-97.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 93-94.

<sup>40</sup> Damien DUPONT et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateurs), *Rencontre avec Jean Rollin et Jean-Pierre Bouyxou à la boutique Hors-Circuits*, Purple Milk Production, 2011, 40 min., DVD.

De plus, il est primordial de souligner la valeur autoréflexive de l'œuvre rollinienne, d'où la fonction hautement autobiographique que cultive son cinéma et sa littérature. Dans son ouvrage, Françaix aborde la manière dont Rollin, dans son roman *Monseigneur Rat* (1998) « [...] révèle les sources vives ayant irrigué, dès l'enfance, son propre univers créatif<sup>41</sup> ». C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Françaix qualifie ce roman d'« essai ludique sur les arcanes de l'inspiration littéraire<sup>42</sup> », car le cinéaste-écrivain entretoise sporadiquement la *recette* de son processus créatif avec le récit. Dans ce contexte, il est aussi possible de qualifier *Monseigneur Rat* de roman autobiographique, car Rollin s'y met en scène « sous couvert<sup>43</sup> ». De fait, Rollin apparaît fréquemment dans ses récits et il habite activement son univers. Il s'agit d'un procédé qui est récurrent chez le cinéaste-écrivain et celui-ci le reconnaît, y faisant directement référence dans *Dialogues en fin* au sujet de *Fantôme d'Orient* (1892), une nouvelle de Pierre Loti dans laquelle le personnage agissant est l'auteur/narrateur<sup>44</sup>.

Dans son mémoire, Jean Rup est clair : chez Rollin, on a affaire à une œuvre personnelle dans laquelle la dimension autobiographique est très présente. À travers ses récits, c'est de lui-même dont Rollin va nous parler, mais de manière détournée, par le biais de ses goûts littéraires et picturaux. Dans le film *Perdues dans New York* par exemple, Rollin nous propose un voyage au travers d'un espace littéraire et cinématographique. Toute l'iconographie à laquelle le cinéaste fait allusion dans son œuvre se trouve condensée dans ce film. C'est donc à une entreprise d'hommage que nous convie Rollin, caractéristique marquée de son écriture qui, ultimement, est ce que Rup appelle un « télescopage » de plusieurs genres, un collage surréaliste où est mis en avant un « espace-gigogne<sup>45</sup> ».

Dans le roman *Anissa*, le second volet de la saga des *Deux orphelines vampires*, suite à la résurrection des orphelines, qui émergent du sol du cimetière, soudainement

---

<sup>41</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, op. cit., p. 48-49.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *La littérature et Jean Rollin par Pascal Françaix*, op. cit.

<sup>44</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », loc. cit., p. 159.

<sup>45</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, op. cit., p. 65.

revenues à la vie, un mystérieux personnage tapi dans l'ombre relate sommairement les faits du premier roman. Cela nous donne l'impression que Rollin a incarné lui-même le narrateur au sein du récit, comme s'il s'était senti « obligé » d'expliquer, vu la nature indépendante des romans originaux, de récapituler les faits et d'expliquer d'où arrivent les orphelines. Également, bien avant que le récit ne s'amorce, le chapitre 1 débute par le narrateur qui explique la nature du « conte », soit de l'histoire qui s'apprête à se dérouler dans les paragraphes subséquents. Ceux qui sont familiers avec Jean Rollin verront immédiatement que la personne qui s'adresse à nous n'est pas un quelconque narrateur omniscient, mais bien le cinéaste-écrivain qui, fidèle à lui-même et à son esprit de dramaturge, ouvre le rideau afin que nous puissions mieux connaître les coulisses de son processus créatif :

Il est fait mention, quelque part à l'intérieur, de « la logique de l'illogique ». C'est celle de ce qu'on pourrait appeler « les rêves de rêves ». Les rêves peuvent venir de l'inconscient, provoqués par éléments vécus à l'état d'éveil. Sous forme de symboles, associations d'idées, etc. Mais, je crois, ils peuvent venir également du rêve lui-même, en dehors de toute intervention du vécu conscient. Dans ce cas il s'agit de l'essence même de l'état de rêve, qui est poésie pure. Et ce qui se produit à ce moment obéit à une logique de l'illogique.<sup>46</sup>

À titre d'observateur de ces associations, Rollin réfléchit et parle ici des rêves comme éléments catalyseurs de ces idées, provenant du conscient ou de l'inconscient. Cette analogie avec les rêves est pertinente dans la mesure où la dynamique du rêve explique en partie comment les idées (les images), peu importe leur nature (souvenirs, motifs, obsessions, songes) peuvent s'associer afin de produire une idée nouvelle et singulière. Cela fait écho à la manière dont les souvenirs de Bataille, suite à un processus de déformation, ont donné lieu à la création d'*Histoire de l'œil*. Nous aurons l'occasion de développer, au chapitre 3, ce principe associatif au sein duquel il y a déformation, transposition, transmutation et collage d'idées, de motifs et d'images au cœur de la poïétique rollinienne.

---

<sup>46</sup> Jean ROLLIN, *Les Deux orphelines vampires [roman]*, op. cit., p. 109. Précisons ici que, dans une perspective de différenciation, tous les extraits tirés d'œuvres littéraires et présentés en retrait du texte ne seront pas traités de la même manière que les extraits issus d'ancrages théoriques au regard de la mise en forme.

Toujours en ouverture du chapitre 1 d'*Anissa*, Rollin établit un parallèle important entre sa propre histoire et le conte, genre littéraire souvent associé à l'enfance : « [u]n conte [...] ce sont des choses terribles qui ne font pas peur. Parce qu'elles appartiennent à un monde onirique et non pas vécu. Pour le petit enfant, le conte est vrai. Celui qui le raconte regrette qu'il ne le soit pas<sup>47</sup> ». Rollin dresse ici un autre parallèle avec le monde des rêves en abordant le monde onirique du conte, ce qui correspond tout à fait à son propre univers, particulièrement avec *Anissa*, récit très différent de celui des *Deux orphelines vampires* (le premier tome de la série). Somme toute, pour Rollin, le conte sert à dynamiter la réalité<sup>48</sup> : « [a]vant le conte, il y avait juste le monde de tous les jours. Et puis, tout à coup, il s'est mis à exister, surgissant au bout d'une rue en impasse, faisant exploser plein de choses grises et ternes<sup>49</sup> ». Ainsi, pour Rollin, le conte sert d'échappatoire à ce qui est morne; il peut faire éclater les impasses afin de créer de nouveaux chemins, ceux qui mènent vers des mondes oniriques. Et aucun besoin de dormir pour vivre ces « rêves de rêves » et se prêter au jeu. Il suffit de « [c]ette petite chose que possèdent la plupart des enfants<sup>50</sup> » et qu'*Anissa*, l'héroïne de l'histoire, détient aussi sous forme de secret. Rollin n'en dévoile pas plus, mais plonge aussitôt dans l'ouverture du récit. La suite des réponses appartient au lecteur, mais nous pouvons déjà comprendre que l'imagination, l'innocence et la foi (pas celle dite religieuse, mais celle qui fait en sorte que nous *voulons* croire) font partie de ce secret qui aide à dynamiter les impasses du réel pour ensuite entrer en contact avec cette « poésie pure [qui] obéit à une logique de l'illogique<sup>51</sup> ».

C'est ainsi que Rollin initie, par la valeur autoréflexive de son travail, un mouvement vers soi, donc de l'action à la réflexion :

Les idées viennent, il faut écrire à toute vitesse pour ne rien perdre [...] Je suis toujours pressé par le temps, comme si j'allais mourir demain (après

---

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Nous mettons ce mot entre guillemets puisque la réalité est basée sur une perception individuelle et qu'elle peut être interprétée sous différentes facettes. Toutefois, la réalité à laquelle nous faisons référence concerne la norme sociale que nous acceptons tous et toutes sur une base quotidienne, celle qui régit les principes de base de nos vies.

<sup>49</sup> Jean ROLLIN, *Les Deux orphelines vampires [roman]*, op. cit., p. 109.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 109.

tout, il se pourrait...) et que je dois utiliser au plus vite quelques idées que je désire transmettre. C'est pour cela qu'il m'arrive de bâcler, et que je me refuse à tout perfectionnisme<sup>52</sup>.

La transmission serait ainsi un véhicule pour faire de l'autoréflexivité un champ d'écriture, dans la mesure où Rollin contemple ses souvenirs desquels se dégage une voie qui stimule le désir de les transmettre, en l'occurrence à toute vitesse.

Écrire ou filmer, il s'agit de transmettre. Une vision, une idée, une pensée qui peut s'exprimer par l'image ou par l'écrit. Transmettre, mais aussi en finir avec. C'est-à-dire qu'une idée, un sujet même, ne me laisse tranquille qu'après qu'il a été transcrit sur une feuille de papier, afin que je puisse y retourner chaque fois que le désir s'en fera sentir<sup>53</sup>.

Il y a ainsi un empressement face à la notion de transmission, ainsi qu'un soulagement d'avoir transmis une idée, une pensée ou bien une image sur papier. Cette dynamique de création est essentielle à relever, car elle participe du caractère spontané, improvisé et performatif de l'écriture de Rollin. C'est également cette démarche qui fait en sorte que la forme des récits du cinéaste-écrivain, ceux considérés comme du « pur Rollin », s'apparente souvent à des errances ou donne à tout le moins cette impression. Qui plus est, on a l'impression que le bâclage (le refus du perfectionnisme) constitue une esthétique positive dans la mesure où parvenir à transmettre l'idée de la manière la plus rapide et authentique possible est ce qui importe le plus. Ce passage de *MoteurCoupez!* nous laisse également sous l'impression que Rollin crée pour « [q]u'il se passe, enfin, quelque chose de formidable [et pour que] sa vie éclate de toutes parts, que sa tête se libère<sup>54</sup> ». En relevant cette dynamique, nous avons l'impression de toucher droit au cœur du processus créatif de Rollin et de ce qui rend son œuvre si singulière.

---

<sup>52</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 65-66.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 358-359.

<sup>54</sup> Jean ROLLIN, *Les Deux orphelines vampires [roman]*, op. cit., p. 118.

## 2.2 HÉRITAGES ET FILIATIONS ARTISTIQUES

Dans son article intitulé *Le surréalisme au service du fantastique : Jean Rollin, un réalisateur « parallèle » dans le cinéma libertaire français*, Isabelle Marinone affirme que « les raisons de l'incompréhension sont sans doute à chercher du côté de la profusion de références littéraires, picturales et filmiques employées librement dans les œuvres rolliniennes [...] »<sup>55</sup>. Pascal Françaix, pour sa part, abonde dans le même sens en affirmant que « [l']énigme de l'écriture [chez Jean Rollin] réside dans les influences latentes qui entrent dans la gestation [de son] œuvre littéraire »<sup>56</sup>. Au chapitre 3, nous aurons l'occasion d'examiner en profondeur l'impact de ces références intermédiaires sur la poétique du cinéaste-écrivain, mais dans l'immédiat notre objectif est de dresser un portrait de ces diverses influences.

Dans une entrevue incluse en bonus sur le DVD du film *La Nuit des horloges*, Rollin parle de trois aspects qui le définissent : les cinéastes Georges Franju et Luis Buñuel, les surréalistes et ses goûts littéraires. Le cinéaste-écrivain affirme qu'en faisant une synthèse de ces éléments, on arrive à « le trouver »<sup>57</sup>. En réalité, cette synthétisation permettant de trouver l'essence rollinienne, c'est la dynamique intermédiaire au cœur de laquelle s'associent le cinéma, la littérature, le théâtre, les *serials* ainsi que la peinture. Toutefois, en amont de cette dynamique réside un élément catalyseur important, soit l'influence de deux figures importantes sans lesquelles Rollin ne serait peut-être pas devenu l'artiste qu'il a été :

Deux hommes ont compté dans ma vie de cinéaste et d'auteur. Deux hommes que j'ai aimés, et dont je pleure encore la disparition. Henri Langlois, que j'ai un peu connu, sans qui je n'aurais jamais filmé une image, et Éric Losfeld, que j'ai bien mieux connu, et sans qui je n'aurais jamais écrit une ligne<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup> Marinone, I. (s. d.). « Le surréalisme au service du fantastique : Jean Rollin, un réalisateur “parallèle” dans le cinéma libertaire français », [En ligne], *La Furia Umana*, <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/48-archive/lfu-20/211-isabel-marinone-le-surrealisme-au-service-du-fantastique-jean-rollin-un-realisateur-parallele-dans-le-cinema-libertaire-francais>>, page consultée le 6 octobre 2017.

<sup>56</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, op. cit., p. 48.

<sup>57</sup> Virgile OLLIVIER (réalisateur), *Dans les yeux de Jean Rollin... Entretien avec le réalisateur atypique du cinéma français...*, LCJ Éditions Productions, 2009, 15 min., DVD.

<sup>58</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 30.

Henri Langlois (1914-1977) est le co-fondateur, en compagnie de Georges Franju, Paul-Auguste Harlé et Jean Mitry, de la Cinémathèque Française, institution créée en 1936<sup>59</sup> tandis qu'Éric Losfeld (1922-1979) est un auteur français ainsi qu'un important éditeur ayant « souvent, révélé les premières pièces de Ionesco, Jacques Sternberg et Hans Bellmer, les écrits de Marcel Duchamp, mais aussi de Jean Schuster<sup>60</sup> ». C'est ainsi que plusieurs figures importantes de la sphère artistique, à commencer par Georges Bataille, ont eu une influence non négligeable sur Rollin. La mère de ce dernier, tel que nous l'avons vu au chapitre précédent, a également joué un rôle prépondérant dans son initiation à cet univers artistique et intellectuel. Voyons maintenant quelles œuvres et courants ont jalonné un parcours artistique pour le moins singulier.

### 2.2.1 EN LITTÉRATURE

Nous avons abordé, au chapitre précédent, la place importante que l'écrivain Georges Bataille a occupée dans la vie de Jean Rollin, et cela, à plusieurs égards. « De tous les livres de Jean Rollin, ce fameux premier tome des orphelines vampires est sans doute le plus proche de *L'Histoire de l'œil* de Bataille, chef-d'œuvre dont l'influence sur le cinéaste-écrivain fut, de son propre aveu, considérable [...]»<sup>61</sup> Dans son autobiographie, le cinéaste-écrivain confie que ce qu'il puise chez Bataille, soit les thèmes liés à *Histoire de l'œil* sont, « sinon une influence constante, du moins une inspiration de toute écriture, qu'elle soit filmique ou livresque<sup>62</sup> ». Nous aurons l'occasion d'examiner plus en profondeur cette influence majeure dans le cadre du chapitre 3 afin de constater à quel point Bataille est, en quelque sorte, omniprésent dans l'univers rollinien. Entre-temps, une autre influence littéraire importante chez Rollin provient de Jean Cocteau (1889-1963), un poète, dramaturge, romancier et cinéaste français : « le livre qui m'a certainement le plus marqué dans ma jeunesse, et dont je relis fréquemment la belle écriture, est *Les Enfants terribles*, qui s'associe

---

<sup>59</sup> « Henri Langlois et la Cinémathèque française », dans *La Cinémathèque française*, s.d., <https://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/langlois#!/index> (Page consultée le 2 mai 2023).

<sup>60</sup> Gérard LEGRAND, « Losfeld Eric », dans *Universalis.fr*, s.d., <https://www.universalis.fr/encyclopedie/eric-losfeld/> (Page consultée le 2 mai 2023).

<sup>61</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, op. cit., p. 119.

<sup>62</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 297.

dans mon esprit à *L'Histoire de l'œil* avec lequel il n'a pourtant aucun rapport<sup>63</sup> ». *Les Enfants terribles*, roman paru en 1929, raconte l'histoire d'un jeu entre un frère et une sœur où le rêve se confond dangereusement avec la réalité<sup>64</sup>. À la lumière de ces informations, il appert que les deux œuvres littéraires ayant eu le plus marqué Rollin sont des romans qui mettent en scène des protagonistes adolescents. Tel que nous le verrons plus loin, l'enfance occupe une place prépondérante au cœur de la poétique rollinienne et cet aspect puise en partie ses origines chez Bataille et Cocteau. De plus, le fait que Rollin affirme qu'*Histoire de l'œil* et *Les Enfants terribles* s'associent dans son esprit est révélateur d'une caractéristique déterminante de son processus créatif que nous explorerons davantage au chapitre 3.

Georges Bataille et Jean Cocteau ne sont pas les seuls écrivains à avoir laissé une marque indélébile dans l'esprit de Jean Rollin. Tel que ce dernier nous l'explique à maintes reprises dans son ouvrage, l'œuvre du romancier français Gaston Leroux (1868-1927) a également teinté sa démarche artistique tout au long de sa carrière. En 1970, dans ce qui est considéré comme son premier travail littéraire important, Rollin écrit une monographie sur Leroux qui parut en deux parties dans la revue *Midi-Minuit Fantastique*<sup>65</sup>. Cette admiration pour l'œuvre de l'auteur du *Fantôme de l'Opéra* est également repérable dans son propre travail, en particulier dans le film *La Fiancée de Dracula* (2002) dans lequel le personnage de la fiancée ne s'exprime « pratiquement qu'avec des extraits de *La Reine du Sabbat*<sup>66</sup> ». Leroux étant associé au courant du roman populaire, il n'est ainsi pas surprenant que Rollin ait consacré quelques écrits libertaires à ce sujet. Dans un texte intitulé *Grandeur du Roman Populaire* écrit en 1964 en collaboration avec Jean-Claude Tertrais, le roman populaire est qualifié de « bouillonnement confus de toutes les façons d'écrire<sup>67</sup> », mélangeant par exemple l'argot des faubourgs au parler des bourgeois, le tout dans un

---

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> « Les Enfants terribles », dans *Grasset*, 2 octobre 2013, <https://www.grasset.fr/livres/les-enfants-terribles-9782246810452> (Page consultée le 12 février 2020).

<sup>65</sup> *La littérature et Jean Rollin par Pascal Françaix, op. cit.*

<sup>66</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier, op. cit.*, p. 259.

<sup>67</sup> Jean ROLLIN et Jean-Claude TERTRAIS, « Grandeur du Roman Populaire [1964] », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006, p. 21, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.



style se voulant neutre, mélange qui finit éventuellement par s'ordonner<sup>68</sup>. C'est dans cet esprit que les auteurs abordent l'œuvre de Leroux, qu'ils qualifient de surréaliste non pas dans la veine de l'écriture automatique, mais dans celle de la construction délibérée. C'est ainsi que *Le Fantôme de l'Opéra* serait tout sauf un livre de terreur.

C'est avant tout une des plus passionnées histoire d'amour de la littérature fantastique. [...] Un lyrisme grandiose donne le ton de l'ouvrage : c'est l'âme de la musique symbolisée par le Fantôme, sans cesse déchirée et errante dans un opéra labyrinthique qui apparaît pour souligner le propre labyrinthe des personnages<sup>69</sup>.

Rollin et Tertrais affirment que Leroux aurait ainsi trouvé le temps de « jouer le jeu » avec le roman populaire afin d'en extraire la quintessence pour forger sa littérature baroque<sup>70</sup>. Pour ce faire, il s'agit de construire des intrigues au sein des œuvres « tout faisant faire à l'intellect la gymnastique qui lui est nécessaire<sup>71</sup> ». Dans leur texte, Rollin et Tertrais abordent également le cas de l'écrivain Maurice Leblanc, créateur du personnage d'Arsène Lupin et auteur qui refusait les systèmes, ne voulant plus croire aux doctrines et aux idées<sup>72</sup>. Ce faisant, il refusa les institutions et les corps sociaux pour devenir individualiste et c'est ainsi que ses plus grandes réussites furent « les échappées libératrices de l'imagination<sup>73</sup> » au sein desquelles la création d'Arsène Lupin lui « permit les grandes trajectoires aventureuses, où fiction et réalité se mêlaient adroitement<sup>74</sup> ».

Dans un autre texte libertaire de 1980 intitulé *La suite au prochain numéro... (approche du roman populaire ou feuilletonesque)*, Rollin mentionne que le roman-feuilleton est l'expression la plus pure du roman dit populaire<sup>75</sup>. Dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, alors que les journaux se multiplient et sont publiés avec des tirages de plus en plus importants, ils envahissent rapidement le quotidien des

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> Jean ROLLIN, « La suite au prochain numéro... (approche du roman populaire ou feuilletonesque) [1980] », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006, p. 28, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.

lecteurs. Le roman-feuilleton apparaît dans ce contexte et est caractérisé par une publication romanesque morcelée suivie de la mention « à suivre » ou encore « la suite à demain » ainsi que par sa localisation dans la section « feuilleton » du quotidien<sup>76</sup>. « Il y avait une nourriture intellectuelle dans le roman-feuilleton qui, pour moi, était très intéressante<sup>77</sup>. » C'est la grande vitesse à laquelle les feuilletonistes devaient écrire, souvent sans réflexion et sans plan préalable, qui fascine énormément Rollin, car cela donnait parfois, selon lui, « une espèce de folie<sup>78</sup> ». Dans cette optique, il affirme que la technique du feuilletoniste est inconsciemment proche de l'écriture automatique<sup>79</sup>. Pascal Françaix, pour sa part, stipule que « le souffle qui génère l'inspiration de Jean Rollin obéit au même rythme (histoires en suspens, péripéties morcelées, inachevées) que celui des feuilletons qui enchantèrent ses jeunes années [et que] c'est le souffle même de l'enfance : un perpétuel halètement<sup>80</sup> ».

Parmi les figures de proue de ce courant, on retrouve Fantômas, un personnage de fiction français créé en 1910 par Pierre Souvestre et Marcel Allain et dont les aventures constituent un long feuilleton, « une “série” avant l'heure », composée de 32 titres publiés sur 32 mois sans interruption de février 1911 à septembre 1913<sup>81</sup>. *Fantômas* met en vedette un héros éponyme hors-norme « qui va captiver toutes les couches de la société<sup>82</sup> ». Dans son autobiographie, Rollin mentionne que son premier long-métrage, *Le Viol du vampire* (1968), se « rattache certainement plus au dadaïsme [...] issu du feuilleton, des romans frénétiques de Gaston Leroux, certes, mais aussi de *Fantômas* [...]»<sup>83</sup>. *Le Viol du vampire* a d'ailleurs la caractéristique inusitée d'être présenté en deux parties, ce qui rappelle la construction épisodique du roman-feuilleton. Dès le début de sa carrière, donc, Rollin puise une partie de son

---

<sup>76</sup> Morgane AVELLANEDA, « Le roman-feuilleton, qu'est-ce que c'est ? », dans *Wikipedia*, 28 octobre 2020, <https://gallica.bnf.fr/blog/28102020/le-roman-feuilleton-quest-ce-que-cest?mode=desktop> (Page consultée le 8 mai 2023).

<sup>77</sup> *Jean Rollin à Fantasia* (2007), Redemption Films, 2012, 36 min., Blu-ray.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>81</sup> « Fantômas », dans *Robert Laffont*, s.d., <https://laffont.ca/livre/fantomas-9782221130841/> (Page consultée le 8 mai 2023).

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 263-264.

inspiration au cœur des récits de Fantômas, œuvre dans laquelle on ne retrouve pas « de précision de style [ni] une méticulosité de plume [...] mais bien un délire constant, l'application la plus folle de l'écriture automatique<sup>84</sup> ». Ce qui semble fasciner Rollin plus que tout est le fait que Fantômas, « véritable Maldoror<sup>85</sup> du meurtre<sup>86</sup> », ose tout, et malgré l'épouvante, malgré l'effroi, le climat de ses aventures est poétique, une atmosphère de rêve planant comme des nappes de brume sur chacune des pages des 32 volumes<sup>87</sup>. Pour Rollin, Marcel Allain est donc le seul écrivain dit « populaire » qui écrivit dans l'état de rêve éveillé, poursuivant dans l'absolu ses délires les plus fous<sup>88</sup>. « Véritable fleuve d'idées rouges et noires, l'œuvre de Marcel Allain irriguera longtemps les cervelles des rebelles et des poètes<sup>89</sup>. »

Dans le texte libertaire intitulé *Les enfants du roman noir. Notes sur le roman noir français après 1945*, Rollin nous en apprend beaucoup sur un autre genre littéraire qui, de toute évidence, a influencé l'entièreté de son œuvre, principalement au regard de ses thèmes et de ses personnages. « Le “noir”, c'était tout l'attirail lugubre des châteaux, des spectres, des oubliettes et du fantasmagorique<sup>90</sup> ». C'est dans ce contexte que cette « littérature mal connue<sup>91</sup> » partage plusieurs thématiques communes avec l'univers rollinien, même si le roman noir moderne s'est rapidement débarrassé des trappes et des spectres pour ne plus s'attacher qu'au mystère, à l'énigme, puis enfin au simple problème à résoudre. C'est ainsi qu'au fil du temps il est devenu ce qu'on appelle le roman policier<sup>92</sup>. Déjà à l'époque où Rollin a rédigé son texte, il ne restait apparemment plus grand chose du roman noir français qui a tenté de se frayer un chemin après la seconde guerre mondiale à l'exception de quelques textes montrant ce qu'aurait pu être cette forme de roman s'il avait pu

---

<sup>84</sup> Jean ROLLIN et Jean-Claude TERTRAIS, « Grandeur du Roman Populaire [1964] », *loc. cit.*, p. 25.

<sup>85</sup> Maldoror est « l'être surhumain, l'archange du Mal » qui figure dans *Les Chants de Maldoror* écrit par l'auteur français-uruguayen Isidore Ducasse sous le pseudonyme de comte de Lautréamont entre 1868 et 1869. Jean-Luc STEINMETZ, « Lautréamont Isidore Ducasse dit Comte de (1846-1870) », dans *Universalis.fr*, s.d., <https://www.universalis.fr/encyclopedie/eric-losfeld/> (Page consultée le 8 mai 2023).

<sup>86</sup> Jean ROLLIN et Jean-Claude TERTRAIS, « Grandeur du Roman Populaire [1964] », *loc. cit.*, p. 25.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> Jean ROLLIN, « Les enfants du roman noir. Notes sur le roman noir français après 1945 [1971] », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006, p. 7, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 7.

réellement s'affirmer. Malgré cela, le cinéaste-écrivain a su transposer, adapter et donc préserver certaines caractéristiques essentielles de ce genre littéraire par le biais de son œuvre afin de lui assurer une forme de pérennité. On a qu'à penser à l'aspect gothique de sa littérature et de son cinéma, peuplés de mystères, de châteaux en ruines et de cimetières afin de reconnaître, en filigrane, l'héritage du roman noir typique.

Les auteurs mentionnés dans cette section font d'abord et avant tout preuve d'une imagination effrénée, délirante et sans contraintes. Ils s'inscrivent également dans des genres et des courants souvent marginaux au regard des thèmes abordés. Rien à voir, donc, avec les auteurs à la mode qui « ont pour eux l'opinion des salons, celle des journaux puritains<sup>93</sup> », posture bien-pensante qui faisait horreur à Rollin. Le lien entre ce dernier et les auteurs l'ayant grandement influencé est d'une évidence déconcertante dans la mesure où c'est l'anticonformisme et la liberté de l'imaginaire qui constituent les fondements d'une poétique singulière. Connaître et comprendre ces influences permet également de considérer de manière plus efficiente la manière dont Rollin a *joué* avec les fondements et le langage du genre dit d'horreur ou d'épouvante afin, d'une part, d'en extraire la quintessence et, d'autre part, d'en détourner les attributs à son avantage.

### 2.2.2 AU CINÉMA

Dans une entrevue accordée à Jérôme Pottier en 1999, Rollin confie qu'il devint cinéophile très tôt dans sa vie. Dans le premier chapitre de son autobiographie, qui s'intitule d'ailleurs *Une jeunesse cinéphilique*, le cinéaste-écrivain affirme que le souvenir de films qui l'ont passionné pourrait s'étendre sur des milliers de pages<sup>94</sup>. Il ajoute plus loin qu'il serait fastidieux d'énumérer les films de série B qui influencèrent son adolescence et qu'on retrouve aujourd'hui à travers ses histoires de vampires<sup>95</sup>. C'est ainsi qu'il relate comment il fut initié au cinéma vers 1942-1943

---

<sup>93</sup> Jean ROLLIN et Jean-Claude TERTRAIS, « Grandeur du Roman Populaire [1964] », *loc. cit.*, p. 26.

<sup>94</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 316.

par sa mère, qui l'emmenait régulièrement au cinéma du village<sup>96</sup>. C'est à cette époque qu'il entra en contact avec des œuvres qui le marquèrent au point de devenir des influences majeures et qu'il découvrit, à l'âge d'environ 5 ans, *Le Capitaine Fracasse*. À propos de ce film réalisé en 1943 par Abel Gance, Rollin affirme ne se souvenir que de deux choses :

[...] un homme sous l'orage frappant à la porte d'un château, sans doute Matamore; et puis, à la fin, un duel dans un cimetière, parmi les tombes. Entre ces deux scènes, rien. Elles restèrent dans un coin de ma tête jusqu'à ce que la vision d'un film italien qui n'a pas fait date, que personne ne connaît, intitulé en français *Sous le pont des soupirs*, fasse resurgir le souvenir de la seconde. Au duel dans le cimetière de ma petite enfance faisait écho un duel de jeunes filles, en translucides chemises de nuit dans les jardins d'un pensionnat<sup>97</sup>.



Fig. 7 : Photogramme tiré du film *Le Capitaine Fracasse*.  
© Lux Film, 1943

Nous reviendrons sur ce phénomène d'« écho » entre *Le Capitaine Fracasse* et *Sous le pont des soupirs*<sup>98</sup> lorsque nous aborderons le processus associatif au chapitre 3, l'un des piliers structurants de la poétique rollinienne. Entre-temps, l'autre influence majeure chez le jeune Rollin fut sans aucun doute ce qu'il appelle les

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> Nos recherches n'ont pas permis de trouver un film italien s'intitulant *Sous le pont des soupirs* en version française. Il existe toutefois deux films de cette époque pouvant correspondre à celui auquel Rollin fait référence, soit *Le Pont des soupirs (Il ponte dei sospiri)*, un film de Carlo Campogalliani et Piero Pierotti sorti en 1964, ainsi que *Sur le pont des soupirs (Sul ponte dei sospiri)*, un film d'Antonio Leonviola sorti en 1953.

*serials*, un terme anglophone faisant référence aux courts et moyens métrages qui étaient diffusés dans les Cinéac, un nom commercial formé des mots « cinéma » et « actualité » devenu courant en France dans l'entre-deux-guerres et désignant des salles spécialisées dans la projection d'actualités filmées<sup>99</sup>. Les *serials* ont la particularité d'avoir une structure narrative construite en série s'apparentant à celle des feuilletons dans la mesure où l'intrigue est fragmentée et répartie sur plusieurs épisodes. « Ceux qui n'ont pas connu les Cinéac et leurs *serials* ne peuvent s'imaginer l'effet stimulant qu'ils avaient sur l'imaginaire d'écoliers qui ne connaissaient pas la télévision et ses programmes déjà mâchés et digérés. "À suivre" (*To be continued*, en V.O.) était pour nous un mot magique, qui conditionnait notre vie [...]»<sup>100</sup> »

Analogue à celle des romans-feuilletons qu'il découvrit quelques années plus tard, la structure narrative des *serials* a eu un impact déterminant sur le travail créatif du cinéaste-écrivain, à un point tel que celui-ci a affirmé avoir appris le cinéma des films qu'il a vus dans les Cinéac<sup>101</sup>. Il confirme cette information dans ses mémoires, mentionnant que tous ses films et tous ses livres, « ou presque, viennent de cette enfance et adolescence enchantée par les *serials* et les illustrés<sup>102</sup> ». À cette époque, la diffusion à intervalles de ces récits fragmentés provoquait constamment sa hâte et son anticipation face à l'attente du prochain épisode, ce qui a de toute évidence influencé l'*architecture* de ses récits. Son approche de la structure narrative en est une preuve probante, à commencer par son premier long-métrage, *Le Viol du vampire*, qui est constitué de deux parties bien distinctes. « L'imaginaire d'un enfant nourri par les *serials* et les illustrés ne pouvait déboucher que sur *Le Viol du vampire*, mon premier film. Illustrés et *serials* s'y trouvent à foison, avec un esprit dadaïstico-surréaliste qui vient de l'influence de ma mère, laquelle fréquenta de nombreux intellectuels de cette époque<sup>103</sup>. »

---

<sup>99</sup> « Cinéac », dans *Wikipedia*, s.d., <https://fr.wikipedia.org/wiki/Cinéac> (Page consultée le 17 mai 2023).

<sup>100</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 23.

<sup>101</sup> Andy STARKE et Pete TOMBS (réalisateurs), *Virgins and Vampires*, Channel Four Television, 1999, 24 min., Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=eWKCpLkfbBY>.

<sup>102</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 26.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 25.

L'importance du cinéma s'est toutefois consolidée quelques années avant *Le Viol du vampire*, dans le cadre de ce que Rollin appelle le « grand événement » de la période préprofessionnelle de sa vie, soit la découverte de la Cinémathèque française<sup>104</sup>. Le cinéaste-écrivain et ses copains s'y retrouvaient régulièrement, accueillis par Henri Langlois qu'ils regardaient « comme on regarde Dieu<sup>105</sup> » et assistaient souvent à trois séances quotidiennes. « À cette époque, [...] le cinéma était pareil à une messe tant nous étions passionnés<sup>106</sup>. » Rollin découvre donc bon nombre de réalisateurs et de films pendant ce « grand événement », dont certains firent grande impression sur lui. À ce propos, il mentionne à quel point le réalisateur français Georges Franju (1912-1987) ainsi que les films des années 30-40 du studio américain Universal l'ont fasciné au point d'influencer sa démarche esthétique : « [...] je voulais traiter le “mystère” comme on l'entendait dans les films de la Universal en noir et blanc que j'admirais, et comme l'entendait Franju, qui était et est toujours pour moi le plus grand créateur de films fantastiques et insolites<sup>107</sup> ». Quelques années plus tard, dans sa monographie sur Gaston Leroux, Rollin a affirmé que seul le cinéma de Luis Buñuel « a pu laisser entrevoir la dimension d'un cinéma fantastique équivalent à celui de Leroux en littérature<sup>108</sup> ». Cela démontre que Rollin a mis en place des filiations artistiques importantes tôt dans sa vie, lors de la majeure partie de sa formation artistique, intellectuelle et cinématographique<sup>109</sup>. « Alors forcément, tout ce que j'aimais à ce moment-là, quelque chose en est resté, mes influences peuvent venir de là<sup>110</sup>. »

### 2.2.3 EN PEINTURE

Lors de sa visite au Festival Fantasia de Montréal en 2007<sup>111</sup>, Rollin a confirmé que beaucoup de ses films sont des collages à la manière de ceux de Max Ernst (1891-1976), un peintre, dessinateur et sculpteur germano-américano-français dont

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 60-61.

<sup>108</sup> Jean Rollin cité par Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 26.

<sup>109</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier, op. cit.*, p. 9.

<sup>110</sup> Jérôme POTTIER, « Rencontre avec Jean Rollin (entretien fleuve avec le poète du cinéma fantastique français) », *loc. cit.*, p. 3.

<sup>111</sup> *Jean Rollin à Fantasia (2007), op. cit.*

l'œuvre se rattache aux mouvements surréalistes et dadaïste<sup>112</sup>. Il est entre autres reconnu pour sa pratique du collage, une « technique de création artistique qui consiste à organiser une création plastique par la combinaison d'éléments séparés<sup>113</sup> ». Tel que nous le verrons plus loin, cette approche eut une influence prépondérante sur la manière dont Rollin a créé ses images et structuré ses récits. À ce sujet, Pascal Françaix affirme que le réseau des références à l'œuvre de Max Ernst, tissé de manière inconsciente ou délibérée, offre une assez confondante complexité de trame<sup>114</sup> dans l'œuvre rollinienne. Il s'agit, à notre sens, d'une dynamique qui est applicable à l'ensemble des influences artistiques du cinéaste-écrivain.

Les « ondes ernstiennes » qui se propagent dans l'œuvre de Jean Rollin sont particulièrement perceptibles dans le *Viol du vampire*, inépuisable réserve d'images jaillies du subconscient, opérant le détournement d'une matière commune puisée dans les feuilletons populaires du XIXème siècle, afin d'en contester les valeurs et le sens. C'est très exactement la démarche adoptée par Ernst dans l'élaboration de ses romans-collages<sup>115</sup>.



Fig. 8 : *Le Couple* par Max Ernst (1924)  
© Google Images

<sup>112</sup> « Max Ernst », dans *La Machine à Lire*, s.d., <https://artshortlist.com/fr/artiste/max-ernst> (Page consultée le 17 mai 2023).

<sup>113</sup> « Collage », dans *Wikipedia*, s.d., [https://fr.wikipedia.org/wiki/Collage\\_\(art\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Collage_(art)) (Page consultée le 12 février 2020).

<sup>114</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, op. cit., p. 141.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 142.



De plus, le cinéaste-écrivain a fréquemment signalé l'influence des trois romans-collages de Ernst, soit *La Femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au carmel* (1930) et *Une semaine de bonté* (1934), dont la répercussion est sensible aussi bien dans ses films que dans son œuvre écrite<sup>116</sup>. Selon Rollin, les collages surréalistes de Ernst se rapproche du roman-feuilleton, dont la structure fragmentée et épisodique est analogue à plusieurs de ses récits. C'est d'ailleurs ce « grand nombre d'incongruités et de collages purement surréalistes<sup>117</sup> » dans l'œuvre de Rollin qui ont rebuté certains critiques au fil du temps, pour la plupart incapables de tirer un sens de cette approche artistique singulière. C'est aussi ce même phénomène qui a participé à isoler l'œuvre rollinienne en marge du cinéma de genre dit traditionnel.

De fait, si l'œuvre du cinéaste-écrivain est tant singulière, c'est en partie dû à ses nombreuses influences picturales issues particulièrement du courant surréaliste. Parmi les autres artistes qui sont récurrents dans le discours de Rollin, notons Paul Delvaux (1897-1994), un peintre post-impressionniste, expressionniste puis surréaliste belge qui eut une influence majeure sur son travail.

Je collectionnais les reproductions de peintures de Paul Delvaux, lequel utilisait, justement, les femmes nues et hiératiques, montrées dans des lieux décalés, (gares, rails, rues animées, etc.) comme des apports à sa conception du surréalisme. Je revendiquais maintenant de pareilles images, non comme éléments d'excitation sensuelle mais comme faisant partie intégrante de mon cinéma<sup>118</sup>.

Nous explorerons un peu plus loin la teneur érotique des images rolliniennes, mais pour le moment, il est crucial de noter à quel point le peintre Paul Delvaux constitue un jalon important dans le parcours de Rollin, au point où ce dernier, comme il le dit lui-même, a « revendiqué » ce type d'imagerie surréaliste et insolite dans son travail. Certaines images issues de ses films sont d'ailleurs des hommages directs à certaines toiles de Delvaux au regard des thèmes ainsi que de la composition

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>117</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 51.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 91-92.

visuelle. Jean Rollin partage ainsi avec Delvaux la fascination de l'univers des trains, des gares et des rails, mais également celle des squelettes, qui ont cette valeur de « restes mnésiques » que leur attribuait Delvaux<sup>119</sup>. Mais surtout, « comment ne pas être frappé par la ressemblance des héroïnes rolliniennes aux femmes traversant toiles de l'artiste, créatures évanescentes, “à la fois désirables et inquiétantes, proches et inaccessibles”<sup>120</sup> » ?



Fig. 9 : *L'Acropole* par Paul Delvaux (1966)  
© Google Images

L'œuvre du peintre français Clovis Trouille (1889-19875), qui « offre un grisant mélange de naïveté, de luxuriance baroque, de populisme revigorant et d'humour macabre, le tout enveloppé dans une atmosphère d'érotisme sulfureux ne pouvait que séduire Jean Rollin<sup>121</sup> ». Trouille, dont l'œuvre subversive est proche de Breton et de Dali par son non-conformisme, est un artiste qui « a réussi à s'imposer par sa fantaisie, sa puissance onirique et son chromatisme exceptionnel<sup>122</sup> ».

---

<sup>119</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 143.

<sup>120</sup> Patrice de la Perrière cité par Pascal FRANÇAIX, *Ibid.*

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> « À propos de Clovis Camille Trouille », dans *Clovis Trouille, Grand maître du tout est permis*, s.d., <https://clovis-trouille.com/a-propos/> (Page consultée le 17 mai 2023).



Fig. 10 : *Mon tombeau* par Paul Delvaux (1947-1962)  
© Google Images

Dans *Requiem pour un vampire*, Rollin s'est affairé à reproduire très précisément l'un des motifs favoris de Trouille, observable dans la toile intitulée *Mon Tombeau* représentée ci-haut, soit une femme nue dont le pubis est masqué par une chauve-souris. Nous aurons l'occasion, au prochain chapitre, d'examiner plus en détail comment le cinéaste-écrivain s'est emparé non seulement de l'imagerie de Trouille mais également de celle liées à ses autres influences picturales afin de créer l'imagerie de son propre univers créatif. D'autres noms sont récurrents chez Rollin lorsqu'il aborde ses influences provenant de l'univers de la peinture, dont René Magritte (1898-1967), mais c'est principalement Max Ernst, Paul Delvaux et Clovis Trouille qui ont laissé une trace importante dans son travail artistique.

## 2.2.4 AU THÉÂTRE

Vu la nature de ce genre théâtral « fondé sur le sang, le sperme et la sueur, florissant entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le milieu du XX<sup>e</sup> siècle [...] <sup>123</sup> », il n'est absolument pas surprenant que le Grand-Guignol ait fait forte impression sur Jean Rollin. Les imageries pour le moins exubérantes offertes par ce « théâtre d'épouvante et de rire » ont grandement influencé son processus créatif.



Fig. 11 : affiche de la pièce *Le Baiser de sang* (1929)  
© Google Images

Il me suffit de me replonger un instant dans l'atmosphère du Grand Guignol pour qu'une histoire naisse dans ma tête. Pas forcément une histoire de ce genre d'ailleurs, mais une sorte de construction et d'organisation d'événements dramatiques qui vient de là. L'imagerie du Grand Guignol, qui est d'un réalisme bien plus faible que ce que peut offrir le cinéma, atteint pourtant ce que je pourrais appeler un réalisme inusité, parce que reposant sur des éléments plus de mise en scène que de reproduction parfaite des objets ou des corps <sup>124</sup>.

Cette construction et organisation d'événements dramatiques dont parle Rollin dans ce passage ne sont certes pas sans rappeler le procédé du collage que nous avons

<sup>123</sup> Philippe ADRIEN et al., « Grand peur et misère du Grand-Guignol », *Études théâtrales*, vol. 44-45, n° 1-2, 2009, paragr. 1, <https://doi.org/10.3917/etth.044.0139>.

<sup>124</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 303.

évoqué un peu plus haut au sujet du peintre surréaliste Max Ernst. Dans un cas comme dans l'autre, c'est la naissance ainsi que la structuration des récits qui sont directement affectés par ces influences chez le cinéaste-écrivain. Nous pourrions ainsi nous demander si la pièce *Le Baiser de sang*, dont l'affiche est représentée ci-dessus, n'aurait pas influencé le titre du film de Rollin, *Lèvres de sang*. D'ailleurs, bon nombre de films du cinéaste-écrivain porte des titres du même acabit ; pensons seulement à *Le Viol du vampire*, *Le Frisson du vampire* et *La Vampire nue* pour ne nommer que ceux-là. Qui plus est, les caractéristiques principales de l'imagerie grand-guignolesque, dont les « effets transgressifs [remettent] en cause les normes morales et esthétiques sur lesquelles reposent les attentes [...]»<sup>125</sup> », sont analogues à plusieurs images batailliennes et rolliniennes. Nous reviendrons sur cet aspect au prochain chapitre lorsque nous aborderons les notions de l'anticonformisme et du dialogue.

### 2.2.5 LES ILLUSTRÉS

Dans son autobiographie, Rollin confie qu'il possède encore, à l'âge adulte, un paquet du *Journal de Mickey* d'avant-guerre offert par son grand-père et comprenant l'illustré qui a suscité son premier timide émoi sensuel : *Raoul et Gaston contre la Reine Lorono*<sup>126</sup>. Plus loin, il ajoute que dans son enfance, le cinéma à épisodes et les bandes dessinées « à suivre » se confondaient<sup>127</sup>. Le cinéaste-écrivain pose ainsi une équivalence entre ces deux influences dans la mesure où « “À suivre...” », c'était bien entendu le Cinéac et ses *serials*, mais aussi, tout autant, les bandes dessinées [...] que nous suivions chaque semaine<sup>128</sup> ». Ce passage est l'une des rares fois où Rollin emploie le terme « bandes dessinées » (ou « BD »), qu'il qualifie d'« infamant<sup>129</sup> ». Il privilégie ainsi le terme « illustrés », ce qui est équivoque au regard de l'aspect pictural de ce genre. « Certaines de ces couvertures m'ont marqué pour toujours, et, dans une quête sans fin et vaine, je les recherche inconsciemment dans mes films et dans mes livres. Surtout dans mes films, car il s'agissait d'images, et mon cinéma est

---

<sup>125</sup> Philippe ADRIEN et al., « Grand peur et misère du Grand-Guignol », *loc. cit.*, p. 4.

<sup>126</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 26.

lui aussi composé d'images<sup>130</sup>. » Dans ses mémoires, le cinéaste-écrivain fait également référence à plusieurs reprises au *Journal des voyages*, un hebdomadaire français créé en 1877 et disparu en 1949 qui mêlait des récits réalistes de voyage et d'exploration à des fictions rocambolesques, le tout abondamment illustré, souvent de manière fantastique<sup>131</sup>. « J'en ai pratiquement toute la collection, et je dois dire que j'ai souvent fait référence à cet extraordinaire magazine pour jeunes adolescents, qui allie un sadisme incroyable à un érotisme à peine voilé<sup>132</sup>. »

Rollin affirme que les illustrés qui marquèrent le plus profondément son adolescence se résument en deux titres : *Amok* et *Fantax*. *Amok* est une série de bande dessinée italienne créée par le dessinateur Antonio Canale (sous le pseudonyme Tony Chan) et le scénariste Cesare Solini (sous le pseudonyme Phil Anderson) et publiée à partir de 1946 dans *Avventure e mistero*<sup>133</sup>. *Fantax* pour sa part est une série de bande dessinée française de super-héros créée en 1946 par le scénariste J. K. Melwyn-Nash (Marcel Navarro) et par le dessinateur Chott (Pierre Mouchot, également éditeur de la série)<sup>134</sup>. Ce fut l'un des premiers héros costumés publiés dans la presse française et, sans doute, le plus connu de son époque. Rollin fut de toute évidence très touché par les images de ces illustrés : « [l']amour malheureux de la belle prêtresse Maya pour Fantax, prenait vers la fin des accents poignants. D'autant plus qu'elle n'était vêtue que de voiles entourant son corps. J'ai pleuré, solitaire, sur cet amour impossible qui m'a rendu triste et malheureux de 8 à 12 ans<sup>135</sup> ». Dès lors, il serait également possible d'avancer l'hypothèse que le style de la prêtresse Maya, soit un corps féminin vêtu de voiles, est potentiellement ce qui a inspiré l'apparence des nombreuses femmes vampires dans les films du cinéaste-écrivain.

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>131</sup> « Journal des voyages », dans *Wikipedia*, s.d., [https://fr.wikipedia.org/wiki/Journal\\_des\\_voyages](https://fr.wikipedia.org/wiki/Journal_des_voyages) (Page consultée le 23 mai 2023).

<sup>132</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 338.

<sup>133</sup> « Amok », dans *Wikipedia*, s.d., [https://fr.wikipedia.org/wiki/Amok\\_\(bande\\_dessinée\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Amok_(bande_dessinée)) (Page consultée le 18 mai 2023).

<sup>134</sup> « Fantax », dans *Wikipedia*, s.d., <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fantax> (Page consultée le 18 mai 2023).

<sup>135</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 311.



Fig. 12 : extrait d'une page de *Fantax* illustrée par Robert Rocca. Au centre, la prêtresse Maya.  
© Google Images

Dans ses mémoires, le cinéaste-écrivain cite également un autre illustré italien « particulièrement étrange<sup>136</sup> », intitulé *Princesse Thanit*, qui parut avant la guerre. Rollin se rappelle que le premier épisode montrait l'apparition de la princesse dans le laboratoire du savant, nue et entourée de voiles transparents<sup>137</sup>. Il s'agit d'un autre écho aux nombreuses femmes vampires qui peuplent son univers.

Rollin confie que, pour lui, il y avait surtout *Amok*, dont « la beauté des dessins n'a d'égale que le lyrisme et la somptuosité des dialogues, utilisant la richesse du scénario<sup>138</sup> ». Il avoue d'ailleurs s'être servi de tout cela pour écrire son livre *Monseigneur Rat*<sup>139</sup>, racontant l'histoire d'un cambrioleur qui, sur le point de dévaliser une superbe propriété, rencontre une fillette de douze ans qui déclare avoir tué ses parents. Celle-ci le pousse à l'adopter puis, peu à peu, illusion et fantasme, présent et passé se dévoilent en un étrange puzzle alors que la jeune fille l'entraîne sur la piste de sa propre enfance<sup>140</sup>. Françaix affirme qu'en « confrontant le texte du roman aux planches extraites des aventures de *Fantax* [...], le lecteur est en mesure de reconstituer, par le jeu des comparaisons, le processus d'assimilation d'une manière fantasmagorique inductrice de l'élan créatif<sup>141</sup> ». *Monseigneur Rat*, à l'image de d'autres œuvres rolliniennes, possède effectivement une qualité autoréflexive qui fait état des échos entre les influences du cinéaste-écrivain et sa démarche artistique. Ce

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> *Ibid.*

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>140</sup> « Monseigneur Rat », dans *Lecteurs.com*, s.d., <https://www.lecteurs.com/livre/monseigneur-rat/133769> (Page consultée le 19 mai 2023).

<sup>141</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 49.

phénomène est d'ailleurs exprimé très clairement dans son autobiographie au regard des illustrés :

Ce monde de sortilèges devint tellement essentiel pour moi qu'il m'a fallu le retrouver à l'âge adulte. C'est pour faire fonctionner à nouveau mon imaginaire d'enfant que je suis devenu cinéaste. Et, devant certaines images de mes films, il m'arrive de retrouver ce monde qui ne m'a jamais vraiment quitté et qui prend le pouvoir dès que je ferme les yeux<sup>142</sup>.

Les scènes représentées par les images et le scénario des illustrés fit donc grande impression sur le jeune Rollin puisqu'à ses yeux, l'imagination prime toujours sur la réalité<sup>143</sup>. Au final, trois éléments fascinèrent Rollin au regard des illustrés : la violence, le mystère et la présence de la féminité<sup>144</sup>. Ces thèmes se retrouvent tous, à profusion, dans son œuvre et figurent parmi d'autres qui, par leur récurrence, font la signature singulière du cinéaste-écrivain. Mélangés à la pléthore d'échos issus de ses influences artistiques, ces thèmes aident à tracer les contours de l'identité auctoriale de Rollin, qui puise son essence dans le monde de l'imaginaire de l'enfance. Cela dit, ce que l'on constate déjà, c'est que le style si particulier de Rollin (au point que la plupart des critiques ne pouvaient pas le déterminer à l'époque) repose en fait sur une pluralité de formes artistiques qu'il emprunte parfois ouvertement à travers ses textes ainsi que dans ses images. La plupart du temps, ces emprunts se métamorphosent et adoptent une toute autre posture qui, au final, concourent à générer une dramaturgie atypique. Nous explorerons cet aspect en détail au chapitre 3, mais dans l'immédiat, afin de compléter notre étude stylistique de l'œuvre de Rollin, nous jugeons important de relever les thématiques récurrentes qui la caractérisent.

### 2.3 LES THÈMES RÉCURRENTS

L'entièreté du corpus rollinien est teintée par certains thèmes récurrents qui participent de sa singularité tout en laissant entrevoir, en filigrane, l'identité du

---

<sup>142</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 311.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 310-311.



cinéaste-écrivain. Dans son ouvrage, Pascal Françaix affirme que « deux lourds volumes » de Rollin, soit *Les Demoiselles de l'étrange* et *Les Deux orphelines vampires* font état de tout son univers, ses thèmes familiers, ses visions les plus obsessionnelles ainsi que toute la gamme de ses émotions les plus intimes<sup>145</sup>. Ces deux romans constituent effectivement un condensé de ces éléments en question, mais nous les retrouvons également à dosages variés dans la majorité de ses livres et de ses films. Ci-dessous sont présentés les thèmes incontournables qui caractérisent la dramaturgie rollinienne, aspect qui participe de notre volonté de discerner davantage les contours de l'écriture du cinéaste-écrivain ainsi que l'identité narrative qui s'en dégage.

### 2.3.1 LE FANTASTIQUE ET LE SURRÉALISME

Dans le cadre d'une entrevue réalisée en 1999, Jérôme Pottier a demandé à Jean Rollin d'où venait sa passion pour le fantastique. Celui-ci a expliqué comment son écriture en est venue à s'inscrire dans ce genre, et cela démontre que le fantastique est impliqué dans son univers dramaturgique quelque peu par défaut :

Ce n'est pas vraiment une passion pour le fantastique en tant que telle... Si vous voulez, j'ai trouvé un moyen, dans le fantastique, de fabriquer des images comme j'avais envie d'en faire. Moi, intellectuellement, je viens du surréalisme de toute ces choses-là et bon, si vous avez envie de montrer des images insolites, des images baroques, des images bizarres, il faut forcément les mettre dans un contexte fantastique [...] C'est l'irrationnel qui permet de fabriquer une imagerie fantastique<sup>146</sup>.

Le fantastique constitue ainsi un « véhicule » pour Rollin lui permettant de mettre en scène, par conséquent de *fabriquer*, les récits et les images de son univers insolite et irrationnel. Malgré cela, Pottier affirme que le cinéaste-écrivain fut « le seul “régulier” à faire un fantastique sincère en France<sup>147</sup> », et que c'est ce qui a permis à son cinéma de se tenir loin des conventions et des sentiers battus. Cela dit, pour Rollin, il importe de différencier le fantastique des domaines de la terreur, de

---

<sup>145</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 111.

<sup>146</sup> Jérôme POTTIER, « Rencontre avec Jean Rollin (entretien fleuve avec le poète du cinéma fantastique français) », *loc. cit.*, p. 3-4.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 6.

l'épouvante et de l'anticipation, ceux-ci n'étant que de simples vulgarisations d'un concept supérieur relevant de « l'expérience psychique » et de la plus pure abstraction. Le fantastique chez le cinéaste-écrivain est rêve tandis que l'horreur est cauchemar<sup>148</sup>. Selon lui, il faut partir du fantastique pour arriver à quelque chose qui est au-delà, qui ne rentre pas dans le moule d'un genre. Pascal Françaix, pour sa part, affirme que le fantastique chez Rollin est très coupé de tous les schémas fantastiques traditionnels, qu'il constitue l'inverse des poncifs et que c'est la raison pour laquelle il peut paraître très neuf et très moderne<sup>149</sup>.

Dans la préface de l'ouvrage de Françaix, intitulée « En guise d'avertissement », Rollin confie effectivement que l'essence même du fantastique est d'être improbable, irréaliste, nonsensique, illogique : « [e]n un mot de pratiquer la véritable liberté, qui est poésie folle<sup>150</sup> ». Le fantastique pour Rollin, c'est aussi « l'ordre des choses qui s'écroule », ce qui donne lieu à cette logique de l'illogique dont il a si souvent parlé. De fait, avec la logique de l'illogique, on ne peut plus se baser sur aucune notion de réalité, sur aucune notion de certitude<sup>151</sup>. C'est probablement la raison pour laquelle « les phrases en italiques » (des moments de délires littéraires avec des phrases surréalistes) sont ce que Rollin adorait chez Gaston Leroux<sup>152</sup>, l'une de ses influences majeures en littérature. Ce type de phrases a le pouvoir de créer une brèche et d'ouvrir le sens d'un texte, donc de propulser le récit dans d'autres directions. C'est ce qui passionne Rollin, pour qui le fantastique requiert de « partir d'autre chose que du monde tangible et immuable que nous avons sous les yeux, quitter le domaine de la vision de ce qui existe pour élaborer des systèmes ou des pensées à partir de la pensée seule de l'homme [...]»<sup>153</sup>. À notre sens, c'est précisément au cœur de cette dynamique que réside cet « ordre des choses qui s'écroule », et qui est à la base de bon nombre de récits rolliniens, à commencer par le film *Lèvres de sang* (1974). Dans ce film, une simple image photographique représentant les ruines d'un château suffit à bouleverser le monde de Frédéric, faisant

---

<sup>148</sup> Andy STARKE et Pete TOMBS (réalisateurs), *Virgins and Vampires*, op. cit.

<sup>149</sup> Damien DUPONT et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateurs), *Jean Rollin, le rêveur égaré*, op. cit.

<sup>150</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, op. cit., p. XI.

<sup>151</sup> *La littérature et Jean Rollin par Pascal Françaix*, op. cit.

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, op. cit., p. 22.

émerger dans son esprit l'image d'une jeune femme qu'il aurait apparemment rencontrée dans son enfance, dans ce même château. Cette mystérieuse femme se met alors à apparaître de manière sporadique, lui fournissant des indices afin de le guider vers les mystérieuses ruines, quête qui devient rapidement une obsession pour Frédéric. Dès lors, nous quittons la rationalité de son quotidien afin de plonger dans un univers de plus en plus insolite et onirique, les fondements de la *réalité* s'effritant progressivement tout au long du récit culminant, non sans surprise, sur la plage de Pourville-sur-mer, lieu récurrent chez Rollin.



Fig. 13 : photogramme tiré du film *Lèvres de sang*.  
© Les Films ABC, 1974

Dans cette finale, les dernières amarres nous rattachant à la réalité originelle de Frédéric sont larguées alors que ce dernier embarque dans un vieux cercueil de bois en compagnie de la mystérieuse jeune femme, qui s'est révélée être une vampire. Les deux « amants » (leur statut reste très nébuleux) se laissent ensuite dériver au large, complètement nus à bord du cercueil qui leur sert d'embarcation insolite.

Cette manifestation narrative est également identifiable dans *La Rose de fer*, dont l'histoire débute très normalement alors que deux jeunes gens font connaissance lors de la célébration d'un mariage. N'étant jamais nommés par leur nom, l'homme et la femme se donnent rendez-vous pour une ballade le dimanche suivant et aboutissent dans un cimetière. Ce qui avait au départ toutes les apparences d'une escapade

romantique tourne progressivement au cauchemar alors que les amoureux se perdent dans le cimetière, incapables de trouver une issue. Tandis que l'homme cède à la panique, la jeune femme semble pour sa part inexplicablement empreinte d'une espèce de frénésie qui penche vers la folie. C'est à croire qu'elle est possédée par l'esprit des lieux, transcendant ainsi le réel afin de verser dans un univers décalé culminant par une finale sur la plage de Pourville-sur-mer. Dans cette séquence, la jeune femme erre sur la plage de galets, nue, faisant la découverte d'une rose de fer et allant ensuite à la rencontre d'une étrange croix métallique, deux objets rappelant le lieu du cimetière. La déclinaison de ces paradigmes thématiques sert à créer un rapprochement entre le monde réel et concret que constitue le cimetière et celui, onirique, de la plage, espace nébuleux et hors du temps.



Fig. 14 : photogramme tiré du film *La Rose de fer*.  
© Les Films ABC, 1973

C'est aussi dans ce contexte que le fantastique de Rollin tend à promouvoir l'interpénétration de la vie et de la mort et non à affirmer leur dissociation. Il est l'arène où se perpétue le combat des forces contraires<sup>154</sup> : la vie et mort, le bien et le mal, la lumière et les ténèbres, la beauté et la laideur, le réel et l'imaginaire, etc. Cet aspect du fantastique rejoint celui du surréalisme à titre d'activité inconsciente s'exprimant de manière non logique et constituant une « clé de voûte de la vie

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 90.

spirituelle<sup>155</sup> ». Ainsi, le fantastique permet de paver la voie et de faire le pont entre des mondes et des forces dont les polarités sont de prime abord opposées, si bien qu'en faisant dialoguer ces supposées oppositions, les frontières s'évanouissent aussi mystérieusement qu'insidieusement, offrant à Rollin la possibilité de revendiquer une dramaturgie à la fois unique et poétique.

Dans le même ordre d'idées, le cinéaste-écrivain fait régulièrement appel à certaines figures emblématiques du genre (vampires, mortes-vivantes, lycanthropes et goules) « pour les plonger dans des situations dépassant de beaucoup – et parfois rompant totalement avec – l'orthodoxie<sup>156</sup> ». Cela explique pourquoi la vampire nue (dans le film éponyme de 1970) serait en réalité une sorte de mutante. Il s'agit de leitmotifs qui lui permettent de gagner en transgression des conventions filmiques et cela affecte autant ses récits que les protagonistes qui les habitent. Rollin joue ainsi à éclater le conformisme du fantastique institutionnel, en imbriquant vie et mort, réel et irréel, jour et nuit, ténèbres et lumière, et atteint « un fantastique pur [et] total<sup>157</sup> ». Mais plus encore : il démystifie le fantastique et « l'immole sans merci, afin que, pareil au Phénix, il renaisse de ses cendres sous sa forme la plus pure – son principe même – : la Poésie<sup>158</sup> ».

En ce qui concerne le surréalisme, Françaix cite ces données essentielles qui inscrivent clairement l'œuvre rollinienne dans cette mouvance : remise en cause de la réalité, apologie du rêve, refus de la logique et de toute forme de restriction mentale, récusation des vieilles antinomies, éloge de la sauvagerie et de l'animalité, exaltation de l'érotisme ainsi que redéfinition de la mort. L'auteur précise que Georges Bataille et Jacques Prévert sont les deux figures essentielles de la formation intellectuelle de Jean Rollin mais que dans son cas, le surréalisme dépasse de beaucoup le simple cadre de l'activité culturelle, et qu'il traduit une véritable manière d'être, adoptée dès la plus tendre enfance.

---

<sup>155</sup> Jean Goudal par Vittorio TRIONFI, Vittorio TRIONFI, « Figures indécidables et cinéma surréaliste », *loc. cit.*, p. 98.

<sup>156</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 25.

Du point de vue duquel je me suis placé plusieurs fois pour filmer, on peut dire que c'est un point de vue proche du surréalisme. Parce que débusquer l'insolite, le curieux, le bizarre ou le poétique – enfin une forme de poésie – [...] ça ne peut s'expliquer, surtout se justifier en aucun cas par une simple logique. Il n'y a pas de logique dans ce que je filme [...] donc forcément il y a une approche qui va se rapprocher du surréalisme c'est certain<sup>159</sup>.

Dans un texte intitulé *Les surréalistes et la révolution sociale*, paru dans le numéro 126 de *Le Monde Libertaire*<sup>160</sup>, Rollin aborde « l'innocence première<sup>161</sup> » du surréalisme, une « innocence sans laquelle il ne saurait y avoir d'appréhension affective de l'œuvre d'art<sup>162</sup> [...] ». Cette innocence est issue de la liberté dont jouissent les surréalistes qui, selon Rollin, sont débarrassés de toute obligation extérieure et n'ont jamais senti le besoin de se justifier. En effet, « jamais l'ombre d'une compromission n'a pu [...] être reprochée<sup>163</sup> » à André Breton et les autres surréalistes de cette époque. Cette innocence du surréalisme, c'est aussi ne plus avoir besoin « de fouiller dans l'enchevêtrement des moyens d'expression pour créer<sup>164</sup> ». Pour cette raison, il est impossible, nous dit Rollin, « de ne pas être surréaliste à un moment ou à un autre, si l'on se réclame de la révolte et de la remise en question de tous les systèmes sociaux existants<sup>165</sup> ». De là la beauté de cette « innocence première » du surréalisme, innocence qui permet une « passionnante ouverture à pleins bras sur la vie<sup>166</sup> [...] ». Ce texte, rédigé très tôt dans la carrière de Rollin, met en lumière non seulement son positionnement à titre d'artiste surréaliste et libertaire, mais également ce besoin d'ouverture par le biais du geste créatif.

Dans une entrevue accordée à Frédérick Durand et Patrick Lambert quelques heures avant la première mondiale de *La Nuit des horloges* au Festival Fantasia de Montréal en 2007, Rollin affirme que « le fantastique en soi, ce n'est jamais qu'une

---

<sup>159</sup> Jean Rollin à *Fantasia* (2007), *op. cit.*

<sup>160</sup> Les dates de parutions initiales ne sont pas indiquées dans le recueil.

<sup>161</sup> Jean ROLLIN, « Les surréalistes et la révolution sociale », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006, p. 5, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.

<sup>162</sup> *Ibid.*

<sup>163</sup> *Ibid.*

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> *Ibid.*

banlieue du surréalisme<sup>167</sup> ». Le cinéaste-écrivain présente ainsi une cartographie, voire une hiérarchie, de ces thématiques, établissant la manière dont celles-ci se positionnent l'une par rapport à l'autre. De plus, Rollin est aussi en accord avec la suggestion de l'interviewer selon laquelle son travail est davantage du « surréalisme organisé » que du fantastique. Il ajoute qu'il trouve dommage que certains des auteurs qui écrivent du fantastique font en sorte que le lecteur « retombe sur ses pieds » à la fin du récit, donc qu'il y ait un retour à une forme de normalité au lieu de cette remise en question qu'il préconise.

Somme toute, dans l'écriture de Rollin, « [p]our une des toutes premières fois dans l'histoire du cinéma, la jonction est vraiment établie entre fantastique et surréalisme, romantisme et anarchie, entre amour et morbidité, entre rêve et frayeur<sup>168</sup> ». Cette jonction est issue d'un combat que le cinéaste-écrivain a mené tout au long d'une carrière où les compromis devinrent souvent des tremplins créatifs. Une bataille, mais aussi une quête voire un jeu visant à préserver l'intégrité de sa voix et de sa vision à travers une démarche dont la singularité a eu du mal à s'arrimer aux systèmes ainsi qu'aux structures en place. Il appert donc que le fantastique et le surréalisme constituent des courants au sein desquels l'œuvre rollinienne a pu s'abriter en toute légitimité tout en préservant son autonomie et son originalité.

### 2.3.2 LA MÉMOIRE

Dans son mémoire, Jean Rup mentionne que le *mouvement* du souvenir est important à souligner chez Rollin, car il prend une « forme offensive<sup>169</sup> » et, donc, qu'il n'est pas simplement de l'ordre de l'évocation. Ce faisant, le souvenir s'accompagne d'un mouvement plus vaste, il n'est pas simplement retour sur le passé mais *retour du passé*, avec possibilité d'être un mouvement de devenir. « Tous les films de Jean Rollin mettent en scène des problèmes liés à la mémoire : amnésie, hypermnésie, paramnésie, impression de déjà-vu ou pénétration dans le souvenir d'un

---

<sup>167</sup> Patrick LAMBERT et Frédéric DURAND (réalisateurs), *Interview with Jean Rollin, by Patrick Lambert and Frederick Durand*, Redemption, 2007, 49 min., Blu-ray.

<sup>168</sup> Jean-Pierre Bouyxou cité par Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, op. cit., p. XIII.

<sup>169</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, op. cit., p. 85.

autre<sup>170</sup>. » Les personnages des récits rolliniens sont donc souvent confrontés au surgissement du souvenir et à l'investissement de la réalité par celui-ci. Rup affirme que la récurrence du problème est intimement liée à la mémoire même de Jean Rollin et à ses souvenirs obsessionnels qui, sous différentes formes, organisent son œuvre. Cette démarche atteint son apogée avec l'avant-dernier film du cinéaste, *La Nuit des horloges* (2007), considéré comme son film-testament, et dans lequel on entre dans un travail de mémoire qui prend la forme d'une autobiographie.

Le rapport à la mémoire constitue ainsi l'un des piliers structurants de l'esthétique rollinienne. Il s'avère être au cœur de la création de ses récits, dans la mesure où « [...] la mémoire d'un événement de la petite enfance peut engendrer [un] genre d'associations d'idées, lesquelles s'ordonneront jusqu'à ce qu'il en résulte un film, ou un livre, ou tout simplement, [...] une pensée<sup>171</sup> ». Dans cet extrait de son autobiographie, en plus de confirmer la manière dont opère le processus associatif dans sa démarche de création (dynamique que nous aborderons plus en détail au chapitre 3), Rollin confie que ce sont les souvenirs qui constituent la pulsion initiale voire l'étincelle de démarrage donnant lieu à ce que nous pourrions appeler un fil narratif (film livre, pensée). Il est toutefois important de savoir que ces souvenirs ne sont pas tous ancrés dans une réalité vécue par Rollin puisqu'ils sont souvent le produit de son imaginaire, en tout ou en partie. Ceci est exposé très clairement dans *Dialogues sans fin/La Belle énigme*, récit dans lequel la mémoire joue un rôle prépondérant puisque la protagoniste tente de retrouver et reconstruire sa mémoire tout au long de l'histoire :

Cet esprit ressasse sans fin des bribes de dialogue, des morceaux d'images, des parcelles de souvenirs étrangers, sans pour autant parvenir à fixer la simple présence assurée d'une mémoire qui lui serait propre, qui serait la sienne, mémoire d'événements véritablement survenus dans son passé, mémoire de visages familiers, alors que tout ce que sa tête évoque n'est que mensonges et tromperie, événements qui auraient pu être mais sont restés absents, non-vécus, visages qui n'appartiennent à personne<sup>172</sup>.

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>171</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 306.

<sup>172</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », loc. cit., p. 208.



Pour sa part, Pascal Françaix qualifie ce phénomène de mémoire héréditaire, expliquant comment certaines images fugitives de la mémoire enfantine « seraient autant de déclinaisons, autant de visages adoptés, dans le cycle des métamorphoses, par Jacqueline, la petite fille aux escargots, issue de la mémoire maternelle<sup>173</sup> ». Dans son autobiographie, le cinéaste-écrivain raconte comment la mort de Jacqueline, la cousine de sa mère, n'a jamais cessé de hanter cette dernière à un point tel où « quelque part [elle] est restée cette petite fille d'alors confrontée brutalement à cette chose qu'elle ne connaissait pas : la mort. La mort de l'autre<sup>174</sup> ». Vu la complicité entretenue avec sa mère, Rollin semble de toute évidence avoir « hérité » de cette hantise omniprésente. Il en témoigne d'ailleurs avec éloquence dans son autobiographie :

La mort de Jacqueline, drame de l'enfance de Denise, m'a dicté très certainement *La Belle Énigme* et *La Petite Fille aux escargots*. La maison décrite dans le premier de ces textes est sans aucun doute la maison d'Eaubonne dont je ne connais qu'une photo. Denise en parlait souvent, comme l'un des lieux les plus importants de son enfance<sup>175</sup>.

Le récit de *La Petite fille aux escargots*, qui constitue l'un des segments de *Dialogues sans fin*, relate d'ailleurs, du point de vue d'un narrateur qui « ne sait pas, [...] ne sait plus<sup>176</sup> », les aventures étranges de deux enfants séparées l'une de l'autre par une noyade. À la lumière des informations présentées ci-dessus, nous réalisons que ce narrateur (nul autre que Rollin, de toute évidence) est dans une confusion totale face aux événements qu'il raconte puisqu'il ne s'agit pas, en réalité, de son souvenir mais bien de celui d'une autre personne, en l'occurrence sa mère. Cette dynamique liée à la mémoire héréditaire dont parle Françaix constitue l'essence de *Dialogues sans fin*, regroupement de mini-récits dans lesquels les protagonistes cherchent à se souvenir d'une vie qui ne leur a peut-être jamais appartenu.

Était-il vraiment possible que cette cour en friche et ces bâtiments existent dans ma mémoire, sans que je m'en souvienne? Suis-je venu ici dans un temps reculé, si reculé que le rappel des faits est exclu? Mémoire atavique peut-être, ou d'avant la

<sup>173</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 45.

<sup>174</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier, op. cit.*, p. 18.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>176</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 193.

naissance, mémoire fœtale... qui revient sans logique et sans que je puisse évoquer autre chose que ce même lieu, avec un autre personnage. Je suis absent de cette révélation qui s'installe tout à coup.

Rollin-le-narrateur parle ainsi de « mémoire fœtale » et de « mémoire atavique » en référence à ce « phénomène de transmission héréditaire de traits ou de caractères ancestraux restés latents pendant plusieurs générations, mais qui réapparaissent chez un descendant<sup>177</sup> ». Ces « souvenirs héréditaires » qui appellent et qui hantent le cinéaste-écrivain constituent en réalité des formes prostrées qu'il ne reconnaît pas<sup>178</sup>, ce qui explique cette ignorance constante du narrateur face aux événements. Ainsi, les interrogations de la part du narrateur sont nombreuses face à cette perpétuelle détresse mémorielle :

Où suis-je? Qui suis-je dans cet univers campagnard, dans cette chambre de jeune fille qui date, d'un temps que je n'ai pas connu, dans lequel je n'ai sans doute pas vécu, un temps d'autrefois...<sup>179</sup>

Cet état de perdition, en retour, justifie l'errance qui caractérise *Dialogue sans fin*. Par exemple, dans *La Belle énigme*, la protagoniste dont le nom n'est jamais dévoilé peine à se repérer dans le décor où elle erre. Victime d'une grande confusion, elle cherche à savoir, à se rappeler, à se reconnaître non seulement dans son environnement, mais au cœur du récit lui-même :

Sa tête était vide, elle-même était comme absente, éloignée de toute logique. Ce qui tournait et tournait devant ses yeux, ces objets, ce décor qu'elle avait traversé, tout cet assemblage de la campagne, commencé avec la gare et les trains, poursuivie par la route caillouteuse, le chemin conduisant à la forêt de sapin, achevé par le parc et la maison, tout cela était comme les souvenirs de quelqu'un d'autre qui la traversait et, au passage, la saisissait pour la mêler à leur existence indépendante. À moins que cet autre qu'elle devinait, ce fut elle, une partie oubliée d'elle-même, qui remontait de très loin, de sa naissance peut-être. Si loin, si fort aujourd'hui...<sup>180</sup>

---

<sup>177</sup> « Atavique », dans *L'internaute*, s.d., <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/atavique/> (Page consultée le 28 février 2023).

<sup>178</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 195.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 132.

Avec *Dialogues sans fin*, Rollin s'affaire ainsi à restituer une mémoire absente, ou la « mémoire adverse », telle que Pascal Françaix l'a baptisée dans son ouvrage, soit une mémoire où se poursuit la part inachevée de notre vie réelle et qui répondrait aux avortements de la réalité<sup>181</sup>. Ces souvenirs témoigneraient également d'une vie secrète, parallèle à celle que nous menons dans la réalité concrète<sup>182</sup>, stratégie expliquant en partie la manière dont la dramaturgie du cinéaste-écrivain met constamment à l'épreuve notre conception de la réalité. Plusieurs héros rolliniens, tout comme le cinéaste-écrivain lui-même, s'efforcent de favoriser l'éclosion de cette mémoire, d'en découvrir les clés et d'en explorer chaque détour, quel que soit l'aboutissement de cette quête<sup>183</sup>. C'est le cas de Frédéric dans le film *Lèvres de sang* (1975), qui tente de retrouver une enfance oubliée après que des souvenirs soient ravivés dans son esprit au contact d'une image photographique montrant les ruines d'un vieux château. Dès lors, le passé ressurgit et devient véritablement un « présent réminiscent<sup>184</sup> » alors que Frédéric se livre à l'exploration d'une mémoire latente en suivant des paliers successifs de remémoration<sup>185</sup>. Dans ce contexte, par le biais de la mémoire, Jean Rup nous dit que Rollin définit un parcours de connaissance où les souvenirs « tracent des devenirs, guident le héros, l'engage à une prise de conscience, lui donne enfin accès à un nouveau savoir vécu comme révolte<sup>186</sup> », et ce, malgré le conflit que le « jaillissement d'un passé conjectural ne peut manquer de générer dans l'esprit de celui qui l'éprouve<sup>187</sup> ».

Concurremment (et de manière quelque peu paradoxale) pour les héros rolliniens, la perte de la mémoire recèle une formidable vertu subversive, nous dit Françaix<sup>188</sup>. Ceux-ci passent une partie de leur temps à réinventer l'histoire de leur vie, créant de véritables scénarios qu'ils oublient aussitôt pour mieux en bâtir d'autres. C'est pourquoi la « re-crédation de la mémoire<sup>189</sup> » constitue l'une des

---

<sup>181</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 41.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>184</sup> Georges Didi-Huberman par Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte, op. cit.*, p. 79.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>187</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 40.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 35.

occupations privilégiées de nombreux personnages dans les récits du cinéaste-écrivain. Dans le film *La Nuit des traquées* (1980), par exemple, les amnésiques évoluent dans « le monde de l'instant » et « ignorent toute notion de rémanence, et de ce fait, échappent au code moral qui veut que, toute cause étant suivie d'effets, toute faute entraîne le châtement<sup>190</sup> ». Ils échafaudent ainsi, au gré de leur fantaisie, un vécu sur mesure, idyllique et sans assujettissement au réel. Françaix aborde également ce phénomène à la lumière du concept de la paramnésie, qui est « une affection de la mémoire, une aberration de l'esprit, dont les victimes sont hantées par des réminiscences issues de leur imaginaire, et non de leur vécu<sup>191</sup> ». C'est précisément ce qui arrive à Henriette et Louise dans *Les Deux orphelines vampires* lorsqu'elles font la lecture du grand livre des Aztèques, dont les images font ressurgir ce qui semble être des souvenirs fantasmés dans leur esprit :

Louise : (extasiée) : Regarde! Regarde la déesse Chauve-Souris! [...]

Henriette : C'est toi, Louise, tu sais bien que c'est toi...

Louise : (lisant) « Cette tête de Murcielago, le dieu Chauve-souris, réalisée en terre cuite devait couronner une très grand urne funéraire »... Oh Henriette, c'est tellement moi... Et toi? Tu es où?

Henriette : (lisant) « Elle représente le visage de Quetzacoalt émergeant de la gueule du serpent à plumes ». Tu vois. Il a des dents comme les miennes...

Louise : Nous sommes des déesses qui marchons à travers le temps et l'espace...

Henriette : Je suis certaine qu'un jour nous pourrons nous souvenir du temps où nous étions de vraies déesses...

Louise : Même si ce sont de faux souvenirs, nous nous les rappellerons...<sup>192</sup>

Cette séquence du scénario démontre bien comment « [i]l suffit qu'une image vienne raviver, dans le présent, le souvenir d'un fait précis de notre passé, d'un événement laissé en suspens, pour que le mécanisme de la paramnésie se mette en branle, et que se dévide le film de la mémoire présumée<sup>193</sup> ». Ce passage met également en scène une ambiguïté qui teinte l'entièreté du récit en ce qui concerne la nature des orphelines. Les deux jeunes filles semblent parfois si certaines d'avoir vécu sous ces formes et ces identités que le lecteur-spectateur peut en venir à le

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>192</sup> Jean ROLLIN, « Les Deux orphelines vampires [scénario] », dans *Fonds Jean Rollin*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, 1995, F14 - 4.49.C, p. 22-23.

<sup>193</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 41.

croire. Ceci dit, s'agit-il de souvenirs complètement inventés, potentiellement basés sur des faits véridiques ou sur des événements laissés en suspens<sup>194</sup> ? Il s'agit d'une question sans réponse et l'écriture de Rollin encourage cette ambiguïté, comme s'il désirait réellement croire à la nature fantastique et surnaturelle de ses protagonistes. Le scénario reste ainsi vague à ce sujet, et la mémoire présumée (souvenirs, rêves ou chimères) joue ainsi un rôle prépondérant tout au long de l'histoire. En (re)construisant leur mémoire, Henriette et Louise créent une confusion très déroutante :

Louise : Et les souvenirs? Tu as des souvenirs, toi? Je veux dire... d'avant... De ce que nous étions avant aujourd'hui...

Henriette : Un peu. Des images, sans début ni fin. Mais je sais que nous étions toutes les deux. Comme maintenant. »

[...]

Louise : Henriette, je ne crois pas que nous sommes seulement des rêves... Les rêves des deux orphelines qui s'incarnent dans la réalité<sup>195</sup>.

Ainsi, sans constituer un faux souvenir, il est probable que le passé que se remémore les orphelines soit réel, mais qu'elles l'aient oublié depuis. C'est ainsi que Rollin nous le présente à tout le moins. De fait, en (re)créant leur mémoire, donc en réinventant l'histoire de leur vie, une forme d'oubli s'impose, celle des événements occultés de la nouvelle mémoire. À ce titre, Françaix se demande si l'oubli ne serait pas la première étape sur la voie de l'émancipation spirituelle et de la liberté absolue puisqu'il implique « un prodigieux épanchement de l'imaginaire hors des contraintes imposées par des siècles de culture sclérosante<sup>196</sup> ». Perdre l'usage de la mémoire, c'est aussi être en mesure d'élaborer de nouvelles formes, dans le dédain des méthodes et sans se soucier d'aucun référent. C'est, somme toute, être paré à entrer dans cette *logique de l'illogique* si chère à Rollin. Pour Henriette et Louise, même si cette réinvention de leur existence passée s'apparente plutôt à un jeu, elle n'en conserve pas moins son pouvoir de subversion<sup>197</sup>. Cette subversion de la mémoire, dont le but est de (re)former et de (ré)inventer les faits, est analogue à la manière dont

---

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> Jean ROLLIN, « Les Deux orphelines vampires [scénario] », *loc. cit.*, p. 5-6.

<sup>196</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 36.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 37.

Rollin s’amuse à transgresser les règles du genre duquel il s’inspire afin de livrer un récit tout à fait singulier.

Qui plus est, dans les récits rolliniens, les souvenirs sont d’une puissance telle qu’ils s’actualisent vraiment<sup>198</sup>, ce qui nous fait se demander où commence le rêve, où s’arrête le réel et quelle est, au final, la puissance du souvenir. Cette ambiguïté au sujet de la *réalité* des événements opère également au niveau du discours dans *Les Deux orphelines vampires*, alors que les didascalies entrent parfois en contradiction avec les dialogues. La scène 11, par exemple, est introduite par : « [...] tout à coup nous sommes dans le souvenir des orphelines » tandis qu’Henriette mentionne, un peu plus loin, au sujet du même événement : « Oui, comme dans notre rêve à New York.<sup>199</sup> » Rêves et souvenirs, réalité et imaginaire, telle est l’ambivalence avec laquelle joue Rollin dans son récit, et nous sentons qu’il prend plaisir à modeler son univers selon ces paramètres. Cela nous laisse également sous l’impression que Rollin lui-même, tout comme le lecteur, n’est pas en mesure de distinguer le vrai du faux et le réel de l’imaginaire dans cette vaste mémoire qui influence sa dramaturgie.

Avec *La Morte-vivante*, Rollin offre également une réflexion pertinente sur la puissance de la mémoire par le biais de Catherine, dont le retour à l’humanité s’effectue en grande partie par un retour à la mémoire :

En écrivant *La Morte vivante*, une situation m’avait particulièrement intéressée : celle de cette morte qui redevient vivante, et donc une mémoire éteinte se met de nouveau à exister, stimulée par les souvenirs que lui procurent les objets qu’elle touche, les lieux qu’elle reconnaît plus ou moins, les sensations (odeur, toucher), les sens et facultés qui lui reviennent (la parole)<sup>200</sup>.

Il s’agit donc d’un état au cœur duquel le personnage se (re)construit d’abord et avant tout par le souvenir. C’est ainsi que la mémoire joue un rôle prépondérant dans le récit de *La Morte-vivante*, alors que le retour de Catherine au château des Valmont

---

<sup>198</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, *op. cit.*

<sup>199</sup> Jean ROLLIN, « Les Deux orphelines vampires [scénario] », *loc. cit.*, p. 18.

<sup>200</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d’un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 212.

(son ancienne demeure) ravive petit à petit certains souvenirs et semble ainsi « activer » un processus cognitif qui restitue progressivement sa conscience. Cette dynamique des sensations et des souvenirs qui ramènent Catherine à la vie est spécifiquement perceptible dans une séquence très importante pour Rollin<sup>201</sup> et dans laquelle celle-ci revient chez elle pour la première fois depuis son décès, redécouvrant un endroit et des objets qui lui sont familiers : « Dans sa chambre de jeune fille, Catherine retrouve les objets qui on [sic] été les siens. Une sorte de mémoire, de conscience, lui revient, surtout lorsqu'elle retrouve une boîte à musique, qui tout à coup déclenche en elle un processus de retour à la conscience.<sup>202</sup> » Un regard analytique sur cet extrait permet également de déceler la nostalgie qui émane du texte de Rollin, autant du point de vue de l'action qui est décrite (le retour de Catherine au château) que par la sensation d'obsession du passé qu'évoque le champ lexical, avec les termes « mémoire », « revient », « retrouve », « retour » et « conscience ». De plus, la situation représentée dans cette séquence, où un lieu et des objets semblent activer un processus cognitif chez Catherine, est analogue à la manière dont Rollin est lui-même influencé dans son processus créatif par, rappelons-le, « la mémoire d'un événement de la petite enfance<sup>203</sup> ».

Ceci étant dit, cette dynamique mémorielle est déjà amplement perceptible dans le synopsis long, mais est amplifiée dans le film. Prenons à titre d'exemple l'une des scènes-clés qui témoigne de ce phénomène, soit la séquence où Catherine revient chez elle après être revenue à la vie. Le synopsis long décrit ainsi les événements :

Les pas de Catherine Valmont la conduisent là où elle est morte, là où elle a vécu, c'est à dire au château des Valmonts [sic]. Elle entre. D'un pas mécanique, elle traverse les pièces, le hall, le salon, monte le grand escalier qui conduit aux étages, et elle se retrouve enfin dans ce qui fut sa chambre de jeune fille...

---

<sup>201</sup> Jérôme POTTIER, « Rencontre avec Jean Rollin (entretien fleuve avec le poète du cinéma fantastique français) », *loc. cit.*, p. 9.

<sup>202</sup> Jean ROLLIN, « Dead or alive/La morte-vivante [synopsis long] », dans *Fonds Jean Rollin*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, s.d., F14 - 4.38.A, p. 3.

<sup>203</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 306.

Dans le même temps, Françoise, une jeune fille qui travaille pour le notaire du village, reconduit un couple de touristes américains pour visiter le château qui est à vendre<sup>204</sup>.

La version filmique, pour sa part, bonifie ce moment et lui confère une importance particulière en le ponctuant par des plans, une musique et un rythme qui démontrent bien comment Rollin traite cette dynamique mémorielle par la mise en scène. Voici le fil des événements dans le film :

- Au cœur de l'après-midi, Catherine marche lentement au cœur de la campagne.
- Elle arrive au château et monte tranquillement les escaliers qui mènent à l'entrée.
- Elle pénètre lentement à l'intérieur. Début d'une musique nostalgique, simpliste, un peu triste, au rythme lent.<sup>205</sup>
- Catherine ferme les yeux puis hume l'odeur de la maison.
- L'air méditatif, elle rouvre les yeux puis regarde devant elle.
- Plans des cadres au mur (des toiles peintes d'ancêtres Valmont?).
- Plan sur le piano puis mouvement de caméra lent jusqu'à Catherine, située tout près.
- Plan où les acheteurs potentiels descendent l'escalier en compagnie de Françoise, la courtière immobilière. Arrêt de la musique.
- Quelques instants plus tard, Catherine passe à côté d'un cheval à bascule en bois et le pousse pour engager son mouvement de va-et-vient. Elle semble toujours méditative.
- Au salon, Françoise enfonce quelques touches du piano. Catherine réagit instantanément. Un autre souvenir semble refaire surface.

De toute évidence, la mise en scène de Rollin déploie ici tous ses efforts afin de rendre justice à cet événement de la plus haute importance au sein du récit, les souvenirs de Catherine étant ce qui concourent à lui rendre progressivement une certaine conscience. Nous assistons ainsi à la régénérescence de la mémoire, cette

---

<sup>204</sup> Jean ROLLIN, « Dead or alive/La morte-vivante [synopsis long] », *loc. cit.*, p. 3.

<sup>205</sup> La musique du film a été composée par Philippe D'Aram, un collaborateur fréquent de Jean Rollin.



mémoire qui se cherche, qui tâtonne, qui circule et qui crée des tensions ainsi que des chocs non seulement entre le passé et le présent, mais aussi entre les corps, les énergies, la vie et la mort. Dans le cas de Catherine, la mémoire est aussi instable et fait preuve d'une forme d'*ubiquité temporelle* par l'omniprésence, ne serait-ce qu'en trame de fond, du passé. Dans *La Morte-vivante*, la mémoire est donc moteur, sorte de spectre qui anime les corps et leurs actions. À ce titre, il est même possible d'affirmer que la mémoire est un personnage vu le lien organique qu'elle entretient avec le sang et la chair. Nous pourrions ainsi être portés à croire que c'est le sang de ses victimes qui contribue à restituer la mémoire de Catherine. En réalité, peut-être y contribue-t-il, mais le sang sert surtout à nourrir la morte-vivante et à apaiser les douleurs liées à sa condition.

Il est également impossible de passer outre le jeu de Françoise Blanchard dans plusieurs séquences du film, particulièrement la scène où elle revient chez elle. Par un habile mélange de stoïcisme, d'innocence et de vulnérabilité, Blanchard rend avec grande efficacité l'état d'esprit de la morte-vivante. Car il s'agit d'un personnage dont l'arc dramatique est complexe, elle pour qui le retour à la conscience (la régénération de la mémoire) jumelé au constat de sa condition particulière provoquent douleurs et conflits internes. « La mémoire est ainsi le lieu où se révèle l'ambivalence du vivant, où celui-ci prend conscience de sa nature spectrale [...] Dans une telle optique, le terme "mort-vivant" n'exprime plus une antinomie, mais s'avère pléonasmique<sup>206</sup>. » Il y aurait ici un lien pertinent à établir avec l'écriteau du cimetière dans *Les Deux orphelines vampires* et qui indique « Le souvenir c'est la vie<sup>207</sup> ». Dans ce contexte, la mémoire est ce qui donne la vie au récit, à l'histoire de celui-ci comme à la configuration narrative chez Rollin.

Désireuse de respecter le serment de sang qu'elle a fait avec Catherine alors qu'elles n'étaient que des enfants, Hélène tentera d'aider son amie à vivre avec cette condition du mieux qu'elle le peut, allant jusqu'à lui fournir des victimes afin qu'elle

---

<sup>206</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 95.

<sup>207</sup> Jean ROLLIN (scénariste et réalisateur), *Les Deux orphelines vampires [film]*, Les Films ABC, 1997, 103 min., Blu-ray., 13 min 05 s.

se nourrisse. « Dans La morte-vivante, la résurrection de Catherine Valmont résulte d'un "serment de sang" liant deux petites filles à la vie à la mort [...] C'est la pérennité de l'enfance et de l'amour qui s'affirme dans le retour à la vie de Catherine.<sup>208</sup> » Ce moment clé du récit, celui du serment de sang, apparaît en flashback autant dans le synopsis long que dans le film, et ce, peu de temps après le retour de Catherine au château, alors qu'elle redécouvre sa chambre, visiblement désemparée. Cet événement, présenté sous la forme d'un souvenir récurrent, est l'un des piliers du récit.

Dans sa chambre de jeune fille, Catherine retrouve les objets qui on [sic] été les siens. Une sorte de mémoire, de conscience, lui revient, surtout lorsqu'elle retrouve une boîte à musique, qui tout à coup déclenche en elle un processus de retour à la conscience.

Un flash-back nous montre l'histoire de cette boîte à musique. Nous voyons deux petites filles d'une dizaine d'années, Catherine et son amie Hélène, se faufiler [sic] dans les immenses greniers du château. Bientôt, assises en équilibre sur une poutre, les deux petites filles se jurent amitié [sic] éternelle. Elle [sic] font le serment de sang, c'est à dire qu'elles mélangent leur sang dans une coupe. Puis Hélène fait cadeau à Catherine de cette boîte à musique.

La morte-vivante ouvre la boîte à musique, une petite ritournelle commence à se faire entendre.<sup>209</sup>

Dans le film, cette séquence est mise en scène avec la même sensibilité que dans celle où Catherine rentre au château pour la première fois depuis sa résurrection et où les lieux et les objets concurrent à provoquer le retour progressif de sa conscience, voire de son *humanité*. La première observation qu'il est possible de faire en comparant la version scénaristique et filmique de cette séquence est que les scènes du passé sont plus nombreuses, plus brèves et plus récurrentes dans le film. Et tandis que le synopsis long contient un seul flashback, le film pour sa part en contient plusieurs et ils sont également traités, par le montage, d'une manière spécifique, à l'image du retour progressif de la conscience (de la mémoire) chez Catherine. Les souvenirs dans le film s'infiltrèrent donc dans la séquence événementielle par bribes, ici et là. Ce phénomène est observable à son paroxysme à la trente-huitième minute, alors qu'Hélène nettoie les dégâts suite au meurtre de Françoise par Catherine. Lorsqu'elle

---

<sup>208</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 96.

<sup>209</sup> Jean ROLLIN, « Dead or alive/La morte-vivante [synopsis long] », *loc. cit.*, p. 3-4.

remet le combiné du téléphone en place, un flashback interrompt le fil narratif du présent par une succession de 4 images très brèves des fillettes, soit 4 courts tableaux représentant différents moments de leur jeunesse. Plusieurs interprétations sont possibles, dont celle du sang qui contribue à raviver et entretenir non seulement la mémoire ainsi que la conscience de Catherine, mais également le serment de sang entre elle et son amie Hélène. Nous pourrions également avancer que les souvenirs communs de Catherine et Hélène motivent les actions et réactions de cette dernière face aux événements. Chose certaine, ce sont ces souvenirs qui justifient la progression narrative par le rôle qu'ils occupent au sein du récit. Les lieux et les objets dans *La Morte-vivante* (le château, les cadres, la poupée, la boîte à musique) peuvent conséquemment être considérés comme des activateurs de mémoire par les souvenirs qu'ils font ressurgir, voire ressuscitent, dans la conscience des protagonistes, ce qui propulse la trame événementielle dans une direction donnée. Sans cette mémoire, le récit de *La Morte-vivante* perd autant ses piliers structurants que sa raison d'être. Le véritable propos et la vraie valeur de l'œuvre se situent là, cachés sous les couverts d'un « simple » film de série B sanglant. Mais comme toujours, il faut savoir lever le voile afin d'accéder au second degré de lecture.

La mémoire chez Rollin en est donc une qui agite et qui met à l'épreuve, dynamique également mise en évidence dans son autobiographie :

Écrivant cette introduction, je cherche dans de vieux papiers, à l'intérieur de dossiers rangés au fond d'une armoire, ce que ma mémoire sait devoir y découvrir. Étonné pourtant de mettre la main sur des images qui, depuis des années, avaient cessé de me tourmenter... Elles resurgissent et ne me quitteront plus tant que j'écrirai ce texte<sup>210</sup>.

La mémoire n'est donc pas tranquille ni figée; elle bouscule et exerce une force d'action et d'attraction qui met en mouvement et anime le geste de création. C'est ainsi que, chez Rollin, la mémoire génère la dramaturgie, la propulse et la développe, peu importe le type d'écriture. Il s'agit toutefois d'une matière appelée à être transformée par l'association, l'hybridation et le collage des motifs issus de cette

---

<sup>210</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 13.

mémoire provenant surtout de l'enfance. Cette matière est trouble tant sa forme est toujours en transformation. Par ce moyen, les souvenirs, même s'ils s'avèrent faux et trompeurs<sup>211</sup>, restent toujours vrais pour Rollin dans la mesure où les sensations et les sentiments qu'ils induisent sont bel et bien réels. Plus encore, ils constituent une sorte de force ayant le pouvoir de s'introduire dans les esprits cataleptiques afin d'ouvrir les cerveaux embrumés<sup>212</sup>. La mémoire permet ainsi de (re)trouver une forme de conscience, un état ainsi qu'une vivance qui propulsent dans une autre direction.

*Dialogues sans fin* se termine par un court poème qui résume bien l'essence de ce que constitue la mémoire pour le cinéaste-écrivain, soit un effort pour raviver ou même ramener « le souvenir en allé, désincarné, à jamais méconnaissable<sup>213</sup> » :

*Mémoire inventée.  
Mémoire énigmatique et fragmentée.  
Mémoire disparue, éclatée, fossilisée  
Mémoire égarée d'un autre.  
Mémoire incomplète, en partie effacée.  
Mémoire illisible.  
Mémoire absente, envolée, impossible.  
Souvenirs paramnésiques d'une fausse mémoire.  
Mémoire monstrueuse d'un inconscient enfantin.  
Arrive que pourra.  
Toutes les pistes mènent à cet endroit.  
Où l'on flotte entre deux eaux.  
Dans les méandres des souvenirs incomplets,  
désorienté quand tombe la nuit  
et que meurent les émotions d'un passé décomposé.  
Mémoire ou souvenirs,  
Le dialogue interminable se poursuit,  
à voix basse avec pour interlocuteur  
Le visage flou de l'oubli.<sup>214</sup>*

Au final, par cette quête au cœur de la mémoire, Rollin explore des territoires obscurs dont l'issue est incertaine. Ces « méandres des souvenirs incomplets » qu'il

---

<sup>211</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 150.

<sup>212</sup> Jean ROLLIN, *Les Deux orphelines vampires [roman]*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>213</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 167.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 209-210.

arpenne tant bien que mal et qui le désorientent sont également caractéristiques d'un autre thème qui fait partie intégrante de son processus créatif : l'errance.

### 2.3.3 L'ERRANCE

Dans la préface du recueil de textes libertaires de Rollin intitulée *Jean Rollin ; stratège du désordre*, le poète Jehan Van Langhenhoven confirme que « Jean Rollin rôde. Jean Rollin erre. [...] De cervelle comme de pas<sup>215</sup> ». Cette notion d'errance, qui est au cœur de notre projet de recherche-crédation, contribue selon Van Langhenhoven à restituer « la toute-primauté de l'imaginaire, ce nœud incontournable de l'Être sans lequel à la longue tout ne serait jamais que basse, stérile et fort répétitive cuisine<sup>216</sup> ». À notre sens, errer c'est être libre, c'est faire une place à l'inconnu et accepter ce qui en découle. Dans ce contexte, l'errance est la clé permettant à l'esprit d'être prédisposé à laisser émerger cet imaginaire qui supporte toute création singulière et véritablement authentique, donc une création aux antipodes de la bassesse et de la stérilité.

Ainsi, s'il est un thème récurrent dans l'œuvre rollinien, nous dit Pascal Françaix dans un chapitre de son ouvrage consacré à ce sujet, c'est bien celui du vagabondage ou, plus exactement, sa quintessence qu'est l'errance. Déjà en 1965, soit trois ans avant son premier long-métrage, Rollin traite de l'errance dans un court-métrage intitulé *Les Pays loin*.

*Les Pays loin* c'est un court-métrage fantastique sur le thème des univers parallèles. C'est l'histoire d'un garçon qui se retrouve tout à coup dans un endroit inconnu où tous les gens parlent une langue qu'il ne comprend pas. Il va faire une espèce d'errance dans cet univers incompréhensible pour lui et il n'en sortira pas<sup>217</sup>.

---

<sup>215</sup> Jean VAN LANGHENHOVEN, « Jean Rollin ; stratège du désordre », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006, p. 3, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> Jérôme POTTIER, « Rencontre avec Jean Rollin (entretien fleuve avec le poète du cinéma fantastique français) », *loc. cit.*, p. 4.

Cette description des *Pays loin* n'est pas sans rappeler le film *La Rose de fer* dans lequel les deux protagonistes errent dans un cimetière qui, petit à petit, devient un univers insolite et incompréhensible duquel ils ne s'échapperont pas.

Dans *La Petite fille aux escargots*, une autre section de *Dialogues sans fin*, le protagoniste-narrateur est à la merci d'images mentales qui fuient et qui « disparaissent au loin », de sorte qu'il se trouve condamné à devenir lui-même « une pensée qui erre, vague, tellement errante et tellement vague<sup>218</sup> ». Une fois la tête vide, les souvenirs ayant emmené avec eux toute sa structure d'être vivant<sup>219</sup>, ce personnage perd tout repère et se retrouve à la merci de son état d'errance, devant somme toute une table rase. Il y a ainsi place au renouveau, à l'inconnu, à l'aventure, à la reconstruction. L'errance, nous dit Françaix, est génératrice des rencontres les plus miraculeuses et constitue le moyen le plus sûr d'atteindre cet état proche de l'amnésie qui « rend à notre appréhension des choses son intensité primitive, son pouvoir émotionnel gommé par l'habitude<sup>220</sup> ». L'errance chez Rollin permet donc une disponibilité d'esprit, un souverain détachement des règles de l'espace et du temps ainsi qu'une qualité d'attente incertaine du but<sup>221</sup>. Il s'agit d'une démarche qui permet de rejoindre l'univers parallèle de la raison et de la conscience, celui où se dissimulent les éléments catalyseurs de l'élan créatif. C'est également ce processus qui établit les bases de l'insolite et de l'incompréhensible dans l'univers rollinien, dans la mesure où l'errance liée à la désertion face aux structures dramaturgiques dites conventionnelles produit un phénomène analogue aux *Pays loin*, donc un endroit inconnu où est parlée une langue de prime abord incompréhensible.

L'une des œuvres du cinéaste-écrivain qui rend le mieux cette notion est sans contredit le film *Requiem pour un vampire*. Déjà dans le synopsis, le phénomène d'errance qui caractérise le récit est bien présent puisqu'il est pratiquement impossible de prédire le déroulement des événements alors que Michèle et Marie s'enfuient dans la campagne pour aboutir dans le château du vampire. Cette

---

<sup>218</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 194.

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 35.

<sup>221</sup> *Ibid.*

déconstruction de la continuité narrative est un attribut important du style de Rollin et elle nous aide à cerner ce que nous désirons défendre dans la notion d'insolite qui le caractérise. Cette « évolution narrative aléatoire<sup>222</sup> » où s'enchaînent des événements à saveur fantastique, surnaturelle et loufoque<sup>223</sup> (des événements sans contredit surréalistes) provoque un effet insolite qui se trouve amplifié dans le cadre du film puisque celui-ci respecte la structure du synopsis tout en amenant des éléments supplémentaires qui contribuent à nourrir ce phénomène. Il va sans dire que ce type de construction dramaturgique provoque également l'incompréhension du spectateur face aux événements.

Cette évolution narrative aléatoire alimentée par l'errance est doublement présente dans le discours de Rollin à travers le choix de l'histoire même où les deux protagonistes sont littéralement en errance, mais également à travers la structure du récit qui nous laisse sans cesse devant des actions inachevées. Ainsi, Michèle et Marie tentent d'abord de semer des inconnus lors d'une poursuite en voiture pour ensuite errer à pieds dans la campagne avant de se retrouver, successivement, dans un cimetière, une chapelle, puis un château. La trame événementielle se bâtit au fil de ce parcours inusité, et ce, dans un enchaînement impossible à prédire pour le lecteur-spectateur. « Ainsi se succèdent les péripéties, hors de toute ligne directrice, toujours à la merci des caprices du récitant, exposées à l'imprévisible, aux détournements, aux déviations les plus soudaines.<sup>224</sup> » Cette dynamique de déviation dont parle Pascal Françaix est littéralement ce qui se produit au début du film alors que la voiture des protagonistes quitte brusquement la route principale pour s'engager dans un petit chemin de terre afin de semer leurs poursuivants. Il s'agit donc d'un changement de cap soudain, autant pour le récit que pour les personnages, qui réoriente le fil des événements et propulse Marie et Michelle hors du chemin principal, autant sur le plan narratif que filmique. Dès lors, tout est possible est « [c]'est cette sujétion de l'intrigue à la fantaisie du conteur, et l'état d'expectative qu'elle engendre chez le

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>223</sup> Par « loufoque », nous entendons « [q]ui est un peu fou, dont le comportement est bizarre, extravagant, contraire au bon sens. » « Loufoque », dans *CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, <https://www.cnrtl.fr/definition/loufoque> (Page consultée le 3 novembre 2021)

<sup>224</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 127.

lecteur [...] qui donnent à ce dernier l'impression de leur foisonnement<sup>225</sup> ». Pour Français, il s'agit d'un mouvement essentiel de l'œuvre rollinienne qui est générateur et garant de son élan créatif<sup>226</sup>.

Dans le roman *Anissa*, dès que nous rencontrons la protagoniste en ouverture du chapitre 2, celle-ci est en errance, marchant sur une route départementale puis traversant un village en direction de Paris. Cette séquence donne le ton au récit, qui constitue en réalité une longue errance de la part des trois protagonistes, soit Anissa et les orphelines qui, en cours de route, deviendront complices. Ainsi, Anissa erre et joue à la gare de Lyon à Paris, puis rencontre Judith dans un escalier près de la rue de la réunion. Les fillettes se rendent ensuite dans un cimetière où elles retrouvent Édith, puis marchent jusque dans un village abandonné, et se retrouvent dans un château féodal en ruines, dans un village de campagne, au café-tabac, à l'église, dans le bois, à la petite gare ferroviaire, puis dans un autre cimetière... Bref, l'errance géographique des personnages et du récit nous apparaît analogue au besoin de déroute et de spontanéité du processus créatif de Jean Rollin, ce qui place le spectateur dans une incertitude totale quant aux voies que l'intrigue « empruntera pour atteindre son terme, si tant est qu'elle aboutisse à quelque terme que ce soit<sup>227</sup> ». Cette spontanéité résolument en lien avec son goût d'improvisation et qui constitue l'une des forces centrales de la dramaturgie chez Rollin est teintée de ludisme. Cela est directement expérimentée dans *Anissa* par les protagonistes :

- Ça commence où, le jeu pour retrouver Judith?
- Juste après ce tournant du chemin que tu vois là devant nous.
- Et qu'y a-t-il derrière ce virage?
- Il faut le franchir pour le savoir.<sup>228</sup>

Le lecteur doit en effet tourner les pages (prendre les virages) pour savoir où les personnages vont se retrouver. Et encore là, ce n'est pas forcément une précision qui l'attend, mais parfois une autre incertitude. Le virage fait ainsi croire à une continuité

---

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> *Ibid.*

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>228</sup> Jean ROLLIN, *Les Deux orphelines vampires [roman]*, op. cit., p. 162.



mais c'est une fausse route. Ici plus que jamais, Rollin semble effectivement découvrir ses livres dans le même temps qu'il les écrit<sup>229</sup>, ce qui peut générer une confusion importante chez le lecteur. En omettant des informations qui, normalement, donneraient un *sens* au récit et en faisant progresser sa trame narrative de manière aussi aléatoire, le lecteur se retrouve régulièrement dans un état d'incompréhension, état également nourri par l'insolite qui placarde le récit, tel que nous l'avons vu plus haut. C'est précisément cette écriture atypique qui concourt à rendre l'univers rollinien si unique, si intrigant et si inspirant.

### 2.3.4 LES LIEUX ET LES ESPACES

Le phénomène de l'errance, inévitablement, mène les protagonistes rolliniens de lieu en lieu. Certains décors spécifiques font donc partie intégrante de l'univers du cinéaste-écrivain, qu'on pense seulement aux nombreux cimetières et châteaux qui apparaissent dans la majorité de ses films et de ses livres. Certains lieux et l'aura qu'ils recèlent s'avèrent ainsi très importants au cœur de la dramaturgie de Rollin, endroits souvent issus, non sans surprise, de ses souvenirs. L'une des hypothèses du mémoire de maîtrise de Jean Rup, justement centré sur ce sujet, est que la notion de lieu chez le cinéaste-écrivain met en place des dispositifs mémoriels, car les espaces recèlent des souvenirs, appellent le souvenir ou bien symbolisent leur perte<sup>230</sup>. De fait, l'utilisation des architectures à titre de méditation sur le temps qui passe est l'une des spécificités du cinéma de Rollin<sup>231</sup>. Les cimetières et les ruines de châteaux en sont un bon exemple vu l'*empreinte mnémonique* qu'ils constituent et les nombreux pans d'histoire dont ils sont les témoins. Dans ce contexte, le passé (donc la mémoire) qu'évoque la géographie rollinienne est davantage celle du poète que de l'historien puisqu'elle encourage « une méditation mélancolique sur la fuite du temps [plus] qu'une spéculation historique<sup>232</sup> ». Dans ce contexte, aucun lieu n'est plus rollinien que la plage de Pourville-sur-Mer, située à proximité de Dieppe dans la région de Normandie en France. « Cette plage qui me fascinait a servi dans plusieurs de mes

---

<sup>229</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 31-32.

<sup>230</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte, op. cit.*, p. 3.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>232</sup> Maurice Lévy cité par Jean RUP, *Ibid.*

films et est décrite [...] dans plusieurs de mes livres<sup>233</sup>. » La plage de Pourville fait son apparition dans le tout premier court-métrage du cinéaste-écrivain, *Les Amours jaunes*, et traverse son univers cinématographique et littéraire jusqu'à son tout dernier film, *Le Masque de la Méduse*.

Cette approche fait en sorte que les lieux dans la dramaturgie rollinienne deviennent intimement liés au créateur, mais aussi à ses protagonistes. Dans cette optique, toujours selon Rup, le lieu chez Rollin « avale les héros », il est « [...] un parcours à l'intérieur de la mémoire, [...] un trajet dans l'espace qui s'accompagne d'un trajet dans la mémoire aboutissant [...] »<sup>234</sup>. Dans *La Rose de fer* par exemple, le cimetière se pense comme lieu intimement lié au personnage, c'est-à-dire en tant « qu'expérience privée, évènement du sujet<sup>235</sup> ». De fait, l'irrationalité et l'absurdité des actes de l'héroïne vont de pair avec une nouvelle manière de percevoir l'espace et tout se passe comme si le cimetière était devenu le lieu même de la folie, entraînant le spectateur dans une expérience intérieure<sup>236</sup>. Ainsi, un nouveau paysage intérieur se forme, lieu où il y a une dislocation complète de l'espace et du temps<sup>237</sup>. Dans *La Rose de fer*, la jeune femme est transportée sans explication, mais surtout sans logique, du cimetière à cet endroit insolite qu'est la plage, espace qui devient ainsi un lieu à haute teneur surréaliste dont la fonction est à la fois mémorielle, fantasmatique et onirique<sup>238</sup>. Rollin fait de cette plage et de la mer un lieu emblématique et étrange, une zone coupée de l'espace et du temps se présentant souvent comme une brisure à l'intérieur du récit<sup>239</sup>. Elle est donc utopique et atemporelle et, dans ce dessein, elle engage à une vision poétique.

---

<sup>233</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 26.

<sup>234</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, op. cit., p. 76.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>239</sup> *Ibid.*



Fig. 15 : la plage de Pourville-sur-mer. Photogramme tiré du *Viol du vampire*.  
© Les Films ABC, 1968

Parallèlement, Rup mentionne que le paysage rollinien peut aussi se suffire à lui-même, reléguant parfois le personnage au rôle de traversant<sup>240</sup>. En effet, le cinéaste favorise souvent l'espace comme protagoniste du récit<sup>241</sup>, présentant des lieux envoûtés et des domaines de solitude et d'effroi<sup>242</sup> ayant une possible face cachée<sup>243</sup>. Un autre lieu traité de manière similaire dans l'œuvre rollinienne est le château, à l'intérieur duquel le découpage, dans les films, opère de façon à ce que toute logique spatiale éclate. Rup précise qu'il ne s'agit pas ici d'un amalgame disparate de divers éléments d'architecture formant un tout au montage, mais bien plutôt d'une fragmentation de l'espace, un collage sans logique spatiale aboutissant à une sensation du labyrinthe<sup>244</sup>. *Requiem pour un vampire* est l'un des films du cinéaste-écrivain qui témoigne le plus efficacement de cette dynamique, présentant le lieu du château comme élément surnaturel dans la mesure où Michelle et Marie semblent incapables de s'en échapper, y revenant sans cesse lorsqu'elles tentent de fuir par la forêt. Le château, lieu hétéroclite puisqu'on en voit que des sections disparates, ne semble pas obéir aux lois qui régissent la réalité telle que nous la connaissons. C'est ainsi que les lieux et les espaces chez Rollin « prennent une ampleur singulière, étrange, onirique ou angoissante qui existe sans l'aide du

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>241</sup> *Ibid.*

<sup>242</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 173.

<sup>243</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 65.

protagoniste<sup>245</sup> ». Ce faisant, la grande force du cinéaste-écrivain est de se laisser emporter par un lieu, d'en tirer un maximum d'inspiration, mais aussi de savoir en capter l'atmosphère et la restituer<sup>246</sup>. Cette approche est rendue possible par la dimension affective de ces espaces géographiques, « d'autant plus forte que les lieux choisis recèlent une part de mémoire propre à l'auteur<sup>247</sup> ».

### 2.3.5 LA FIGURE FÉMININE

Dans son mémoire, Jean Rup mentionne que la présence de femmes nues dans les films du cinéaste-écrivain a régulièrement servi d'argument pour qualifier son travail de « racoleur et de gratuit<sup>248</sup> ». Rollin, pour sa part, confie ouvertement qu'il a parfois eu la réputation d'être un érotomane et un obsédé sexuel qui ne fait du cinéma que pour montrer des filles nues<sup>249</sup>. La figure féminine occupe effectivement une place majeure dans la dramaturgie rollinienne, ne serait-ce que par la présence des nombreuses femmes vampires qui peuplent son univers. Fait particulier : ce phénomène est souvent représenté sous la forme d'une autre thématique très chère à Jean Rollin, soit celle de la gemellité. De fait, les récits du cinéaste-écrivain sont très souvent habités par deux protagonistes féminines dont la relation est de prime abord ambiguë. Dans son autobiographie, Rollin affirme ne pas être en mesure d'expliquer cette tendance, voire cette obsession, à intégrer une dyade de femmes au cœur de ses récits, mais assure toutefois avoir été « inconsciemment inspiré<sup>250</sup> » par les jumelles Castel, des comédiennes récurrentes dans ses premiers films, quand il a « bâti l'écriture » des *Deux Orphelines vampires*, des *Demoiselles de l'étrange* et de *La Petite Ogresse* :

C'est vrai qu'à l'époque où [les jumelles Castel] tournaient avec moi, elles m'ont souvent inspiré. Étant donné que, pour une raison que je ne connais pas, il y a toujours deux femmes dans mes histoires (films et livres), elles matérialisaient parfaitement cette habitude que je ne

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>249</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 288.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 296.

m'explique pas, mais qui est présente presque partout sans que ce soit le plus souvent délibéré<sup>251</sup>.

Dans son autobiographie, Rollin aborde également la manière dont les comédiennes Mireille d'Argent et Sandrine Thoquet l'ont inspiré :

[...] si le visage rond de Mireille a inspiré le personnage du clown triste qui hante de nuit le Cimetière de la Madeleine à Amiens (*La Rose de fer*) ou la mort du clown tragique des *Démoniaques*, Sandrine restera à jamais la femme vampire errante entre les tombes de la *Fiancée de Dracula* [...]<sup>252</sup>

De toute évidence, l'influence de certaines comédiennes est très importante chez le cinéaste-écrivain, certaines d'entre elles étant non seulement récurrentes dans son corpus filmique mais également devenues des figures de proue associées à son univers. C'est le cas de la comédienne Brigitte Lahaie, que Rollin a recrutée dans les années 70 sur les plateaux de films X qu'il tournait puisqu'elle l'inspirait beaucoup. À propos du film *La Fiancée de Dracula*, le cinéaste-écrivain soutient d'ailleurs que « Brigitte Lahaie, vêtue de rouge, descendant un escalier de pierre avec la fiancée vêtue de voiles blancs, a pour [lui] une force d'éveil très puissante<sup>253</sup> ». Lahaie a d'ailleurs rédigé la préface du roman *Enfer privé*, qui était à l'origine un scénario écrit spécifiquement pour elle, dans laquelle elle affirme que Rollin était un grand amoureux des femmes<sup>254</sup>. Dans ses mémoires, le cinéaste-écrivain renchérit à ce sujet : « [e]n effet, la plupart de mes "petits fétiches" sont des femmes. J'écris toujours plus facilement pour des filles que pour des garçons. J'ai même tourné des films sans pratiquement de rôle masculin. J'aime mieux filmer une fille qu'un garçon. Je n'y peux rien<sup>255</sup> ». Cela dit, Rollin apparaît comme un artiste ne faisant pas dans le sexiste ou le machiste, mais qui créait plutôt en collaboration avec des artistes féminines qu'il respectait grandement.

---

<sup>251</sup> *Ibid.*

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 261-262.

<sup>254</sup> Brigitte Lahaie citée par Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 295.

<sup>255</sup> *Ibid.*

Ainsi, les comédiennes de Rollin incarnent toujours des rôles de premier plan, des figures de sa dramaturgie devenues mythiques. Dans *La Morte-vivante*, par exemple, la thématique de la dyade est construite par la relation particulière entretenue par les personnages de Catherine et d'Hélène, dont une scène de retour en arrière explique l'importance :

La boîte à musique initie un flashback qui nous ramène à l'enfance de Catherine, où cette dernière et son amie Hélène font un « serment de sang » avant que celle-ci ne lui offre la boîte en question<sup>256</sup>.

Ce serment de sang est au cœur de la relation entre les deux femmes, Hélène faisant tout en son pouvoir pour procurer du sang frais à Catherine afin d'apaiser ses souffrances, allant même jusqu'à lui offrir le sien :

Avec un morceau de verre, elle s'entaille le bras, et donne son propre sang à son amie afin de l'apaiser. Ensuite elle la lave du sang qui la recouvre, la couche.<sup>257</sup>

Qui plus est, toujours dans *La Morte-vivante*, le personnage de Catherine Valmont (la morte vivante) donne lieu aux images les plus frappantes du scénario de Rollin, et nous retrouvons ainsi la fascination de ce dernier pour la présence du corps féminin au milieu de situations ou de décors atypiques. Ces imageries créent un effet insolite et, par le fait même, semblent attribuer une toute autre fonction au corps qui, chez Rollin, est souvent représentatif de la frontière entre la vie et la mort, entre la beauté et l'horreur, entre le réel et l'imaginaire. Ci-dessous sont présentés des exemples tirés du synopsis long :

Une silhouette blanche traverse maintenant la crypte : c'est Catherine Valmont, ramenée à la vie par les gazs [*sic*], qui, comme un zombi, se dirige vers la [*sic*] passage du souterrain.<sup>258</sup>

À ce moment paraît Catherine qui, comme une automate, se dirige vers les cadavres et cherche à boire leur sang...<sup>259</sup>

---

<sup>256</sup> Jean ROLLIN, « Dead or alive/La morte-vivante [synopsis long] », *loc. cit.*, p. 3.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 5.

Enfin, une troisième horreur attend Hélène : dans le salon se trouve, nue au piano, Catherine, sa robe blanche dégoutante de sang à ses pieds.<sup>260</sup>



Fig. 16 : Catherine au piano. Photogramme tiré du film *La Morte-vivante*.  
© Les Films ABC, 1982

Ainsi, dans le scénario de *La Morte-vivante*, Catherine est parfois « silhouette », parfois « automate » et parfois « zombie ». Et plus le récit progresse, plus l'intégrité de ce corps change, transmute et évolue, car Catherine regagne sa conscience et son humanité au contact des éléments de son passé ainsi qu'en s'abreuvant du sang de ses victimes. La morte retrouve ainsi, petit à petit une vivance, tel que le voulait Rollin en écrivant ce scénario.

La thématique de la dyade et de la gémellité est cependant exprimée à son plein potentiel dans *Les Deux orphelines vampires* puisque la relation entretenue par Henriette et Louise est particulièrement symbiotique. Sans être des jumelles à titre physique, elles en donnent toutefois l'impression par la symétrie de leurs actions et de leurs dialogues. La dyade générée par leur synergie et leur interdépendance constitue ainsi l'une des plus fortes représentations de ce thème dans tout l'univers rollinien, comme à la scène 28 où elles se lavent l'une l'autre afin de se débarrasser du sang de l'une de leurs victimes. Il s'agit d'une scène qui fait également écho à celle de *La Morte-vivante* dans laquelle Hélène lave Catherine du sang qui la recouvre.

---

<sup>260</sup> *Ibid.*

Dans leur baignoire rouge, les orphelines face à face. [...] Elles rient. Puis elles se mettent debout dans la baignoire et se passent de grosses éponges sur le corps pour se débarrasser du sang. Celui-ci coule sur elles. Louise nettoie le visage d'Henriette avec l'éponge. [...] Louise écarte les cheveux d'Henriette et boit le sang qui coule sur les joues. C'est comme une sorte de baiser trouble.<sup>261</sup>

En prenant soin l'une de l'autre et en partageant pratiquement tout de leur vie ainsi que de leur intimé, les orphelines constituent des figures féminines très fortes dans la dramaturgie rollinienne. De surcroît, en plus d'entretenir une ambiguïté sur la nature de la relation entre Henriette et Louise, le cinéaste-écrivain rend floue leur essence et leur origine. Ainsi, elles ne sont pas de simples femmes ni des vampires tels que nous les connaissons puisqu'au fil du récit, les orphelines se considèrent parfois des créatures de la nuit, des fantômes, des voyageuses, des déesses aztèques, des magiciennes ou peut-être tout simplement « rien<sup>262</sup> ». Françaix aborde cet aspect en affirmant que les héroïnes rolliniennes se présentent en réalité comme des « incarnations éphémères et variées [de la “petite fille 100 têtes” du roman-collage de Max Ernst] à l'ubiquité polymorphe<sup>263</sup> ». Henriette et Louise, au regard de leur entité corporelle et de leur physicalité, sont ainsi représentées comme des figures qui errent à travers l'espace et le temps, et cette indétermination (cette ubiquité polymorphe) face à leur vraie nature nous incite à projeter diverses images sur elles, voire diverses significations. Elles constituent de fait une symbolisation de plusieurs figures potentielles. Cette représentation du *tout* et du *rien*, Rollin la met parfois en image dans son récit à l'aide d'analogies et de mises en relation entre le personnage des orphelines et la notion de « statuesque » :

La femme croit les voir partout... Elles imitent les statues pour soudain bouger et chasser la femme un peu plus loin.<sup>264</sup>

Divers plans de statues... Les visages des orphelines se redressent ensanglantés.<sup>265</sup>

Louise : Tu sens l'abattoir... Tu es une statue rouge!<sup>266</sup>

---

<sup>261</sup> Jean ROLLIN, « Les Deux orphelines vampires [scénario] », *loc. cit.*, p. 22.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>263</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 140.

<sup>264</sup> Jean ROLLIN, « Les Deux orphelines vampires [scénario] », *loc. cit.*, p. 19.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 21.



Ce n'est pas la première fois que les héroïnes rolliniennes sont comparées à des statues par la manière dont elles sont représentées dans les images du cinéaste-écrivain, que celles-ci soient littéraires ou filmiques. On n'a qu'à penser au personnage de Brigitte Lahaie dans le film *Les Raisins de la mort* (1978), « sorte de statue vivante, paraissant nue dans la nuit, avec son dogue géant à ses pieds<sup>267</sup> ». Le photogramme ci-dessous démontre bien la manière et le soin avec lesquels Rollin met en valeur le corps de Lahaie, la présentant droite, solide et quasi-luminescente au milieu d'un sombre et froid décor de pierres. En examinant cette image filmique, il est presque possible de ressentir le contraste des textures et des températures entre la chair du personnage et son environnement, opposition que la composition visuelle tend toutefois à unifier dans l'esprit du nombre d'or, notion considérée par plusieurs comme « une règle universelle de beauté<sup>268</sup> ». En effet, le nombre d'or dans l'art, que Rollin tend à respecter dans la création de ses images filmiques, « crée un rapport équilibré dont l'œil humain raffole [puisqu'il vise à] obtenir un rapport précis entre les différentes parties d'une œuvre, d'une image, d'un objet<sup>269</sup> ». Dans cette perspective, présenter le corps de ses héroïnes comme des statues aide Rollin à créer ce type de rapport équilibré entre des éléments de prime abord dissemblants.



Fig. 17 : Brigitte Lahaie dans *Les Raisins de la mort*. Photogramme tiré du film.  
© Les Films ABC, 1978

<sup>267</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 169.

<sup>268</sup> LA MINUTE ARTY, « Qu'est-ce que le nombre d'or dans l'art ? », dans *Artsper Magazine*, 18 février 2022, <https://blog.artsper.com/fr/la-minute-arty/nombre-dor-dans-lart/#:~:text=Gr%C3%A2ce%20%C3%A0%20une%20proportion%20%C3%A9gale,nombre%20est%20de%201%2C61803398874989482045>. (Page consultée le 28 octobre 2023).

<sup>269</sup> *Ibid.*

Dans son mémoire, Jean Rup aborde l'érotisme lié à l'esthétique statuaire, qualifiant les protagonistes rolliniens de personnages qui regardent sans voir, établissant un lien avec les personnages du peintre belge Paul Delvaux et qui sont eux-mêmes parfois à la limite de la statuaire dans leur représentation picturale. Les actrices de Rollin, pour leur part, « répondent à la convulsion érotique qui caractérise certaines femmes de pierre<sup>270</sup> », ce qui explique le fait qu'elles ne soient pas « décorées<sup>271</sup> » de vêtements. C'est donc la charge érotique que constitue la nudité de la statue qui est mise en avant dans le type d'images comme celle dans *Les Raisins de la mort*. Mais aussi, derrière les corps statuaire et leur érotisme latent se dresse une part d'ombre. « Le corps nu [...] accuse une présence aberrante, incongrue. [...] Il est une présence au monde bien particulière, qui fait basculer dans le doute celui qui regarde. [...] Le corps oscille entre évanescence et pesanteur, entre, au fond, le céleste et le vulgaire<sup>272</sup> ».

Pour Rollin, il s'agit d'une « [n]udité dont celui qui raconte est le seul à ressentir l'émotion, le seul à voir la splendide incongruité. Tout le contexte disparaît, seule reste la vision transparente de la nudité. Une nudité statufiée, comme celle des femmes de Paul Delvaux<sup>273</sup> ». Ce traitement de la figure féminine est représentatif de la manière dont Rollin *joue* du corps dans ses récits, transgressant l'enveloppe de chair par « la vision transparente de la nudité » afin d'en arriver à une représentation autre dans laquelle le contexte disparaît afin de faire place à cette « splendide incongruité ». Cette approche au regard de la nudité statufiée rejoint les notions abordées par Didi-Huberman dans son ouvrage *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté* à l'effet que la nudité n'est pas que la naturelle simplicité des corps à leur supposé état sauvage, mais plutôt un processus à double face : d'un côté l'image du corps qui *s'offre* aux regards et, d'un autre côté, le corps qui *s'ouvre*, processus où la dénudation révèle cette ouverture à tout le possible<sup>274</sup>. C'est ainsi que, pour Didi-

---

<sup>270</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, op. cit., p. 9.

<sup>271</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 289.

<sup>272</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, op. cit., p. 23.

<sup>273</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », loc. cit., p. 101.

<sup>274</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, op. cit., p. 99.

Huberman, il « n’y a pas d’image du corps sans l’imagination de son ouverture<sup>275</sup> », et c’est selon nous cette dynamique qui agit au sein de la mise en scène du corps chez Rollin.

Dans ce contexte, il y a une distinction importante à apporter au regard de l’emploi de la nudité chez Rollin. Pour ce faire, il est éclairant de se référer aux facettes contrastantes des deux Vénus présentées par Didi-Huberman, respectivement nommées *Venus cœlestis* (la céleste) et *Venus naturalis* (la vulgaire)<sup>276</sup>. Cette dernière serait en réalité la Vénus originelle envers laquelle « le caractère obsessionnel et irrationnel du désir physique a quêté une satisfaction par l’image<sup>277</sup> ». Par cette quête, l’art se serait progressivement efforcé de conférer au nu féminin une forme grâce à laquelle la *Venus naturalis* a cessé d’être vulgaire pour devenir la *Venus cœlestis*, soit la Vénus la céleste. Ces polarités doivent être réfléchies ensemble lorsqu’on considère l’approche rollinienne de la nudité, au cœur de laquelle les thématiques de la dyade et de la gémellité occupent une place prépondérante. Car il y a bel et bien une rencontre entre beauté et cruauté chez les héroïnes de Rollin, contraste qui teinte l’intégralité de son univers oscillant entre rêve et réalité, entre raison et folie, entre passé et présent, somme toute entre *pudor* et *horror*. Ce faisant, le corps dénudé et statuesque des héroïnes rolliniennes peut être considéré comme l’incarnation du nu en tant que « genre idéal<sup>278</sup> », s’éloignant ainsi du concept basique et simpliste de la nudité.

La nudité [*nakedness*], c’est l’état de celui qui est dépouillé de ses vêtements ; le mot évoque en partie la gêne que la plupart d’entre nous éprouvent dans cette situation. Le mot “nu” [*nude*], en revanche, dans un milieu cultivé, n’éveille aucune association embarrassante. L’image imprécise qu’il projette dans notre esprit n’est pas celle d’un corps transi et sans défense, mais celle d’un corps équilibré, épanoui et assuré de lui-même [...]<sup>279</sup>

---

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 12-14.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 15.

Cette dynamique entre nu et nudité sert deux enjeux théoriques articulés l'un à l'autre dans l'histoire de l'art, soit celui (plus implicite) du désir et l'autre (plus explicite), de tout ce qui touche « à une phénoménologie du corps et de la chair<sup>280</sup> ». Cette notion nous apparaît crucial afin de bien définir les termes « nudité » et « nu », dont l'implication sémantique diffère largement. Tandis que le premier réfère à notre relation à titre d'être humain au corps dépouillé, même désemparé, l'autre (nu) opère, selon nous, dans une zone de neutralité où le corps peut être considéré avec davantage d'objectivité, à tout le moins hors de l'embarras lié au dépouillement. Corps et chair ne riment pas systématiquement avec désir, et c'est dans cette optique qu'il s'avère utile d'examiner l'emploi de la figure féminine et de la nudité dans l'univers de Jean Rollin.

Les notions de Didi-Huberman nous permettent également de comprendre que la femme nue chez Rollin est aussi une image dont la fonction première est de surgir, d'apparaître, et d'investir le regard, dans la mesure où rien n'est plus *apparaissant* que la nudité au milieu du monde social<sup>281</sup>. Rollin l'explique d'ailleurs dans son autobiographie, à propos du film *Perdues dans New York* (1989) :

L'idée me vient de mettre un nu devant cette ville, au milieu de cet étrange décor de poutres et de rien. Un personnage sans vêtements, regardant de tout son corps l'immensité artificielle de l'univers américain, de ses immenses buildings, habillés de civilisation, tandis que ce personnage les contemple de toute sa somptueuse nudité. [...] Sa nudité défiait l'hyper civilisation, C'était très beau<sup>282</sup>.

Dans ce contexte, la figure féminine nue constitue un surgissement, une apparition d'un trait inattendu et impensable dans le tissu du représenté<sup>283</sup>, ce qui contribue à la dissolution de la réalité, du monde dit normal et conventionnel. L'apparition inattendue et illogique de ce corps nu dans *Perdues dans New York* devant les buildings froids et urbains instaure un contraste entre organique et inorganique, entre réalité et fiction, ce qui crée une ouverture voire une échappée

---

<sup>280</sup> *Ibid.*

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>282</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 224-225.

<sup>283</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, op. cit., p. 30.

dans le récit. De surcroît, cette nudité offre au sujet le pouvoir de ne se situer nulle part et d'être une sorte de présence fantomale pouvant exercer un pouvoir de fascination et d'attraction<sup>284</sup>. C'est aussi dans ce contexte que l'approche de la nudité chez Rollin peut être comprise comme un *glissement* vers quelque chose qui se dérobe « sans trêve à la représentation distincte<sup>285</sup> » et qui ouvre conséquemment une porte sur l'insolite et l'incompréhensible.

Vu le genre de cinéma dans lequel Rollin a constamment tenté de s'inscrire, les producteurs lui ont régulièrement imposé d'intégrer des scènes de nudité dans ses films afin que ceux-ci soient plus faciles à vendre, autant sur le territoire français qu'à l'international. Ainsi, bien que la nudité chez Rollin soit souvent issue de contraintes liées à la production et à l'exploitation de ses films, le cinéaste-écrivain s'est toujours assuré de détourner celles-ci à la faveur de sa vision artistique. Il s'est donc approprié cette contrainte tout en refusant de mettre en scène des scènes de lit typiques aux films érotiques traditionnels : « [d]es filles à poil, oui, mais des scènes de baise dans un plumard, jamais<sup>286</sup> ! » Par exemple, dans *Requiem pour un vampire*, certaines scènes de nudité contribuent à nourrir l'aspect insolite du film :

Après plusieurs mois, nous décidons d'entreprendre [la production de *Requiem pour un vampire*]. À condition d'y mettre des scènes sexy. Mais je commençais à avoir l'habitude. D'autant plus que ma vision avait changé. Du temps du *Viol du Vampire*, je mettais des filles qui passaient, comme s'il agissait d'un jeu entre Selsky [le producteur] et moi. Maintenant, j'avais compris le potentiel de subversion qui existait dans ce genre de scènes, et l'aspect poétique et insolite. Je collectionnais les reproductions de peintures de Paul Delvaux, lequel utilisait, justement, les femmes nues et hiératiques, montrées dans des lieux décalés, (gares, rails, rues animées, etc.) comme des apports à sa conception du surréalisme. Je revendiquais maintenant de pareilles images, non comme éléments d'excitation sensuelle mais comme faisant intégrante de mon cinéma<sup>287</sup>.

La nudité dans la version filmique de *Requiem pour un vampire* contribue également à accentuer l'imprévisible au cœur du récit, car c'est davantage la place

---

<sup>284</sup> Georges Bataille cité par Georges DIDI-HUBERMAN, *Ibid.*, p. 97.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>286</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 51.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 91-92.

qu'occupent ces images dans la séquence événementielle qui provoque un effet insolite par l'effet de contraste voire de rupture qu'elles induisent. Lorsque ces scènes, qui soit dit en passant sont absentes du synopsis, surviennent dans le film, la progression du récit est ralentie, interrompue ou détournée. Il s'agit d'une autre manière pour le corps de créer une ouverture, un *glissement* vers autre chose, cette fois-ci dans la tessiture même du récit. Cette stratégie contribue à rendre le sens du film encore plus nébuleux qu'il ne l'est au départ, ce sens toujours en faisance et « à-comprendre » chez Rollin.

À ceux et celles qui lui ont toujours reproché de mettre des femmes nues dans des films seulement pour le plaisir, Rollin rétorque qu'il a « toujours pensé que le “cinéphile sérieux” qui méprise l'érotisme n'est qu'un pisse-froid<sup>288</sup> ». Une femme nue dans un décor atypique devient donc pour lui une toute autre forme d'érotisme qui tend davantage vers la poésie et une forme de lyrisme pictural : « [j]'affirme qu'une fille belle et nue progressant parmi les tombes d'un cimetière est l'image du triomphe de la vie sur la mort<sup>289</sup> ». Mais encore :

Le spectacle d'une femme nue sera toujours pour moi une émotion. Je n'ai pas honte de filmer mes actrices ainsi. Cela n'a rien de salace, c'est une sorte d'acte d'amour. Une femme qui déambule nue dans un décor rendu insolite par sa présence, un cimetière par exemple, ou un château médiéval, est une vision essentiellement poétique<sup>290</sup>.

Ainsi, pour Rollin, l'association du corps et d'un décor (« dé-corps » aurions-nous envie de dire, par la manière dont Rollin joue avec la corporéité) est générateur de poésie et d'insolite. Dans son roman *Enfer Privé* (1998), Rollin explique que l'érotisme constitue la recherche d'une impulsion émotionnelle qui le porterait au-delà du réel, de sa pesanteur et de ses lois<sup>291</sup>. C'est ce qui fait en sorte que la nudité, dans la conception rollinienne de l'érotisme est, tout comme chez Bataille, « symptomatique de cette aspiration au dépassement, de cette volonté d'aller au bout de tous les possibles de l'homme, en ce que l'exhibition du corps nu marque le

---

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>291</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 84.

consentement d'un sujet à la dépossession de lui-même, un abandon à l'autre<sup>292</sup> ». La nudité aide donc à percer le mur des apparences ; elle est le révélateur de l'artificialité du monde qui nous entoure. Par conséquent, Rollin n'hésite pas à la solliciter régulièrement dans son œuvre afin d'imposer à l'esprit assoupi de ses lecteurs et lectrices la secousse nécessaire à la remise en cause de sa perception du réel. Une image qui serait d'ailleurs typiquement rollinienne serait probablement celle d'une femme nue sur la plage de Dieppe<sup>293</sup>, image qui est récurrente au travers de son œuvre.



Fig. 18 : la femme sur la plage. Photogramme tiré du film *La Rose de fer*.  
© Les Films ABC, 1973

Dans cette image tirée de *La Rose de fer*, nous assistons à une rencontre fascinante entre différentes formes organiques et inorganiques, soit la figure féminine, la croix de fer, le sable, les galets, ainsi que la mer et le ciel. Il y a également un contraste pertinent à souligner entre la prééminence de l'avant-plan et le point de fuite de la ligne d'horizon, contraste marqué par une frontière entre la terre et la mer sur laquelle se dresse la femme et la croix. En prenant en considération l'aspect insolite de cette séquence ainsi que l'incompréhensibilité qui s'en dégage par l'absence de données nous permettant de saisir sa raison d'être au sein du récit, nous sommes voué à nous tourner vers le seul point d'ancrage qui nous rattache à la

---

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>293</sup> Andy STARKE et Pete TOMBS (réalisateurs), *Virgins and Vampires*, *op. cit.*

dramaturgie préalablement mise en place, soit une figure reconnaissable : celle de la femme. En l'occurrence, elle est déplacée d'un lieu à un autre, d'un univers à un autre, soit du cimetière à la plage et de l'état habillé à dévêtu. Il s'agit en l'occurrence non seulement d'une figure *ouverte* et émancipée, mais également d'une figure *indécidable*, notion que nous aborderons au chapitre 3.

Dans ce contexte, bien que Rollin ait souvent confirmé que la nudité dans ses films soit souvent issue d'une contrainte d'exploitation commerciale, elle lui offre toutefois, par son potentiel de subversion, l'opportunité de nourrir sa vision et de créer un univers fantastique et décalé. Le cinéaste-écrivain préfère en effet *déplacer* les personnages afin de les transporter dans son univers, et par ce déplacement naît un érotisme qui est particulier<sup>294</sup>. Tel qu'il l'explique au sujet du peintre surréaliste Paul Delvaux, un artiste qui constitue pour lui une influence majeure, le fait de présenter un corps nu dans un lieu donné offre un potentiel de transgression qui pave la voie à l'insolite et à la poésie. Rappelons que les notions d'insolite et de poésie vont de pair chez Rollin, pour qui la « véritable poésie » passe également par la fabrication d'images « enfin [débarrassées] du sinistre “bon sens”<sup>295</sup> ». Cette utilisation de la figure féminine, comme le démontre les images de Brigitte Lahaie dans *Les Raisins de la mort* et de Françoise Pascal dans *La Rose de fer*, nous permet ainsi de considérer certaines héroïnes rolliniennes comme des déclinaisons de l'image vénusienne proposée par Didi-Huberman et opérant une tension entre les polarités de la *Venus cœlestis* et la *Venus naturalis*.

Considérer le corps comme une ouverture de tous les possibles permet également de raisonner, tel que le stipule Didi-Huberman à propos de Georges Bataille, que l'acte de dénudation concerne autant le narrateur et l'écriture elle-même<sup>296</sup>. De fait, le phénomène de dénudation implique l'esprit, soit le geste d'exposer l'intérieur vers l'extérieur, donc d'ouvrir les corps et tout ce que cela peut sous-tendre. C'est le propre de la valeur autoréflexive de l'écriture de Rollin, où il y a

---

<sup>294</sup> Jean Rollin interviewé par Cyril Laverger dans Cinémaction (2000) et cité par Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, op. cit., p. 23.

<sup>295</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 263.

<sup>296</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, op. cit., p. 93.



ouverture de l'enveloppe visible afin d'accéder au processus en amont du résultat<sup>297</sup>. Cela permet l'accès au caractère « désincarné, théorique et métaphorique de la nudité<sup>298</sup> ». Au final, la figure féminine et l'aspect de la nudité qui lui est associée font du nu « lui-même l'habillement, le vêtement, le tenant-lieu de quelque chose d'autre<sup>299</sup> ». La nudité n'est pas toujours obscène et elle est souvent difficile à saisir car elle est « la chose du monde la moins définie<sup>300</sup> ». Elle offre aux héroïnes rolliniennes « le pouvoir de ne [se] situer *nulle part*<sup>301</sup> », sorte de présence fantomale exerçant un pouvoir de fascination et d'attraction. C'est ainsi que, pour Didi-Huberman, « la nudité *ouvre notre monde*<sup>302</sup> » et cette ouverture constitue, en partie, l'échec de la représentation au sein duquel Vénus serait capable de transgresser sa propre intégrité corporelle afin de passer d'une Vénus de chair à une Vénus ouverte<sup>303</sup>. C'est le cas de Catherine la morte-vivante, de Michèle et Marie, d'Henriette et Louise ainsi que de la protagoniste de *La Rose de fer*. Chacune d'elles sont bien plus que corps et chair; elles sont le tressage entre rêve et réalité, entre notre monde et celui de tous les possibles. C'est ce jeu entre des polarités opposées qui est à l'œuvre dans la thématique de la figure féminine chez Rollin. De fait, l'érotisme lié à la figure féminine à l'intérieur de son œuvre n'a rien à voir avec les lieux communs dans lesquels la critique l'enferme<sup>304</sup>.

### 2.3.6 ÉROS & THANATOS

Au chapitre précédent, nous avons abordé la monographie que Rollin a écrite en 1970 à propos de l'écrivain Gaston Leroux. Il s'agit d'un texte qui était en fait un manifeste sur sa propre vision du fantastique et dans lequel il parle d'« inverser la polarité des valeurs sur laquelle repose le fondement de notre réalité<sup>305</sup> ». Aussi, pour Rollin, le passé et l'avenir ne se différencient plus, tout comme le vrai et le faux, la

---

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 94-95.

<sup>301</sup> Georges Bataille cité par Georges DIDI-HUBERMAN, *Ibid.*, p. 97.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>304</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 25.

<sup>305</sup> Jean Rollin cité par Pascal FRANÇAIX, *La littérature et Jean Rollin par Pascal Françaix, op. cit.*

vie et la mort encore moins. Cet entretoisement de la vie (éros, « pulsion de vie<sup>306</sup> ») et de la mort (thanatos, « pulsion de mort<sup>307</sup> ») est omniprésent dans la dramaturgie rollinienne et il constitue ainsi une thématique incontournable pour aborder autant les livres que les films du cinéaste-écrivain. Qui plus est, il constitue un élément générateur d'insolite puisqu'il permet d'ébranler et de transcender les fondements de ce que nous considérons comme étant la *réalité*. Nous verrons donc de quelle manière ces contrastes entre éros et thanatos (qui sont davantage des mises en relation) affectent le récit et comment ils produisent, au-delà de celui-ci, un effet de montage, soit un mouvement dans l'organisation de l'image filmique qui compromet un enchaînement logique.

Dans la préface du livre *Les Deux orphelines vampires*, Alain-Pierre Pillet aborde « cette apparente opposition entre le dur et le tendre<sup>308</sup> », en référence à ces contrastes opposant différentes forces. Ainsi, autant dans *Les Deux orphelines vampires* que dans *Anissa*, les deux premiers romans du quintet que constitue la saga des orphelines, nous retrouvons cette tension constante entre le dur et le tendre dont parle Pillet, soit le bien et le mal, le jour et la nuit, l'innocence et la pureté et, somme toute, entre éros et thanatos. « Terrifiée et stupéfaite, Anissa voyait devant elle ses amies, si tendres et si émouvantes l'instant d'avant, se pencher sur le cadavre sanglant et plonger leurs mains dans le crâne fracassé afin d'en sortir le cerveau.<sup>309</sup> » Il y a dans cet extrait plusieurs éléments qui entrent en opposition, à commencer par l'image d'innocence projetée par les orphelines (les amies d'Anissa) et la morbidité de leurs actions. Le champ lexical est très évocateur de ce phénomène, offrant une discordance entre les mots « tendres », « émouvantes », « cadavre », « sanglant » et « fracassé », entre autres. Plus encore, il y a dans cet extrait une souillure de la pureté qui n'est pas sans rappeler certains passages d'*Histoire de l'œil*. Rappelons d'ailleurs que c'est en compagnie de Georges Bataille que le jeune Rollin vit un mort pour la toute première fois de sa vie (le pilote d'un avion écrasé), moment qui laissa une forte

---

<sup>306</sup> « Éros », dans *Larousse*, s.d., <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/eros/30816> (Page consultée le 13 janvier 2020).

<sup>307</sup> « Thanatos », dans *Larousse*, s.d., <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/thanatos/77664> (Page consultée le 13 janvier 2020).

<sup>308</sup> Jean ROLLIN, *Les Deux orphelines vampires [roman]*, op. cit., p. 7.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 139.

impression dans son esprit. Quelques années plus tard, suite à la lecture du roman *Histoire de l'œil*, le cinéaste-écrivain découvrit d'autres facettes de la thématique de la mort, cette fois mise en relation avec la vie, et ce, dans une perspective étrange, insolite et érotique. Rollin en resta marqué, au point d'affirmer que la présence énigmatique de la Simone d'*Histoire de l'œil* plane dans tout ce qu'il a écrit ou filmé<sup>310</sup>.

Cette influence bataillienne a eu un impact majeur sur la poétique du cinéaste-écrivain. De fait, tout comme les orphelines vampires qui investissent leur vie sans la moindre concession<sup>311</sup>, Rollin investit son art de tout son être, faisant fi des conventions et du « bon sens ». C'est la raison pour laquelle une certaine amoralité semble planer dans *Les Deux orphelines vampires*; malgré les contrastes qui teintent cet univers dramaturgique et la nature de prime abord choquante et répréhensible des gestes posés par Henriette et Louise, Rollin à titre d'auteur-narrateur ne porte aucun jugement sur ce qui est bien ou mal dans son récit, se contentant de présenter une réalité où tout coexiste sur un pied d'égalité. « “Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, cessent d'être perçus contradictoirement.” C'est pour trouver ce point que je filme.<sup>312</sup> » Le narrateur dans *Les Deux orphelines vampires* demande d'ailleurs la même chose de la part du lecteur, soit d'accepter Henriette, Louise (ou Édith et Judith comme elles s'appellent dans *Anissa*) sans les juger<sup>313</sup>. Ainsi, l'œuvre de Rollin « dévoile un espace crépusculaire où s'opère la confusion, l'indistinction [...] du vivant et du mort [...]»<sup>314</sup>. C'est d'ailleurs l'une des caractéristiques principales du fantastique chez le cinéaste-écrivain, qui nie la mort en tant qu'instance autonome et où « l'étrangeté et la peur y ont une fonction équivalente à celle de la jouissance chez Bataille [...]»<sup>315</sup>.

---

<sup>310</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 21.

<sup>311</sup> Alain-Pierre Pillet cité par Jean ROLLIN, *Les Deux orphelines vampires [roman]*, op. cit., p. 10.

<sup>312</sup> Rollin a utilisé cette citation d'André Breton, tirée de *Manifestes du surréalisme*, afin de répondre à la question « Pourquoi filmez-vous ? » dans un numéro hors-série du quotidien *Libération* en mai 1987. Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 367-368.

<sup>313</sup> Jean ROLLIN, *Les Deux orphelines vampires [roman]*, op. cit., p. 143.

<sup>314</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, op. cit., p. 91.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 90.

Cette dynamique chez Rollin puise assurément son origine en tout ou en partie dans *Histoire de l'œil*, dans lequel éros et thanatos sont aussi intimement liés avec la même amoralité. Tout au long du récit, plusieurs situations initient une pulsion chez le narrateur et chez Simone, les incitant ainsi à s'adonner à des activités à caractère sexuel, qui selon les normes ainsi que la morale sociétale, peuvent être considérées comme perverses. Prenons par exemple la scène pendant laquelle ils assistent à une corrida et où la vue du taureau en péril les excite :

[...] la redoutable bête passe et repasse à travers la cape, à un doigt de la ligne du corps du torero, on éprouve le sentiment de projection totale et répétée particulière au jeu physique de l'amour. La proximité de la mort y est sentie de la même façon.<sup>316</sup>

Dans cet extrait, Bataille établit un lien direct entre le sexe et la mort, et la frontière qu'il entretient de manière récurrente entre ces deux polarités est constamment poreuse. Cette vision pendant la corrida ainsi que la mort du taureau excitent Simone et le narrateur à tel point qu'ils doivent se retirer en privé afin de faire l'amour (ou plutôt de « baiser ») pour libérer leurs pulsions :

Elle me prit la main sans mot dire et me conduisit dans une cour extérieure de l'arène où régnait l'odeur d'urine. Je pris Simone par le cul tandis qu'elle sortait ma verge en colère. Nous entrâmes ainsi dans des chiottes puantes où des mouches minuscules souillaient un rai de soleil.<sup>317</sup>

Suite à leurs ébats, Simone demande qu'on lui apporte les testicules du taureau; elle en mordra un et insérera l'autre dans sa vulve. Ce passage en est un parmi beaucoup d'autres dans le roman de Bataille où l'érotisme tend vers l'immoralité, où la mort côtoie la vie, et où les limites entre le désir et la répulsion sont définitivement floues. Et ainsi s'exécute un frottement continu entre l'éros et le thanatos d'un bout à l'autre du récit; deux polarités qui entretiennent une relation d'interdépendance et qui créent une tension continue dans *Histoire de l'œil*.

---

<sup>316</sup> Georges BATAILLE, « Histoire de l'œil », dans *Madame Edwarda, Le Mort, Histoire de l'œil*, Paris, 10/18, 1928, p. 144.

<sup>317</sup> *Ibid.*

Il serait également possible d'avancer l'hypothèse que la dualité que partagent Simone et Marcelle au sein du récit (dualité faisant écho à éros et thanatos/la lumière et l'ombre) pourrait très bien avoir nourri l'obsession de Rollin pour ces thèmes, mais également pour celui du double et de la gémellité. Rappelons que la majorité de ses œuvres littéraires et cinématographiques mettent en vedette deux femmes entretenant une relation ambiguë et moralement discutable. À l'image de Simone et Marcelle, il s'agit souvent de relations complexes, voire instables. Dans *Les Deux orphelines vampires* par exemple, nous retrouvons une forme d'érotisme analogue à celle entretenue par Simone et Marcelle au cœur de la relation entre Henriette et Louise, qui est parfois amicale, parfois sororale, et parfois amoureuse même sexuelle. En effet, Henriette et Louise s'embrassent sur la bouche à plusieurs reprises dans l'histoire et cette dynamique est surtout présente lorsque du sang est impliqué :

Le docteur écrit toujours, la tête penchée sur sa feuille. Il ne voit pas juste devant la fenêtre Henriette qui enlève sa chemise de nuit et paraît nue, le corps taché de sang rouge. Henriette, halletante [*sic*], provoquante, fixe la fenêtre...

Louise : Je t'adore... Macule-toi avec le sang!

Henriette retire la chemise de nuit de Louise et la serre contre elle. Le docteur n'a rien vu. Elles s'embrassent sur la bouche. Puis s'écartent, tremblantes.<sup>318</sup>

Il s'agit là d'une autre manière de représenter éros et thanatos, soit par la vivance qui est *stimulée* par le sang des victimes des orphelines, somme toute par la mort. Nous retrouvons cette thématique liée au sang, au corps et à l'offrande à quelques reprises dans le récit, comme par exemple à la scène 41 où Henriette fait boire Louise à même sa poitrine entaillée afin de la sauver. De même, à la scène 56, Virginie, une autre jeune pensionnaire de l'orphelinat, « ouvre sa chemise de nuit, lève la tête, offrant sa gorge et sa poitrine à la morsure des vampires<sup>319</sup> ». Ce type d'offrande de son propre corps (de son propre sang, voire de sa propre vie) est une dynamique chargée de sens à la lumière de la thématique d'éros et thanatos, que Rollin symbolise par le biais du vampirisme et de l'érotisme.

---

<sup>318</sup> Jean ROLLIN, « Les Deux orphelines vampires [scénario] », *loc. cit.*, p. 21.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 48.

Le vampirisme, qui est quasi omniprésent dans la dramaturgie du cinéaste-écrivain, est fort probablement l'aspect par lequel éros et thanatos se manifestent le plus puissamment puisqu'il met en avant-plan des personnages qui sont essentiellement des morts-vivants. Il s'agit d'un terme qui, chez Rollin, n'est pas une antonymie mais bien un pléonasme<sup>320</sup> puisque celui-ci présente ses vampires comme des personnages tout à fait vivants, voire davantage que les *vrais* vivants eux-mêmes. Il va sans dire que cette approche du cinéaste-écrivain tend à nous faire reconsidérer l'essence de la vie et celle de la mort, surtout lorsque Louise affirme que « [c]e sont les morts qui rêvent des vivants, pas l'inverse<sup>321</sup> ». Une réplique du personnage d'Isolde dans le film *Le Frisson des vampires* (1971) témoigne également la même philosophie de manière très évocatrice :

C'est ici que ceux qui se croient vivants pratiquent le culte de la mort. C'est ici que ceux que l'on croit mort pratiquent le culte de la vie.<sup>322</sup>

Dans cette optique, « [l]e monde des vivants et celui des morts sont si inextricablement mêlés [chez Rollin], qu'il devient impossible d'en distinguer les ressortissants [...]»<sup>323</sup> ». Cela fait une fois de plus écho à Bataille pour qui, dans *Histoire de l'œil*, le monde des morts apparaît plus riche et plus enivrant que celui des vivants : « Marcelle morte était moins éloignée de moi que vivante, dans la mesure ou comme je pense, l'être absurde a tous les droits<sup>324</sup> ». Nous retrouvons ainsi une forme de vivance du côté de la mort et c'est pourquoi, dans une perspective bataillienne, l'érotisme rollinien constitue souvent un passage, voire une union, entre le monde des vivants et celui des morts. Qui plus est, tel que nous l'avons vu précédemment à propos de la figure féminine, ce qui peut être considéré comme de l'érotisme (la chair d'une femme nue ou semi-nue en contraste avec les pierres du cimetière ou le béton d'un décor urbain) constitue en réalité une figure ouverte par laquelle s'exprime quelque chose de plus profond et sincère que la simple nudité du corps. Donc, à l'image de la manière dont Didi-Huberman propose de repenser la nudité « au-delà

---

<sup>320</sup> *La littérature et Jean Rollin par Pascal Françaix, op. cit.*

<sup>321</sup> Jean ROLLIN, « Les Deux orphelines vampires [scénario] », *loc. cit.*, p. 57.

<sup>322</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier, op. cit.*, p. 80.

<sup>323</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 24.

<sup>324</sup> Georges BATAILLE, « Histoire de l'oeil », *loc. cit.*, p. 139.

des vêtements symboliques dont se pare le nu<sup>325</sup> », la figure de la femme-vampire chez Rollin est traitée comme une Vénus teintée de *pudor* et d'*horror* au sein de laquelle il y a croisement et interpénétration.

Il nous faudrait donc, en Vénus elle-même, trouver trace de cette *charnière masquée*, inquiétante, où le toucher de Thanatos vient épouser celui d'Éros : frontière insensible, déchirante pourtant, où *être touché* (être ému par la beauté pudique de Vénus, c'est-à-dire être attiré et presque caressé par son image) devient *être touché* (c'est-à-dire être blessé, *être ouvert* par le négatif afférent à cette même image)<sup>326</sup>.

Ce que nous pouvons saisir de cette approche est que la charnière masquée dont parle Didi-Huberman, cette frontière où nous sommes touchés à la fois par la beauté de Vénus, mais aussi par sa cruauté, ouvre une brèche au cœur de laquelle se rencontrent des tensions contrastantes. C'est dans ce contexte que Didi-Huberman affirme que « Georges Bataille n'est pas loin, sans doute<sup>327</sup> », perspective offrant un point d'appui supplémentaire, dans un premier temps, à notre mise en rapport de Bataille et Rollin ainsi que, en deuxième temps, au contraste évoqué par éros et thanatos dans l'œuvre de ce dernier.

Dans la préface des *Dialogues sans fin*, Rollin cite d'ailleurs Bataille en affirmant que « [l]'érotisme est approbation de la vie jusque dans la mort<sup>328</sup> ». À notre sens, ce traitement du thème du vampirisme et des poncifs y étant liés bouleverse les structures habituelles du genre et lui confère une toute autre signification. C'est également dans ce contexte que Françaix affirme, dans une section de son ouvrage intitulée « La Vie rêvée des morts », que l'application de cette formule au fantastique offre l'une des clefs essentielles à la compréhension de l'œuvre rollinienne<sup>329</sup>. Elle permet en effet une meilleure appréhension de sa démarche créative et aide à mieux cerner son originalité ainsi que ce en quoi elle fait éclater le concept de genre filmique.

---

<sup>325</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, op. cit., p. 26.

<sup>326</sup> *Ibid.*

<sup>327</sup> *Ibid.*

<sup>328</sup> Jean Rollin cité par Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, op. cit., p. 89.

<sup>329</sup> *Ibid.*

Cela dit, après avoir observé les effets de cet entretoisement sur le récit et ses thématiques, nous allons maintenant observer de quelle manière celui-ci se décline à travers d'autres aspects de la dramaturgie, puisque ces raccords de contraire participent aussi d'une esthétique particulière. À cet égard, la pulsion de vie et la pulsion de mort sont parfois représentées par le contraste entre le noir et le blanc, comme les vêtements des deux fillettes fantomatiques dans *La Belle Énigme* :

Cette fille vêtue de sombre, sombre elle-même, était venue ici, quittant la mer, les galets et les mouettes, rejoindre son amie vêtue de blanc. À cet instant elle sut que cette enfant sombre était morte, part dans ce parc, sans doute derrière les arbres<sup>330</sup>.

L'apothéose de ce contraste, ou plutôt de ce rapprochement des contraires, est également repérable dans certains dialogues, et ce, tout particulièrement dans *Les Deux orphelines vampires* :

Louise : Tu crois qu'on est des mortes ou des vivantes?  
Henriette : Les deux.<sup>331</sup>

Louise : Viens... Rentrons... Il n'y a plus de musique et nous sommes vivantes dans aujourd'hui, pas mortes dans hier...  
[...]  
Louise : Viens! Nous sommes vivantes! Et eux tous, les autres, ce sont eux qui sont morts!<sup>332</sup>

Dans la version cinématographique, cette disjonction entre la vie et la mort s'étend jusqu'à la notion d'espace-temps afin d'alimenter une esthétique de l'irrationnel, et ce, par l'entremise de l'image et du montage. Cela est représenté, entre autres, lorsque les orphelines se mettent à danser sur les tombes et dans les allées du cimetière. Le simple fait de voir les deux fillettes vêtues de blanc s'adonner à de telles actions dans ce lieu spécifique, en pleine nuit, est très évocateur en soi. Dans cette séquence, Rollin met efficacement en scène, par le biais de l'image filmique, le contraste entre l'ombre et la lumière, le dur (les pierres tombales) et le tendre (le corps des orphelines), ainsi que la vivance et la morne. Une musique de

---

<sup>330</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 137.

<sup>331</sup> Jean ROLLIN, « Les Deux orphelines vampires [scénario] », *loc. cit.*, p. 5.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 9.



style classique au tempo enjoué accentue également la teneur insolite de la scène tout en supportant l'interpénétration du monde rationnel des vivants et celui des morts, que Rollin présente comme fantaisiste.



Fig. 19 : Henriette et Louise dansent parmi les tombes.  
Photogramme tiré du film *Les Deux orphelines vampires*.  
© Les Films ABC, 1997

Les cimetières, endroits que les orphelines considèrent comme leur « vraies maisons<sup>333</sup> », sont récurrents dans les récits de Rollin, mais ils sont rarement voire jamais représentés comme des lieux morbides et sans vie. À la scène 12 du scénario, lorsqu'Henriette et Louise visitent un cimetière à New York, Rollin prend d'ailleurs soin de décrire « [l]e petit cimetière au milieu des building<sup>334</sup> », offrant une image qui témoigne de la mise en relation, ou plutôt de la coexistence de la vie et de la mort. Le film insiste sur ce moment, offrant un mouvement panoramique partant du cimetière et balayant au passage les immeubles qui l'entourent, prenant soin d'intégrer l'une des deux tours du World Trade Center au passage, ce qui met de surcroît l'accent sur la différence d'architecture entre les bâtiments impliqués. La durée de ce plan (27 secondes) est également inhabituelle, démontrant d'une part l'insistance de Rollin sur la relation polarisante entre les deux lieux, et d'autre part, son indifférence face aux conventions du cinéma traditionnel.

---

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 8.

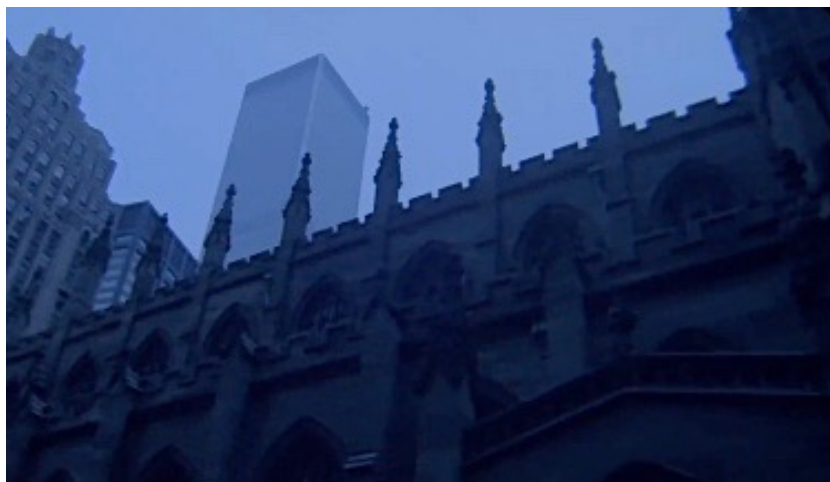


Fig. 20 : « Le petit cimetière au milieu des building. »  
Photogramme tiré du film *Les Deux orphelines vampires*.  
© Les Films ABC, 1997

Pareillement lorsque les orphelines, toujours dans un cimetière, retirent les fleurs d'un vase déposé devant une tombe afin d'utiliser l'eau qui s'y trouve pour se nettoyer la bouche du sang de leur plus récente proie. Rollin fait aussitôt contraster cette image avec des plans de New York, entretoisant une fois de plus l'univers funeste et morbide des orphelines avec celui du commun des mortels. Idem lorsque les deux jeunes filles, main dans la main, quittent le cimetière en riant après avoir tué un chien pour boire son sang, et que l'image qui suit immédiatement, toujours dans un esprit de contraste, est celle du cadavre de l'animal. L'idée de la mort, de la provocation la plus extrême, de la souillure et du blasphème<sup>335</sup> inspirée par l'œuvre de Bataille sont ici plus présents que jamais. Il s'agit d'une dynamique susceptible de prendre plusieurs formes chez Rollin, qui affirme d'ailleurs que la mort n'existe pas dans ses films et ses livres<sup>336</sup>. C'est plutôt un entre-deux qui est mis en valeur et sa mise en scène le prouve définitivement, tel que le met en lumière les exemples susmentionnés.

Somme toute, la mort pour Rollin est le retour et l'intégration à son univers créatif dans la mesure où « l'au-delà vers lequel il s'achemine est un au-delà créé par

---

<sup>335</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 297.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 263.

ses films et ses livres. Entrer dans la mort, c'est entrer dans son imaginaire<sup>337</sup> ». Le film *La Nuit des horloges* est peut-être le seul exemple, nous dit Françaix, de « tombeau cinématographique » qui existe dans toute l'histoire du cinéma, car il consiste en une exploration de la mort et de celle du réalisateur<sup>338</sup>. Cette mort ne constitue toutefois pas une finalité mais plutôt une continuité, voire une jeunesse éternelle à l'image des nombreux vampires qu'il a mis en scène tout au long de sa carrière. Notre projet de recherche-crédation inspiré par l'œuvre du cinéaste-écrivain témoigne d'ailleurs de cette continuité entre la vie et la mort en ce sens qu'il permet une nouvelle vie à une poétique singulière.

En conclusion, dresser la cartographie du processus créatif de Jean Rollin nous a permis de mettre en lumière les spécificités de son écriture plurielle ainsi que la multitude d'influences artistiques et de mouvements esthétiques qui teintent son univers dramaturgique. Ces bases étant établies, nous avons tâché, dans le cadre du chapitre suivant, d'aller plus loin dans l'analyse de sa démarche poétique afin de relever comment celle-ci vise un affranchissement face aux normes, générant conséquemment de l'insolite et de l'incompréhensible. L'objectif de ce cheminement théorique et réflexif, rappelons-le, est de répondre à la double problématique qui est au cœur de notre projet, soit arrimer la théorie à la pratique afin de nourrir le dialogue artistique qui a contribué à la régénérescence ainsi qu'à l'émancipation de notre propre poétique.

---

<sup>337</sup> Damien DUPONT et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateurs), *Égaré parmi les tombes*, Purple Milk Production, 2011, 16 min., DVD.

<sup>338</sup> Damien DUPONT et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateurs), *Jean Rollin, le rêveur égaré*, op. cit.

## CHAPITRE 3

### LA POÏÉTIQUE AFFRANCHIE DE ROLLIN

*Les créateurs vrais ne peuvent se ranger.*<sup>1</sup>  
-Jean Rollin

#### 3.1 LA LIBERTÉ ET L'ANTICONFORMISME

Nous avons démontré, au chapitre précédent, de quelle manière le fantastique et le surréalisme permettent à Jean Rollin de s'affranchir des normes et des structures préétablies afin de produire une œuvre singulière et marginale. Nous avons également abordé, au chapitre 2, la manière dont la mémoire chez Rollin libère ses protagonistes en définissant un parcours de connaissance où les souvenirs « tracent des devenirs, guident le héros, l'engage à une prise de conscience, lui donne enfin accès à un nouveau savoir vécu comme révolte<sup>2</sup> ». Dans le même ordre d'idées, nous avons établi de quelle manière le processus d'errance permet, par son aspect libertaire lié à l'affranchissement des systèmes et de l'ordre établi, de favoriser le foisonnement de l'imaginaire chez Rollin. Dans ce contexte, l'une des caractéristiques principales que l'on retrouve non seulement dans la poïétique rollinienne, mais aussi chez le cinéaste-écrivain à titre d'individu évoluant au sein de la société est sans contredit celle de la liberté. Dans un texte intitulé *Le Troisième principe n'est pas encore pollué*, paru en 1975 dans *La Rue*, Rollin traite en profondeur du principe de la liberté selon la vision et les convictions qu'il entretient à l'égard de ce concept fondamental :

Il paraîtrait que Dieu aurait créé l'homme et l'aurait doté du libre-arbitre. Que l'on soit croyant ou non, cette notion se retrouve dans la plupart des philosophies. L'homme est responsable de ses actes, et il lui appartient

---

<sup>1</sup> Jean ROLLIN, « Littérature érotique [1969] », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006, p. 13, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.

<sup>2</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, op. cit., p. 3.

d'être bon ou mauvais, positif ou négatif. Il lui appartient donc aussi d'être libre ou enchaîné, et par-là d'être soumis ou révolté dans la vie<sup>3</sup>.

C'est dans cet esprit qu'il appert que la révolte soit nécessaire à la liberté<sup>4</sup>, qui est ce troisième principe dont parle Rollin. Il faudrait en effet se révolter afin de se libérer de l'aliénation générée par des besoins créés artificiellement dans nos esprits par le cinéma, la télévision ainsi que l'audiovisuel sous toutes ses formes, entités médiatiques sous le contrôle du pouvoir, quel qu'il soit<sup>5</sup>. Il s'agit d'une pollution intellectuelle sournoise, parce que devenue nourriture quotidienne, elle se transforme en contrôle, en mainmise sur l'esprit<sup>6</sup>. L'art libertaire aurait ainsi le pouvoir de réveiller les esprits, de les sortir de cette brume et de cette pollution. Mais plus encore : selon Rollin, la création est libre tandis que l'homme physique est prisonnier<sup>7</sup>.

Dans un autre texte intitulé *Les ouvriers et le Lettrisme*, paru en 1963 dans *Le Monde Libertaire*, le cinéaste-écrivain affirme qu'il s'est attaqué à l'écriture de textes libertaires, qui s'adressaient principalement « à l'ouvrier », afin d'apporter « la Révolution Anarchiste » :

Cette Révolution Anarchiste, ce qu'elle a de particulier, c'est justement de ne pas se borner à la défense du bifeck, mais de considérer l'homme tel qu'en lui-même, et non pas en tant que classe. Notre lutte de classe, c'est aussi la lutte de chaque homme vers l'accomplissement de ce qui lui est propre, vers l'épanouissement de sa pensée. Peu importe qu'il soit ouvrier ou écrivain, pour nous c'est le même homme, et si cet homme doit manger, il doit aussi réfléchir<sup>8</sup>.

Tous les hommes et femmes devraient donc bénéficier des avantages que procurent la culture et le modernisme, car ultimement, « dans l'expression artistique

---

<sup>3</sup> Jean ROLLIN, « Le Troisième principe n'est pas encore pollué [1975] », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006, p. 17-18, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Jean ROLLIN, « Pour en finir avec l'obscurantisme : essai d'introduction à l'écoute de la musique concrète [1963] », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006, p. 44, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.

<sup>8</sup> Jean ROLLIN, « Les ouvriers et le Lettrisme [1963] », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006, p. 36, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.

tout est permis, et [...] l'homme est totalement libre de s'exprimer<sup>9</sup> ». Pour Rollin, donc, la culture (la « culture personnelle et pas celle canalisée et passée au tamis de l'Enseignement national et qui ne s'appelle pas culture mais instruction<sup>10</sup> ») constitue une force révolutionnaire. À l'opposé, le confort moral, tout comme la pollution intellectuelle, représentent « un danger d'enlèvement dont on mesure mal la portée<sup>11</sup> ». Rollin insiste donc sur l'importance de la réflexion, qui selon lui mène à l'épanouissement de la pensée, processus de libération du potentiel créatif des êtres humains. C'est également ce qui rend son œuvre surréaliste dans la mesure où l'artiste surréaliste « rompt avec l'ordre des choses donné par la vue pour prôner l'ordre intérieur<sup>12</sup> ». La simple restitution d'une réalité liée à cet ordre des choses ne vaut pas grand chose pour le cinéaste-écrivain puisque l'imagination est la principale source émotionnelle du créateur<sup>13</sup>. Il s'agit donc de (re)devenir souverain de soi-même par l'affranchissement des systèmes oppressants et stérilisants, ceux qui nuisent à la créativité, donc au foisonnement de cet imaginaire si précieux.

De cette manière, être libertaire constituait pour Rollin un mode de vie ainsi qu'une philosophie essentielle à son art. C'est ce qui a entraîné chez lui une révolte par le biais d'une poétique affranchie, faisant de lui « un prophète de la libération absolue de l'homme, libération qui ne peut s'obtenir qu'à travers le plus déterminé et le plus total abandon à l'imaginaire<sup>14</sup> ». Cet abandon, qui se manifeste à travers une démarche artistique qui est la moins parasitée possible par les contraintes, est observable dès la production de son premier long-métrage, *Le Viol du vampire* (1968). Tel que l'a confirmé en entrevue Jean-Denis Bonan, le monteur du film, « [...] il s'agissait de créer quelque chose qui n'était pas forcément une histoire à raconter, qui n'était pas forcément du cinéma comme on avait l'habitude d'en voir,

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Jean ROLLIN, « Pour en finir avec l'obscurantisme : essai d'introduction à l'écoute de la musique concrète [1963] », *loc. cit.*, p. 44.

<sup>13</sup> Jean ROLLIN, « La peur de l'art [1964] », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006, p. 42, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.

<sup>14</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 151.

mais plutôt une manière d'être dans la vie, une espèce de conquête de liberté<sup>15</sup> ». C'est ce qui fait en sorte qu'à titre de monteur sur *Le Viol du vampire*, Bonan a obtenu une matière à la fois très résistante et très souple, sans histoire précise, et qui pouvait donc se monter (se coller) de plusieurs manières<sup>16</sup>.

Toujours selon Bonan, le cinéaste-écrivain n'aimait pas avoir de contraintes avec le récit<sup>17</sup>. Cette liberté de raconter à sa manière est donc un point névralgique de la poïétique rollinienne et cela passe par une méthode de travail la plus libre possible, même si cela exige souvent des compromis face aux demandes des producteurs :

L'argent, le contexte économique, ce n'est pas un réel problème pour moi, je peux faire un film dans un contexte économique ridicule et m'y reconnaître [...] Il faut que je sois capable d'utiliser la pauvreté à mon avantage [...] Donc, il faut négocier, et la négociation, cela veut dire : il y aura tant de pour cent d'érotisme, il y aura tant de pour cent de bagarre, il y aura ci, il y aura ça... Et moyennant quoi, on arrive à une espèce d'équilibre qui fait que j'obtiens certaines libertés<sup>18</sup>.

Rechercher l'œuvre de Rollin la plus « pure » consisterait donc à trouver celle dans laquelle un minimum de compromis aurait *parasité* sa vision, soit celle où il a joui d'un maximum de liberté lors de sa réalisation. Ceci dit, le cinéaste-écrivain a souvent réussi à détourner les contraintes en sa faveur, comme lors de la production de *La Morte-vivante* où il dit avoir essayé, « par certains biais, de retomber dans le cinéma qui est le [sien] ». Cette lutte pour préserver sa voix et sa vision d'artiste est un trait caractéristique de Rollin et il s'agit d'un positionnement libertaire qu'il a adopté très tôt dans sa carrière. C'est aussi cette dynamique qui l'a encouragé à produire lui-même ses films à partir du début des années 2000, afin d'être libre de filmer ses histoires selon ses envies<sup>19</sup>. Qui plus est, Rollin « était un donneur de liberté », dans la mesure où il offrait une grande marge de manœuvre à ses

---

<sup>15</sup> Daniel GOUYETTE (réalisateur), *Fragments of pavements under the sand, the making of The Rape of the vampire*, Redemption, s.d., 23 min., Blu-ray.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Jérôme POTTIER, « Rencontre avec Jean Rollin (entretien fleuve avec le poète du cinéma fantastique français) », *loc. cit.*, p. 8.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 10.

collaborateurs<sup>20</sup>. Selon Jean-Pierre Bouyxou, Rollin est ainsi un vrai libertaire en ce qu'il n'aime pas les chefs, donc qu'il n'a pas envie d'en être un lui-même : « [i]l dit ce qu'il veut, mais il n'aime pas donner des ordres et des directives<sup>21</sup>. »

Cette attitude libertaire teinte non seulement son processus créatif, mais également l'entièreté de sa dramaturgie. *Les Deux orphelines vampires* en est un bon exemple puisque dans le premier tome, Henriette et Louise mènent une lutte non pas contre des créatures surnaturelles, mais bien contre le réel et les convenances. Elles s'attaquent ainsi à des personnages qui sont des représentants de l'ordre établi (des religieuses et des médecins, en l'occurrence), protagonistes qui tentent de les gérer et de les encadrer en vue de leur bien-être. Les orphelines sont donc libertaires car elles refusent les systèmes, les doctrines ainsi que les idées<sup>22</sup>. De jour toutefois, elles jouent le jeu, mais une fois la nuit arrivée, elles évoluent au cœur de leur propre univers dont les fondements sont ancrés dans l'imaginaire. Cette rupture et ce contraste entre jour et nuit, vue et non-vue, bien et mal imposent une remise en question du système qui tente de les formater tout en contribuant également à remettre en question l'aspect de prime abord répréhensible de leurs actions.

Fallait-il s'assagir, [...] se liquéfier dans le moule de leur vie, se fondre dans le rôle d'enfants sages du bon docteur Denney? Ou au contraire s'émanciper, s'arracher au douillet foyer-nid, s'envoler vers les hauteurs de la grande pyramide aztèque; chercher le vertige inouï que procure la chair humaine dévorée vive, l'exaltation de la coulée du sang âcre dans la gorge?<sup>23</sup>

Le choix apparaît très simple puisque c'est l'anticonformisme qui pave la voie à l'émancipation et la libération. Et pour Henriette et Louise, cela est très exaltant, voire jouissif. Dans ce contexte, la part d'ombre prend le dessus et elles deviennent les représentantes d'une révolte possible<sup>24</sup>. C'est ainsi que *Les Deux orphelines vampires* (le premier tome du moins) constitue selon Pascal Françaix un livre

---

<sup>20</sup> Daniel GOUYETTE (réalisateur), *Fragments of pavements under the sand, the making of The Rape of the vampire*, op. cit.

<sup>21</sup> Damien DUPONT et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateur), *Jean Rollin, le rêveur égaré*, op. cit.

<sup>22</sup> Jean ROLLIN et Jean-Claude TERTRAIS, « Grandeur du Roman Populaire [1964] », loc. cit., p. 24.

<sup>23</sup> Jean ROLLIN, *Les Deux orphelines vampires [roman]*, op. cit., p. 76.

<sup>24</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, op. cit., p. 28.



anarchiste<sup>25</sup>. Dans son mémoire, Jean Rup abonde dans le même sens, affirmant qu'Henriette et Louise sont probablement les deux personnages de Rollin les plus proches de Simone, l'héroïne de *l'Histoire de l'œil* et qu'elle sont aussi « les plus représentatives de la sauvagerie anarchiste que cherche à mettre en scène l'auteur comme figure d'une liberté sans borne<sup>26</sup> ».

De surcroît, dans son texte libertaire intitulé *Les enfants du roman noir. Notes sur le roman noir français après 1945*, nous apprenons que les personnages des romans noirs qui intéressent Rollin sont des révoltés qui « appartiennent à la misère, aux “en-dehors”, aux asociaux<sup>27</sup> ». Des « personnages perdus<sup>28</sup> » tel que le précise le cinéaste-écrivain, ce qui caractérise bien les protagonistes de ses propres récits qui, souvent, sont en errance suite à une défaillance de la mémoire ou bien en quête afin de reconquérir celle-ci. Des personnages aussi égarés, car en décalage avec le monde *normal* au sein duquel ils évoluent, telles les deux orphelines vampires qui vivent dans l'univers fantasmagorique qu'elles se créent par une mémoire inventée et/ou reconstituée. On a ainsi l'impression que les personnages rolliniens bâtissent le monde qui les entoure<sup>29</sup>, évoluant en dehors de l'espace-temps. Il s'agit d'une manière de vivre, d'un acte révolutionnaire et libertaire, « une manière d'engagement, [...] une façon plus ou moins consciente de refuser toute la société adulte et répressive<sup>30</sup> ».

Refuser cette société d'adulte, c'est aussi décider de rester dans le jeu de l'enfance, et c'est probablement la raison pour laquelle Rollin affirme qu'il est symptomatique que les meilleurs romans noirs de cette époque traitent selon lui de l'enfance<sup>31</sup> : « en effet, si la plupart de ces romans n'ont pas de conscience politique, [...] il en ressort une sorte de désir de révolte politique donc à l'état pur, et cette

---

<sup>25</sup> *La littérature et Jean Rollin par Pascal Françaix, op. cit.*

<sup>26</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte, op. cit.*, p. 100.

<sup>27</sup> Jean ROLLIN, « Les enfants du roman noir. Notes sur le roman noir français après 1945 [1971] », *loc. cit.*, p. 7-8.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>29</sup> *La littérature et Jean Rollin par Pascal Françaix, op. cit.*

<sup>30</sup> Jean ROLLIN, « Les enfants du roman noir. Notes sur le roman noir français après 1945 [1971] », *loc. cit.*, p. 9-10.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 9.

révolte-là, instinctive, sans idéologie, sans structure, mais dévastatrice et forcenée, est celle de l'enfance en butte à la répression<sup>32</sup> ». Cette absence d'idéologie ainsi que cette révolte face à la répression expliquent bien la manière dont les deux orphelines sont des personnages perdus, car elles se sentent en réalité « orphelines » d'un système dont les valeurs ne concordent pas avec les leurs, incapables pour diverses raisons de « s'inscrire » dans le monde qu'on leur impose. Elles sont profondément individualistes et s'émancipent selon leurs propres termes, refusant la société d'adulte et préférant rester dans le jeu de l'enfance. « Cette révolte-là, elle est particulière. Elle ne veut pas changer la société, elle ne sait pas qu'il peut exister une autre société, ou ne veut pas le savoir. Elle crée un autre monde, elle vit en dehors, elle a ses propres règles, ses propres codes<sup>33</sup>. » Cette dynamique issue du roman noir français est non négligeable, car elle est récurrente dans le geste d'écriture de Rollin, qui constitue en lui-même un acte de révolte et d'anticonformisme. C'est en partie ce qui fait la singularité de son œuvre qui, à l'image du roman populaire, est « un bouillonnement confus de toutes les façons d'écrire<sup>34</sup> », car Rollin joue lui aussi, à l'instar des auteurs de ce type de romans, avec les conventions du genre afin d'en extraire la quintessence<sup>35</sup>.

Selon Rup, la notion de lieu chez Rollin fonctionne également comme appel à la révolte, de là le titre de son mémoire : *Jean Rollin : géographe de la révolte*. De fait, l'espace mis en place dans les récits du cinéaste-écrivain est en rupture avec la réalité et la temporalité en plus d'offrir une part d'impondérable ainsi qu'une promesse d'une émancipation future<sup>36</sup>. Le film *Requiem pour un vampire* en constitue le parfait exemple, alors que Michèle et Marie quittent la route afin de s'aventurer dans la campagne sans but apparent. Dès lors, une série d'événements insolites se produisent, à commencer par les deux chauves-souris qui se pendent à leur cou afin de les guider vers un endroit mystérieux. Ce type de rupture dans le récit initie une dérive qui « marque la fin de l'emploi du temps, ou le passage dans un autre temps,

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Jean ROLLIN et Jean-Claude TERTRAIS, « Grandeur du Roman Populaire [1964] », *loc. cit.*, p. 21.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>36</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, *op. cit.*, p. 28.

justement : celui du jeu et donc celui de la révolution<sup>37</sup> ». Dans la dérive réside donc l'idée de la révolte au sein de récits où l'on quitte le temps de la société pour entrer dans celui de l'aventure, ce qui à notre sens pointe vers cette émancipation dont parle Rup. Michèle et Marie « errent à l'aventure<sup>38</sup> », elles s'éloignent du monde de la logique et de la morale et leur aventure se propose dès lors comme une véritable libération<sup>39</sup>.

Rup affirme également que c'est l'absurde et le non-sens qui, dans les récits de Rollin, sont des figures anarchisantes, comme a pu l'être, à une époque, l'irrationalité du roman gothique<sup>40</sup>. Il cite en exemple une critique du *Frisson des vampires* (1971) parue dans *L'Éclair de Nantes* lors de la sortie du film, et voulant que tout dans ce film soit un défi au bon sens<sup>41</sup>. Ce phénomène est observable dès les débuts de la carrière de Rollin, avec *Le Viol du vampire*, une œuvre qui, selon Jean-Pierre Bouyxou, est « révolutionnaire par essence dans la mesure où il était une claque à cette société bien-pensante, à cet ordre, cette façon de penser, polie, lisse, détestable, petite et bourgeoise. Ça mettait le feu à cette façon de penser, autant que les manifestations [de mai 68]. Personne n'en était conscient au départ<sup>42</sup> ». Bouyxou ajoute que lorsqu'il a vu le film pour la première fois en 1968, il n'a pas été en mesure de déceler « tout ce qu'il y avait de formidablement culotté, de formidablement [anarchiste], de formidablement non-conformiste, de formidablement poétique, de ce que le film avait d'authentiquement surréaliste mais sans l'avoir cherché<sup>43</sup> ». Cette claque à une société bien-pensante constitue par le fait même un geste d'affranchissement à l'image de Bataille, dans la mesure où ce dernier « aima la souillure et s'y complut, comme une bravade, comme l'exercice même de la liberté de l'esprit<sup>44</sup> ». Car c'est bien de cela dont il est question chez Rollin : une volonté de

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>38</sup> Jean ROLLIN, « Requiem pour un vampire [synopsis] », dans *Fonds Jean Rollin*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, s.d., F14 - 4.10.A, p. 1.

<sup>39</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, op. cit., p. 52.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Daniel GOUYETTE (réalisateur), *Fragments of pavements under the sand, the making of The Rape of the vampire*, op. cit.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », loc. cit., p. 101.

libérer non seulement son esprit et celui de ses lecteurs-spectateurs, mais également celui d'une société qu'il juge souvent « endormie ».

Cette volonté de libération s'exerce également chez le cinéaste-écrivain par le biais de son approche de l'érotisme. Dans un texte intitulé *Le spectacle érotique*, paru initialement en 1974 dans le numéro 17 de *La Rue*, Rollin affirme que « [t]oute liberté est révolutionnaire, y compris la liberté sexuelle<sup>45</sup> ».

C'est là le miracle. C'est là qu'il est permis d'espérer, certains sauront d'eux-mêmes et malgré tous les autres, trouver le chemin de l'insurrection. Et ce chemin passe par l'érotisme, car il faut vraiment être un révolté pour redonner à l'amour sa pureté première, devant l'immense assemblage racoleur des morales, des clins d'œil, des interdits, devant cet amour qui est chaque jour sali par la publicité grivoise et les sous-entendus graveleux dont on l'accompagne<sup>46</sup>.

Selon Françaix, Jean Rollin n'a jamais cessé d'affirmer combien l'érotisme lui semble le ferment primordial d'une révolution nécessaire de la pensée humaine<sup>47</sup>. En réalité, Rollin quête dans l'érotisme ce qu'il demande au fantastique : la libération totale de l'être, l'extase de l'imaginaire et la possibilité de briser le carcan de la pensée rationnelle afin de retrouver un état de grâce naturelle<sup>48</sup>. C'est la raison pour laquelle son approche de l'érotisme, tel que nous l'avons constaté au chapitre 2 à propos de la figure féminine, diverge non seulement des voies traditionnelles, mais aussi de celles qui se veulent les plus déviantes<sup>49</sup>.

Dans *Littérature érotique*, un texte paru en 1969 dans la revue libertaire *La Rue*, Rollin explique comment « ce n'est pas en exposant que l'on crée ou que l'on fait avancer l'esprit<sup>50</sup> » mais bien en effectuant un bouleversement total des données. Cette approche permet d'adopter de nouvelles perspectives, donc une autre manière

---

<sup>45</sup> Jean ROLLIN, « Le spectacle érotique [1974] », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006, p. 16, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.

<sup>46</sup> Jean ROLLIN, « Littérature érotique [1969] », *loc. cit.*, p. 14.

<sup>47</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 84-85.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>50</sup> Jean ROLLIN, « Littérature érotique [1969] », *loc. cit.*, p. 12.

de voir, de voir plus loin<sup>51</sup>. Dans le même ordre d'idées, Rollin soutient qu'un texte qui se veut engagé doit être révolutionnaire sur tous les plans, ou il n'est rien<sup>52</sup>. Et pour en arriver à bouleverser les données et à proposer de nouvelles façons de voir, cela passe « par la culture qui, étant connaissance, devient arme de libération<sup>53</sup> ». Il s'agit donc d'un processus qui, pour les artistes, mène à une prise de position émancipatrice face à des valeurs sociales et culturelles générant bêtise, conformisme, pudeur, environnement, famille, patrie<sup>54</sup>. C'est dans cet esprit que Rollin a mené l'entièreté de sa carrière, livrant un perpétuel combat afin de jouer selon ses propres règles et respecter l'intégrité de sa vision, détournant les contraintes du mieux qu'il a pu. Et pour ce faire, il a joué de ses nombreuses influences intermédiaires, faisant de lui un créateur qui « existe au-delà des genres [...]»<sup>55</sup> et qui se situe aux antipodes de ceux qui se fondent volontairement dans le moule oppressant et stérilisant des modes et des conventions.

En art, nous dit Rollin, les différentes formes sont définies au départ et il en revient ensuite aux créateurs de les utiliser suivant leur vérité personnelle<sup>56</sup>. C'est là le propre de la pensée libérée et autonome. « Tant que l'homme sera vivant, il s'exprimera, soit pour se satisfaire lui-même, soit pour faire ressentir à d'autres les sensations qui l'agitent<sup>57</sup> ». Somme toute, être libertaire donne libre cours aux « échappées libératrices de l'imagination<sup>58</sup> », ces grandes trajectoires aventureuses<sup>59</sup> ponctuées par un « donner à voir » érotique qui permettent un bouleversement total des données et l'adoption de nouvelles perspectives. Être libertaire n'est pas un parti mais bien un mode de vie<sup>60</sup>. Il est possible de mener ce genre de vie selon les principes présentés par le cinéaste-écrivain dans sa série de textes libertaires, et ce, au

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>56</sup> Jean ROLLIN, « La peur de l'art [1964] », *loc. cit.*, p. 40.

<sup>57</sup> Jean ROLLIN, « Pour en finir avec l'obscurantisme : essai d'introduction à l'écoute de la musique concrète [1963] », *loc. cit.*, p. 45.

<sup>58</sup> Jean ROLLIN et Jean-Claude TERTRAIS, « Grandeur du Roman Populaire [1964] », *loc. cit.*, p. 25.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Jean ROLLIN, « Pour en finir avec l'obscurantisme : essai d'introduction à l'écoute de la musique concrète [1963] », *loc. cit.*, p. 47.

cœur d'une pratique artistique inspirée entre autres par « l'innocence première<sup>61</sup> » du surréalisme, mouvement débarrassé de toute obligation extérieure et jouissant d'un minimum de compromission. C'est ce qui rend la langue rollinienne si singulière, dans la mesure où « parler une langue singulière revient à s'éloigner d'une langue commune, consensuelle<sup>62</sup> ».

### 3.2 L'ENFANCE ET LA POÉSIE

Dans ses mémoires, Jean Rollin pose une équivalence sans équivoque entre cinéma et poésie, affirmant qu'année après année, *Les Yeux sans visage* (1960) de Georges Franju demeure un film parfait. Toutefois, pour s'en rendre compte, « encore faut-il avoir le sens du cinéma, c'est-à-dire de la poésie<sup>63</sup> ». En étudiant le corpus de Rollin, nous réalisons ainsi très tôt que le terme « poésie » est récurrent autant dans le discours du cinéaste-écrivain que dans le champ lexical employé par d'autres pour décrire son univers singulier. Dans son ouvrage, Jean Rup avance que Rollin « cultive durant toute son œuvre une dimension libertaire qui va bien évidemment de pair avec la poésie qui [le] caractérise [...], sans pour autant en réduire la teneur<sup>64</sup> ». L'édition DVD du documentaire *Jean Rollin, le rêveur égaré* comprend pour sa part une reproduction papier (sous forme de pamphlet) d'une entrevue du cinéaste-écrivain intitulée « Entretien avec le poète du cinéma fantastique français », parue initialement dans le numéro 4 du magazine *Fantasticorama*. Ainsi, lorsqu'on étudie Rollin, on aborde forcément la poésie. Le nom du cinéaste-écrivain en est même le synonyme, affirme Rup<sup>65</sup>. Dans le documentaire *Jean Rollin, le rêveur égaré*, plusieurs intervenants abordent également l'œuvre rollinienne en termes poétiques. Philippe Druillet, un artiste ayant conçu plusieurs affiches des films de Rollin, avance avec conviction que Jean Rollin était un poète maudit et qu'il s'est battu comme un poète jusqu'au bout. Il cite ensuite Rollin en paraphrasant : « [j]e me démerde avec le peu

---

<sup>61</sup> Jean ROLLIN, « Les surréalistes et la révolution sociale », *loc. cit.*, p. 5.

<sup>62</sup> Geroges DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Éditions Macula., Paris, Éditions Macula, 1995, p. 355.

<sup>63</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 367.

<sup>64</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 96.

de pognon que j'ai, mais je suis un poète et je fais un film de poète, que j'ai 25 millions de dollars ou que j'en ai 1, je me débrouille et je construis un univers<sup>66</sup> ». Jean-Pierre Bouyxou, quant à lui, affirme que ce qui intéresse Rollin, ce n'est pas le sang, mais la poétique du vampirisme<sup>67</sup>. Le cinéaste-écrivain confirme cette dynamique dans une entrevue accordée à Pete Tombs et Andy Starke dans le cadre de l'émission de télévision britannique *Virgins and Vampires* (1999) : « *For me, vampire girls and everything I show is a kind of poetic beauty*<sup>68</sup> ». (Pour moi, les femmes vampires et tout ce que je montre est une sorte de beauté poétique [notre traduction]). C'est dans cette optique que le cinéaste-écrivain joue des thèmes, des images et des clichés du cinéma de genre, en l'occurrence celui du vampirisme, afin de se les approprier de manière poétique dans son univers singulier.

Dans son article intitulé « Un cinéma de poésie, interrogations premières », Didier Coureau révèle qu'un cinéma de poésie s'annonce comme une affirmation, celle de « l'évidente nécessité de penser une mise en relation entre deux formes de création, l'une usant de l'écriture textuelle, l'autre de l'écriture à l'"encre de lumière"<sup>69</sup> ». Nous nous situons ainsi au cœur de cette symbiose entre le cinéma et la littérature recherchée par Rollin pendant toute sa carrière. De fait, le cinéma serait un « véhicule de poésie incomparable<sup>70</sup> » et il serait même « condamné à être poétique. Il ne peut pas ne pas l'être. On peut ignorer cet aspect de sa nature<sup>71</sup> ». Bien entendu, tout cinéma n'est pas poétique, mais la poésie peut être révélée par certains cinéastes capables de la percevoir, puis de la faire percevoir<sup>72</sup>. Dans cette optique, Coureau aborde la réflexion de Pier Paolo Pasolini, un écrivain, scénariste et réalisateur italien pour qui la ligne directrice du cinéma de poésie est l'affirmation forte de la présence de la caméra et des effets filmiques qu'elle peut produire. Ainsi, la langue de la poésie serait celle où l'on sent la caméra, à l'instar de la poésie proprement dite où

---

<sup>66</sup> Damien DUPONT et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateurs), *Jean Rollin, le rêveur égaré*, *op. cit.*

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Andy STARKE et Pete TOMBS (réalisateurs), *Virgins and Vampires*, *op. cit.*

<sup>69</sup> « Encre de lumière » est une expression empruntée à Jean Cocteau. Didier COUREAU, « Un cinéma de poésie, interrogations premières », *Recherches & Travaux*, n° 84, 2014, p. 5,

<https://journals.openedition.org/recherchestravaux/671> (Page consultée le 22 septembre 2020).

<sup>70</sup> Jean Cocteau cité par Didier COUREAU, *Ibid.*

<sup>71</sup> Raoul Ruiz cité par Didier COUREAU, *Ibid.*, p. 6.

<sup>72</sup> *Ibid.*

l'on sent les éléments grammaticaux. Selon Ruiz, cette prédominance de la forme éloigne le cinéma de poésie des conventions du cinéma narratif. Il est ainsi inévitable que, dans le cinéma de poésie, le récit tende à disparaître et que l'auteur tende à écrire des poésies cinématographiques et non plus des récits cinématographiques, où le protagoniste est « le style, plus que les choses ou les faits<sup>73</sup> ». Cette philosophie permet une approche renouvelée du film *Requiem pour un vampire* dans lequel, en effet, le récit tend à s'effacer afin de laisser place à une forme de poésie générée par l'imagerie insolite et la notion d'errance. Il va sans dire que ce traitement du récit nourrit également l'incompréhensible au cœur de la dramaturgie rollinienne.

Qui plus est, l'insolite constitue un puissant activateur de merveilleux et de poésie dans la mesure où il aide à transcender le banal et à s'arracher à la routine<sup>74</sup>. Dans l'ouvrage *Écritures Insolites*, David Galand affirme pour sa part que le poète « se met à l'écoute du monde et de ce qui, en lui, désignerait un au-delà substantiel, palpable<sup>75</sup> ». Quelque chose, Galand ajoute-t-il, qui pourrait être perçu, qui révélerait une présence sous le vide, un événement sous l'ennui, « [s]ans doute parce que le poète, dans ce monde vide, demeure en attente d'un sens qui l'aiderait à vivre<sup>76</sup> ». Chez Rollin, cette quête poétique en lien avec la transcendance du banal, du vide et du trivial (somme toute de l'ennui) consiste à retrouver « [c]ette fascination [qui] vient forcément de l'enfance, du traumatisme de l'enfance, engendré par le fait qu'une enfance, magique parce que protégée, a engendré des plaisirs et des émotions qui ne reviendront jamais<sup>77</sup> ». Dans l'un de ses textes libertaires, Rollin fait d'ailleurs état de ces émotions ressenties pendant l'enfance, en l'occurrence au regard de ce qu'il considère comme étant « le plus grand roman-feuilleton de tous les temps, celui qui englobe tous les thèmes du genre et qui fut le plus génial de tous [...] », soit *Les*

---

<sup>73</sup> Raoul Ruiz cité par Didier COUREAU, *Ibid.*, p. 7.

<sup>74</sup> Jacques POIRIER, « Alphabets insolites, ou le B.A. – BA de la littérature », dans Arlette BOULOUMIÉ, dir., *Écritures insolites*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, paragr. 24, <https://books.openedition.org/pur/12091?format=toc>.

<sup>75</sup> David GALAND, « La mort envisagée : l'insolite dans les Poèmes (Nouvelle série) d'Émile Verhaeren », dans Arlette BOULOUMIÉ, dir., *Écritures insolites*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, paragr. 12, <https://books.openedition.org/pur/12091?format=toc>.

<sup>76</sup> *Ibid.*, paragr. 10.

<sup>77</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 309.



*Misérables*<sup>78</sup> de Victor Hugo : « Pour moi, le prodigieux roman de Hugo est inséparable des dessins de Giffey, qui dansent encore devant mes yeux exactement comme ils le faisaient il y a trente ans lorsque, petit garçon, je pleurais à chaudes larmes dans la rue en regardant Cosette, Monsieur Madeleine et Fantine<sup>79</sup> ».

C'est dans le même ordre d'idées que Rollin affirme avoir pleuré, solitaire, sur l'amour impossible de la prêtresse Maya pour Fantax, amour qui l'a rendu triste et malheureux de 8 à 12 ans<sup>80</sup>. De plus, en précisant que la prêtresse Maya n'était vêtue « que de voiles entourant son corps<sup>81</sup> », Rollin nous éclaire potentiellement sur l'apparence de ses femmes-vampires dans la quasi-totalité de son œuvre. Cette prêtresse issue du monde des illustrés et sur laquelle il a longtemps pleuré a ainsi sans doute influencé, de manière symbolique, ses propres protagonistes plusieurs années plus tard. Cette dynamique rejoint ce que Rollin a affirmé dans un texte paru en 1963 dans *Le Monde Libertaire* à l'effet que « l'art est le reflet de la vie intérieure de l'homme et [...] cette vie intérieure est ailleurs<sup>82</sup> ». De fait, en considérant que la pratique artistique sert à atteindre cette autre vie, le geste créatif chez Rollin nous apparaît ainsi motivé par un besoin de retrouver une vivance<sup>83</sup> liée à des souvenirs, des fascinations et des fantasmes nichés au cœur de l'enfance, et ce, par le biais de symbolisations qui s'incarnent dans la création de récits de fiction. C'est ce qui permet de « dépasser le monde des apparences pour accéder au sens profond de toute existence [...]»<sup>84</sup>, donc à cette vie intérieure à laquelle il fait référence dans ses écrits libertaires.

---

<sup>78</sup> Dans son texte, Rollin reconnaît que *Les Misérables* n'a en fait jamais été publié en feuilleton, mais seulement en édition populaire illustrée.

<sup>79</sup> Jean ROLLIN, « La suite au prochain numéro... (approche du roman populaire ou feuilletonesque) [1980] », *loc. cit.*, p. 33.

<sup>80</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 311.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> Jean ROLLIN, « Pour en finir avec l'obscurantisme : essai d'introduction à l'écoute de la musique concrète [1963] », *loc. cit.*, p. 44.

<sup>83</sup> Terme employé par Jacques Salomé dans *Le Courage d'être soi*. Jacques SALOMÉ, *Le Courage d'être soi*, Paris, Éditions du Relié, 2014, p. 219.

<sup>84</sup> *Ibid.*

Les écrits du psychosociologue et écrivain français Jacques Salomé, pour qui c'est non seulement le sens, mais surtout la vivance de la vie qui importe<sup>85</sup>, sont particulièrement éclairants à ce sujet :

J'appelle vivance de la vie cette qualité de vibration jubilatoire, cette profusion vitale et frémissante, cette profondeur grave, cette dynamique chargée de force et de puissance déposée en chacun au moment de sa conception et qu'il nous appartient d'entretenir et d'amplifier dans le cycle d'une existence. Cette énergie dont nous sommes les particules éternelles nous relie, en amont, à nos ancêtres lointains ou plus proches; en aval, nous la transmettrons à nos héritiers<sup>86</sup>.

Cette vivance, selon Salomé, serait aujourd'hui menacée par notre rupture avec le symbolique, vidé de toute sa substance créatrice<sup>87</sup>.

La fonction symbolique, vitale pour notre aspiration de relation au divin, me paraît de plus en plus absente de notre vie. Elle fait l'objet d'une ignorance grave et d'une méconnaissance fort regrettable dans l'éducation actuelle. [...] À travers tous ces phénomènes, certains d'entre nous sentent plus ou moins clairement que la vivance de la vie s'altère chaque jour davantage, que nous sommes en déperdition de vitalité<sup>88</sup>.

Cette relation au divin, c'est aussi la relation à la partie créatrice de notre être, qui doit être nourrie et fertilisée afin d'arriver à s'exprimer. C'est ce qui génère vivance et vitalité non seulement en nous, mais également autour de nous. Pour sa part, Jean Rup affirme dans son mémoire qu'il est évident, par le biais d'une symbolique fortement appuyée, que Rollin engage à une vision poétique<sup>89</sup>. C'est ainsi que le cinéaste-écrivain se met à l'écoute de ce qui, en lui, révèle cet au-delà substantiel ainsi que cette présence sous le vide, dans le but de reconquérir cette vivance ainsi que cette magie liée à la capacité d'enchantement de l'enfance. C'est aussi la raison pour laquelle Philippe Druillet soutient qu'il y a une forme d'enfance dans le cinéma de Rollin, « dans le sens intelligent du terme<sup>90</sup> ». Car en effet,

---

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 219-220.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 221-222.

<sup>89</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, *op. cit.*, p. 95-96.

<sup>90</sup> Damien DUPONT et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateurs), *Jean Rollin, le rêveur égaré*, *op. cit.*

l'enfance joue un rôle prépondérant dans la poétique du cinéaste-écrivain, et cette essence est mise en mots de manière très évocatrice dans le sous-titre de l'une des sections de *Dialogues sans fin* intitulée *Élargissement irrationnel d'une vision fugitive de la petite enfance avec persistance rétinienne obsessionnelle*. Cette section relate un échange entre un vieil homme et une femme âgée assis l'un à côté de l'autre sur une plage, dialogue dans lequel l'homme raconte comment la vision d'une petite fille a engendré chez lui un processus singulier :

- [Femme âgée] : Quand vous étiez vous-même très petit. Quatre ans, C'est cela, quatre ans?
- Peut-être trois ou cinq, mais enfin disons... aux alentours de quatre ans. Il s'agit donc d'une image brève, d'une vision... Sans doute la toute première qui, dans mon souvenir, ne se rattache pas à mon entourage familial. Ma première mémoire personnelle, en quelque sorte.
- Donc une rencontre avec une petite fille.
- Pas une rencontre. J'ai dit une vision. Brève. Quelque chose de fugitif, vous voyez. Mais qui est restée dans ma tête, et toujours comme une image parfaitement perceptible quand je ferme les yeux, comme un cliché, comme une photographie.
- Vous la voyez souvent, cette image qui remonte le temps?
- Mais plusieurs fois par jour. En fait, je vis avec elle depuis cet instant-là, sans jamais l'oublier.
- C'est obsessionnel?
- Si vous voulez. Moi, je dirais que c'est stimulant. Pour l'intellect.
- Comment entendez-vous cela?
- Eh bien, à partir de cette image, il a bien fallu découvrir la vie de cette petite fille, jusqu'à aujourd'hui, jusqu'au début de notre conversation.
- Comment vous y êtes-vous pris?
- Par élargissement analogique. Ressemblance, si vous voulez, entre les traits de cette petite fille et l'héroïne idéale de feuilleton qu'elle est forcément devenue.
- Vous dites ressemblance analogique?
- Oui, je me comprends. Cheveux courts, par exemple, foncés, coupés au carré.
- Bon. Par analogie, alors. Admettons<sup>91</sup>.

Il y a en réalité très peu de fiction dans cet extrait, dans la mesure où, en connaissant bien la vie de Rollin, nous découvrons rapidement que cette petite fille dont il est question est celle qu'il a furtivement aperçue dans sa jeunesse alors qu'il était à bord d'un manège dans une fête foraine. Cette fillette qui a inspiré le roman *La petite fille au cerceau* (2001), cette « image fugitive de la mémoire enfantine<sup>92</sup> »,

---

<sup>91</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 112.

<sup>92</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 45.

serait, à l'image de tant d'autres héroïnes rolliniennes, une déclinaison, un visage adopté et interprété « dans le cycle des métamorphoses, par Jacqueline, la petite fille aux escargots, issue de la mémoire maternelle<sup>93</sup> ». Si le jeune Rollin fut si marqué par la vision de cette fillette, Françaix croit que c'est parce qu'il s'agissait de « la première représentation charnelle, la première personnification sur le plan du réel, d'une image vaporeuse, déjà présente, mais à l'état latent, dans [son] esprit [de] petit garçon<sup>94</sup> ». De surcroît, Françaix stipule que cet épisode marquant de l'enfance du cinéaste-écrivain est peut-être à l'origine de son attraction pour le cinéma : « [et s'il] ne quêtait rien d'autre, en collant son œil au viseur, que l'émotion éprouvée ce jour-là face à cette fillette énigmatique, aux apparitions ponctuelles, renouvelées à chaque tour de manège<sup>95</sup> ? »

Dans ce contexte, nous sommes davantage en mesure de comprendre cet « élargissement irrationnel d'une vision fugitive de la petite enfance avec persistance rétinienne obsessionnelle », phénomène au sein duquel écrire et mettre en scène (donc créer) est une manière de retrouver et de restituer cette vivance issue de l'enfance. C'est également par ce processus qu'opèrent les infinies métamorphoses de la mémoire et par lesquelles les héroïnes rolliniennes se présentent comme de multiples variations de la petite fille au cerceau afin de devenir ni tout à fait mêmes, ni tout à fait autres, changeantes et pourtant identiques<sup>96</sup>. Et il y a dans cette dynamique quelque chose de profondément poétique dans la mesure où, justement, cette énergie de l'enfance permet le processus de métamorphose qui pave la voie au foisonnement de l'imaginaire.

C'est pourquoi le poète fait d'abord un retour à la foi religieuse de l'enfance – foi désabusée, on l'a vu, et débarrassée des scories dogmatiques –, dont il ne garde que la faculté de faire confiance à l'imaginaire. L'enfance est le lieu d'une naïveté de la pensée, où demeure la possibilité de rejoindre des conceptions antérieures à la rationalité [...]<sup>97</sup>

---

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>97</sup> David GALAND, « La mort envisagée : l'insolite dans les Poèmes (Nouvelle série) d'Émile Verhaeren », *loc. cit.*, p. 30.

Cette foi religieuse dont parle David Galand constitue en réalité la puissance de l'imaginaire chez l'enfant, tout comme les scories dogmatiques auxquelles il fait référence sont en réalité les conventions lourdes et rigides qui régissent le monde des adultes et la structure sociétale qui en découle. Ces conventions ennemies de l'imaginaire, Rollin a cherché à les esquiver et à s'en affranchir pendant toute sa carrière, dans le but de retrouver cette naïveté de la pensée qui ouvre la voie à l'élargissement irrationnel de la réalité. Le cinéaste-écrivain savait pertinemment bien que les sensations de son enfance ne reviendraient jamais de manière concrète, mais il a rapidement découvert qu'il était possible de les (re)conquérir par cette force poétique qu'est l'acte de création :

Ce monde de sortilèges devint tellement essentiel pour moi qu'il m'a fallu le retrouver à l'âge adulte. C'est pour faire fonctionner à nouveau mon imaginaire d'enfant que je suis devenu cinéaste. Et, devant certaines images de mes films, il m'arrive de retrouver ce monde qui ne m'a jamais vraiment quitté et qui prend le pouvoir dès que je ferme les yeux<sup>98</sup>.

Dans *MoteurCoupez !*, Rollin assure que la phrase « nous n'avions pas 16 ans » tirée d'*Histoire de l'œil* est ce qui a déterminé chez lui la fascination exercée par l'enfance et l'adolescence<sup>99</sup>. L'entièreté de la dramaturgie du cinéaste-écrivain constitue en effet un hommage à cette période de la vie l'ayant profondément marqué, et cela est perceptible sous différentes formes. Par exemple, dans *La Morte-vivante*, « [c]'est la pérennité de l'enfance et de l'amour qui s'affirme dans le retour à la vie de Catherine<sup>100</sup> », retour qui résulte d'un serment liant deux petites filles « à la vie à la mort<sup>101</sup> ». C'est la raison pour laquelle certains souvenirs d'enfance de Catherine occupent une place importante dans le récit, liant la vivance de sa jeunesse à l'état mortifère de sa condition d'adulte à la fois morte et vivante.

Toutes nos enfances nous habitent définitivement. Une fois que nous sommes adultes, elles logent dans les coins et recoins de notre corps, de notre imaginaire, de notre vitalité et de nos angoisses. Les blessures de l'enfance laissent des cicatrices profondes qui, je le crois, ne guérissent

---

<sup>98</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez ! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 311.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>100</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, op. cit., p. 96.

<sup>101</sup> *Ibid.*

jamais. Tout au plus peuvent-elles se refermer, vivre *a minima*, se faire oublier... Mais un événement banal, une parole légère, une association idées incongrue, une rencontre inopinée peuvent venir les réveiller, les réactualiser, les dynamiser à nouveau. Alors, elles remontent à la surface et explosent, telle une bombe à retardement<sup>102</sup>.

Jacques Salomé touche ici directement au cœur du phénomène mémoriel que nous avons évoqué au chapitre précédent et qui teinte autant la démarche de création de Jean Rollin que bon nombre de ses récits. De fait, c'est l'énergie des souvenirs d'enfance qui constitue l'un des moteurs de sa poïétique, ce qui explique pourquoi il infuse régulièrement son œuvre des vestiges de sa propre enfance. Dans le film *Lèvres de sang*, « [il] y a le cercueil bien entendu, mais tout autour, les restes de l'enfance de la jeune fille qu'elle a placés autour d'elle. J'y ai disposé des traces de ma propre enfance, tant ce scénario m'était proche<sup>103</sup> ». Le cinéaste pose ainsi une équivalence entre son enfance et l'aspect *horrifique* de son film, établissant par le fait même un dialogue entre réalité et fiction. C'est peut-être la raison pour laquelle, dans *Dialogues sans fin/Cauchemar d'anniversaire*, il cite Bataille à l'effet que « [l']angoisse est le seul chemin<sup>104</sup> ». Dans ce même segment, Rollin-le-narrateur affirme qu'il y a toujours une part d'enfance dans la peur, car « l'enfance est, tout naturellement, proche de l'irrationnel et du fantastique. L'enfant admet le fantastique d'emblée, alors que l'adulte doit faire un effort pour s'y plonger<sup>105</sup> ». L'enfance constitue ainsi une énergie spécifique pour le cinéaste-écrivain, une source émotionnelle presque intarissable dans laquelle il puise afin de bâtir sa dramaturgie fantastique et surréaliste.

Dans un ouvrage intitulé *Je viens de toutes mes enfances* (2009), Jacques Salomé offre une autre piste de réflexion afin d'aider à mettre en lumière cette relation de Rollin face à l'univers de son enfance :

Oserais-je dire aujourd'hui que mes enfances viennent de plusieurs pays, qui se sont aimés ou haïs, rapprochés ou éloignés, associés ou combattus

---

<sup>102</sup> Jacques SALOMÉ, *Vivre avec soi*, Paris, Les Éditions de l'Homme, 2003, p. 67.

<sup>103</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 197.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 196.

aux rythmes de mes découvertes ? Que mes enfances ont des sources visibles et d'autres plus secrètes dont je découvre sur le dernier versant de ma vie l'importance, les influences si nécessaires, la générosité si pleine, la ferveur jamais épuisée ? Mes enfances en effet sont multiples, mélangées et incomplètes, fugaces et éternelles comme chacun de mes souvenirs. Elles me semblent appartenir à des âges différents, à des périodes morcelées et cloisonnées de mon existence, comme si déjà, enfant, j'avais eu plusieurs vies à vivre en même temps...<sup>106</sup>

Ces périodes morcelées et cloisonnées, tout comme ces vies multiples, ne sont pas sans rappeler les images et les motifs qui composent le matériel brut et les fragments du processus associatif chez Rollin, et ce, une fois passés par ce que nous appelons le « filtre transmutationnel » de la symbolisation. « Et lorsqu'on [voit Jean Rollin], on comprend pourquoi il y a aussi dans ses films d'étonnants moments où passe un étrange souffle... qui tout d'un coup fait resurgir le monde de notre enfance et que l'on nomme, je crois, la poésie<sup>107</sup>. » Il s'agit donc d'un élément incontournable de toute analyse de son cinéma, même si « le domaine cinématographique dans lequel il s'exprime n'est pas le lieu de considérations poétiques<sup>108</sup> ». Ce domaine cinématographique est bien entendu le genre du fantastique et de la série B qui, par sa vocation commerciale et grand public (de là l'appellation courante « cinéma d'exploitation »), n'est généralement pas caractérisé comme étant poétique. C'est là qu'entre en jeu le second degré dans l'œuvre rollinienne.

Dans *Grandeur du Roman Populaire*, un texte paru en 1963 dans *Le Monde Libertaire*, Rollin traite des ouvrages littéraires qui se lisent « au-dessus de l'auteur, par-delà ce qu'il a écrit, et non pas en fonction de lui<sup>109</sup> ». Pour Rollin, c'est ce qui constitue la lecture (et la littérature) au second degré, un élèvement particulier de la pensée qui demande un effort constant de la part du lecteur pour décortiquer le livre et en sortir ce qui le rend exaltant<sup>110</sup>. Il s'agit ainsi de transcender le texte afin d'en extraire « les lignes génératrices de joies esthétiques, et un récit auquel croire et

---

<sup>106</sup> Jacques SALOMÉ, *Je viens de toutes mes enfances*, Paris, Albin Michel, 2009, p. quatrième de couverture.

<sup>107</sup> René-Jean CHAUFFARD, « Qui est Jean Rollin ? », *Midi/Minuit fantastique*, n° 24, décembre 1970, p. n.d.

<sup>108</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, op. cit., p. 97.

<sup>109</sup> Jean ROLLIN et Jean-Claude TERTRAIS, « Grandeur du Roman Populaire [1964] », loc. cit., p. 20.

<sup>110</sup> *Ibid.*

participer<sup>111</sup> », approche permettant de retirer un « plaisir intellectuel profond<sup>112</sup> » de l'acte de lecture. Dans son autobiographie, Rollin aborde cette lecture au second degré au regard de son œuvre filmique et de ce qu'elle permet de « voir » :

Furtivement glissés dans l'apparente incohérence du film [*Le Viol du vampire*], des plans en sous-tendaient une lecture différente. Si le spectateur les remarquait, il éprouvait soudain une gêne qui le mettait à côté de la vision rationnelle d'un film de vampires qui ne jouait pas le jeu et ne respectait pas les règles et les canons du genre établis par la Hammer et les produits vite stéréotypés dans lesquels Christopher Lee et Peter Cushing jouaient chaque fois les mêmes personnages. Cette lecture différente bifurquait tout à coup du simple déroulement d'une histoire pour vivre une existence tout à fait autre, et par là même infiniment plus palpitante<sup>113</sup>.

Plus loin dans *MoteurCoupez!*, le cinéaste-écrivain renchérit à ce sujet, affirmant que de regarder par-delà le premier degré, c'est considérer une nouvelle expérience qui permet de retirer autre chose de l'œuvre : « [s]érie B que tout cela ? Pas seulement. De ce monde au premier degré, émane parfois une émotion sincère, qui sublime le genre pour le hisser jusqu'à ce qui lui donne sa raison d'être : la poésie<sup>114</sup> ». Cette poésie, en plus d'être le sens et l'émotion qui se cachent dans la tessiture de l'œuvre, dans des strates plus profondes et subtiles, constitue également une manière de jouer de l'ordre établi afin de bousculer les conventions et les normes. Au final, c'est par sa façon d'échapper aux règles conventionnelles de la narration que le cinéaste-écrivain tend à écrire des poésies cinématographiques plus que des récits cinématographiques<sup>115</sup>. L'œuvre de Rollin serait ainsi poétique dans la mesure où « la dissidence du poète serait une position vis-à-vis de la norme<sup>116</sup> ». C'est, de plus, la force de l'art libertaire prônée par Rollin tout au long de sa carrière.

---

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 264-265.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>115</sup> Didier COUREAU, « Un cinéma de poésie, interrogations premières », *loc. cit.*, p. 7.

<sup>116</sup> Geroges DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, *op. cit.*, p. 355.



« Jean Rollin est un poète, un vrai. Et comme tous les poètes, il se situe en dehors de courants et des modes<sup>117</sup> », Gudule<sup>118</sup> a-t-elle affirmé dans sa préface au livre jeunesse de Rollin intitulé *La Cabriole a disparu*. Elle ajoute que son univers « conjugue adroitement les mythes éternels de l'enfance et ceux d'une contrée imprégnée d'étrangeté<sup>119</sup> ». En effet, par son opus hors-norme, le cinéaste-écrivain exprime, de manière symbolique, la palette d'émotions qu'il a vécues dans sa jeunesse sous l'influence d'événements spécifiques ainsi que de certaines œuvres-clés qui ont croisé sa route. Il s'agit de stimuli qui l'ont accompagné pendant toute sa vie, faisant de lui un créateur singulier. Dans ce contexte, la poésie rollinienne n'a pas une visée purement esthétique puisque, d'une part, elle explore et questionne le langage filmique et, d'autre part, elle met en relation différentes mémoires.

### 3.3 DE L'IMAGE À L'IMAGINAIRE

Dans son autobiographie, le cinéaste-écrivain aborde avec ferveur l'attrait des couvertures des illustrés de sa jeunesse tel *Amok* et *Fantax* « qui vous sautait au visage [et] vous griffait l'esprit<sup>120</sup> ». Il ajoute qu'il n'avait nullement besoin de lire les phylactères pour être « saisi immédiatement par l'image attractive qui éclatait sous [ses] yeux<sup>121</sup> ». Pour Rollin, cela concerne un mystérieux attrait qui est de l'ordre de la fascination<sup>122</sup> et qui s'est conséquemment transposé en démarche poétique. C'est pourquoi il confie que des images comme celle du filet de sang qui coule des lèvres de Michelle dans *Requiem pour un vampire* sont suffisantes pour faire surgir une poésie trouble qu'il affectionne; ce type d'iconographie exerce sur lui, « comme sur d'autres sans doute, une fascination de type pictural autant que littéraire<sup>123</sup> ». Rollin affirme d'ailleurs qu'il filme afin de croiser, au détour d'une image, « [c]e point de

---

<sup>117</sup> Préface de Gudule dans Jean ROLLIN, *La Cabriole a disparu*, Le Fauouët, Liv'Éditions, 1998, p. 9 (Coll. « Létavia Jeunesse »).

<sup>118</sup> Gudule est le nom de plume d'Anne Jacqueline Madeleine Bocquillon-Liger-Belair, une écrivaine franco-belge.

<sup>119</sup> Préface de Gudule dans Jean ROLLIN, *La Cabriole a disparu*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>120</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 312.

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 309.

rencontre entre le réel et l'imaginaire, le haut et le bas<sup>124</sup> », somme toute ce mystère au-delà du cadre, par-delà l'image elle-même. Ce point de rencontre et de basculement peut adopter de multiples formes au cœur de ses images dramaturgiques, mais il suscite surtout de nombreux questionnements dans l'élaboration de son écriture.

Dans le documentaire *Jean Rollin, le rêveur égaré*, Caroline Vié avance qu'« en une image on sait que c'est lui<sup>125</sup> ». Toutefois, si l'image occupe une place si importante chez le cinéaste-écrivain, c'est qu'il prend grand plaisir à les construire : « [o]n a dit "Jean Rollin s'amuse à faire des images", à propos de mes anciens films. Eh bien, oui !<sup>126</sup> » Avec *La Fiancée de Dracula*, il avoue d'ailleurs s'être amusé à faire des images « sans le moindre souci de logique, juste pour la beauté de la chose, pour mon plaisir personnel<sup>127</sup> ». Ceci dit, nous nous sommes intéressé à cette fascination face à la notion d'image chez Rollin et comment celle-ci nourrit son imaginaire, donc son processus de création.

Nous avons constaté, au chapitre 2, de quelle manière la mémoire joue un rôle primordial dans le processus créatif de Jean Rollin, par l'association de souvenirs réels ou chimériques. Cette situation est directement liée à la notion d'image qui nous interpelle chez le cinéaste-écrivain, et en ce sens, ses écrits nous aident à tracer les contours du phénomène. Dans *Un Visage oublié*, l'une des sections de *Dialogues sans fin*, le narrateur raconte comment une peinture aperçue lors de la visite d'un château féodal lui procure une impression de déjà-vu et fait ressurgir dans son esprit l'image-souvenir du visage d'une femme :

Un visage oublié et qui revient aujourd'hui me hanter...  
Un visage de femme. A-t-elle existé ou est-ce une invention de mon esprit de maintenant?  
Si elle a existé qui était-elle et pourquoi l'ai-je oubliée?  
Que s'est-il passé hier pour que cette image s'efface?  
Que se passe-t-il aujourd'hui pour qu'elle se reforme?

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>125</sup> Damien DUPONT et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateurs), *Jean Rollin, le rêveur égaré*, op. cit.

<sup>126</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 261.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 261-262.

Quelque chose très au fond de moi dit que, oui, je l'ai connue, je l'ai aimée. Qui était-elle et qui étais-je à ce moment-là?

Pourquoi suis-je ici sans elle, sans souvenirs d'elle autre que l'ovale de son visage, sans identification autre que sa transparence, alors qu'elle fut moment essentiel de mon existence?

Juste un visage flou, montrant un regard et une expression de sérieux, de drame peut-être. Du corps, il ne reste rien dans ma tête. Sauf quelques indices vagues qui semblent flotter tout autour de l'image de ce visage : un manteau, avec de gros boutons, serré par une martingale. Et un décor de couloirs, de galeries, de pierres. Rien de son nom, de son identité, du son possible de sa voix.<sup>128</sup>

Cet extrait est pertinent dans la mesure où le narrateur se demande ce qui a bien pu se passer pour que se reforme dans son esprit la vision d'un visage flou qui n'est qu'un ovale sans identification. Le narrateur s'affaire ainsi à recomposer voire raviver le souvenir à l'aide d'autres images qui sont des « indices vagues », tels un manteau avec de gros boutons, un décor de couloirs, de galeries, de pierres, etc. L'entière du récit tourne ainsi, de manière quasi-obsessionnelle, autour du fantasme de ce visage oublié, souvenir réveillé par la mystérieuse peinture et qui s'impose au narrateur « comme s'il avait attendu [son] retour pour [le] hanter à nouveau<sup>129</sup> ». Cette « image est si intense<sup>130</sup> » qu'il l'associe bientôt à celle d'une autre visiteuse du château :

La visiteuse existait-elle ou l'avais-je rêvée, identifiée avec le portrait du tableau? Avais-je effectué une sorte de transfert, croyant voir, et même sourire, une image sortie de ma tête? Et si c'était le cas, d'où venait cette image et pourquoi surgissait-elle ici?<sup>131</sup>

*Un Visage oublié* constitue ainsi un exemple probant de la manière dont l'image « est à la fois le tremplin et la clef de voûte de l'imaginaire rollinien<sup>132</sup> ». Nous entendons donc, par image, les « indices vagues » et les motifs endormis au plus profond de l'esprit, et qui sont parfois réveillés pour une raison obscure. C'est précisément cet aspect de la poétique du cinéaste-écrivain qui nous interpelle, dans la mesure où l'image-souvenir mène à des choix iconiques et des figurations, autant sur la page que l'écran. En d'autres termes, les fondements de la dramaturgie de Rollin

---

<sup>128</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 184.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>132</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 138.

reposent sur la notion d'image et celle-ci tend à avoir préséance sur l'aspect narratif. Dans le chapitre dédié à la façon dont Rollin traite le surréalisme, Françaix valide cette approche en citant un passage du roman *Monseigneur Rat* dans lequel le protagoniste révèle à Éphémère le secret de son inspiration :

Tu vois, il y a des images, des assemblages qui arrivent. Et puis ensuite des personnages qui s'intègrent à ces images. Enfin une histoire qui se structure tout autour. Une histoire, un sujet si tu préfères, qui justifie l'existence des images, des êtres et des choses qui les composent<sup>133</sup>.

Ce passage révèle comment l'agrégation d'images déclenche dans l'esprit du cinéaste-écrivain un processus qui aboutit à un univers dramaturgique. L'image constitue alors un espace de mise en réseau entre des visions hétérogènes à partir duquel ce pouvoir relationnel accède à une force performative<sup>134</sup>. *Voir* dans devient ainsi *agir* par le biais d'une démarche de création; en l'occurrence la vision d'un visage déclenche une forme d'écriture à partir de laquelle s'assemble un monde fictif et poétique. Cela dit, qu'elles soient issues de sa propre mémoire ou « ne reposant sur aucune réalité<sup>135</sup> », ces figures obsessionnelles jaillies du subconscient de Rollin seraient hostiles à toute interprétation d'ordre psychanalytique dans la mesure où le cinéaste-écrivain n'a jamais cherché à les expliciter, répugnant même d'avoir à les justifier dans le cadre du scénario<sup>136</sup>. En ce sens, chez Rollin, l'image peut être *lue* comme on lit un livre et non pas simplement regardée ou vue<sup>137</sup>. Dans ce contexte, ces figures correspondent davantage à une impulsion esthétique purement émotionnelle dont l'impact est intrinsèquement d'échapper à toute rationalité.

L'image chez Rollin joue ainsi un rôle prépondérant dans la mesure où elle constitue l'*empreinte émotive* laissée par un souvenir dans sa mémoire. C'est ce à

---

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> Pour appuyer cette notion de performatif, nous faisons référence à *Théorie littéraire* de Jonathan Culler. Dans le chapitre 7, il aborde la question du langage performatif, rappelant que J. L. Austin avait désigné les énonciations performatives (ou les performatifs) car elles accomplissent l'action à laquelle elles font référence. Ce qui revient à dire que « l'énonciation est l'acte même » (p. 135). Jonathan CULLER, « Le langage performatif », *Théorie littéraire*. Traduit de l'anglais par Birien Anne. Presses universitaires de Vincennes, 2016, p. 135-152.

<sup>135</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 192.

<sup>136</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, *op. cit.*, p. 25-26.

<sup>137</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 311.

quoi fait référence le sous-titre de l'un des segments<sup>138</sup> de *Dialogues sans fin* que nous avons abordé plus haut : *Dialogue sans fin ou élargissement irrationnel d'une vision fugitive de la petite enfance avec persistance rétinienne obsessionnelle*. Le cinéaste-écrivain fait à nouveau allusion à cette persistance rétinienne obsessionnelle dans la section intitulée *La demoiselle de la mi-nuit* et qui commence ainsi : « ...devant mes paupières baissées, la petite fille aux cheveux bruns au carré me regarde avec sérieux, inscrite pour toujours sur ma rétine<sup>139</sup> ». Plus loin dans cette section, le narrateur affirme que « [s]es yeux avaient enregistré – photographié – quelque chose d'insolite<sup>140</sup> ». La récurrence du champ lexical en lien avec l'œil marque ici une insistance sur cette *inscription* des images dans l'esprit de Rollin, dans la mesure où l'image fait « impression ». Le terme « impression » signifie d'ailleurs l'action d'un corps sur un autre, et le fait de laisser une trace, une empreinte et/ou une influence morale, intellectuelle, artistique. Faire impression, c'est aussi l'action d'un objet sur la sensibilité, cette action étant conçue comme une réaction du cerveau par l'excitation de terminaisons nerveuses sensibles par un stimulus. L'impression peut ainsi constituer une trace psychique laissée par une sensation ou une perception, et ce, sous forme d'image associée à un mot, une idée ou bien à la perception de l'objet auquel ce mot ou cette idée renvoie. Dans le domaine artistique, l'impression est entendue comme « mode d'appréhension de la réalité privilégiant la sensation, l'émotion sur toute démarche rationnelle, intellectuelle ou réflexive<sup>141</sup> ». L'empreinte émotive peut ainsi se définir comme une impression, car elle est le fruit d'un geste qui impressionne dans le sens de marquer, d'établir un contact, mais elle laisse aussi un vide puisque ce qui a marqué n'est plus. Ce vide devient dès lors la place de la question, du moins de l'ouverture à la question, ce qui fait écho à la démarche picturale de Rollin. De plus, le lien *organique* chez Rollin qui existe entre l'image-souvenir et la rétine de l'œil constitue peut-être une référence (in)consciente à *Histoire de l'œil*.

<sup>138</sup> Nous employons le terme « segment » afin de décrire les différentes scénettes qui composent *Dialogues sans fin*, soit de courts récits à la fois indépendants mais interreliés par une trame narrative commune.

<sup>139</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 113. À noter que le récit débute réellement par des points de suspension.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>141</sup> « Impression », dans *CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, s.d., <https://www.cnrtl.fr/definition/impression> (Page consultée le 13 décembre 2022).

Dans le même ordre d'idées, dans la mesure où « impression » renvoie également au fait d'être « sous l'impression » (sous l'effet, l'empire, l'influence de quelque chose<sup>142</sup>), Rollin raconte, toujours dans *Dialogues sans fin*, comment certains souvenirs sont toujours présents dans son esprit sous forme d'images, comme ces moments passés avec Georges Bataille à épier les communiantes sortant de l'église :

D'autres souvenirs viennent. Des images. Cet homme et moi cachés au coin d'un mur, observant en nous dissimulant la petite place du village avec l'église. Bientôt sortent une multitude de petites filles en blanc, voile sur la tête, gants blancs, missel noir à la main. Ce sont les bébés gros loup, dit-il. C'est le loup déguisé! De ce surnom il désignait les communiantes.<sup>143</sup>

Sans surprise, il s'agit d'un élément que l'on retrouve dans l'univers diégétique de Rollin avec la présence de femmes louves<sup>144</sup>, comme dans *Les Deux orphelines vampires*, entre autres.



Fig. 21 : Nathalie Karsenty dans le rôle de la Louve.  
Photogramme tiré du film *Les Deux orphelines vampires*.  
© Les Films ABC, 1997

C'est ainsi que, par « représentations contournées<sup>145</sup> », telles les adolescentes de ses livres et de ses films qui sont des « visages interprétés » de la Simone d'*Histoire*

---

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 100. Rollin précise qu'on retrouve le terme « bébé gros loup » dans un court texte de Bataille, *La Petite Écrevisse blanche*, paru dans le tome IV de *Œuvres*.

<sup>144</sup> *La littérature et Jean Rollin par Pascal Françaix, op. cit.*

<sup>145</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 101.

de l'œil<sup>146</sup>, l'image-souvenir chez Rollin devient image littéraire, image scénaristique et image filmique. Dans cette perspective, l'image prend tout son sens au cœur de la poïétique rollinienne, dans la mesure où le cinéaste-écrivain possède une aptitude à se laisser porter par ses émotions<sup>147</sup> face à l'impression (la trace) laissée par l'image-souvenir. Cette dynamique est souvent vécue par le biais de ses personnages, dans *La Belle énigme* :

Une image oubliée qui se serait développée, créant son propre univers tout autour, monde inventé, dont l'origine, la source, la racine, lui était attachés, par cette image oubliée qui l'envahissait sans qu'elle soit capable de la cerner, de l'identifier.<sup>148</sup>

Ainsi, l'image chez Rollin, celle qui a su « faire impression », envahit l'esprit et s'y développe telle une entité autonome. Ce statut de l'image chez Rollin nous incite à examiner son œuvre à la lumière de la notion de « cinéma pur », terme faisant référence à un courant d'avant-garde qui a vu le jour à Paris au début des années 1920, et qui a connu son apogée au milieu des années 1930<sup>149</sup>. Essentiellement, le cinéma pur désigne des « œuvres [qui] ne pourraient pas exister sous d'autres formes que filmées, car elles ont besoin des moyens plastiques qui font l'originalité du cinéma : le montage, le mouvement de caméra, le travail de l'image par image<sup>150</sup> ». L'image filmique (l'image en mouvement) est donc au cœur de cette notion, particulièrement celle qui, juxtaposée à d'autres images, construit un sens. C'est l'essence non seulement du montage, mais du cinéma lui-même, qui peut tout à fait être narratif sans avoir recours à quelconque forme de littérarité. Ainsi, chez Rollin, nous utilisons la formule de cinéma pur afin de désigner ce qui peut uniquement s'exprimer par le langage filmique dans son œuvre cinématographique. Par exemple, alors que le roman débute par les orphelines qui marchent dans un corridor de l'orphelinat et que le scénario, pour sa part, ouvre sur une « vue générale de l'orphelinat<sup>151</sup> » ainsi qu'un plan rapproché sur la campagne et le petit cimetière

---

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> « Impression », *loc. cit.*

<sup>148</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 132.

<sup>149</sup> « Cinéma pur », dans *Wikipedia*, s.d., [https://fr.wikipedia.org/wiki/Cinéma\\_pur](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cinéma_pur) (Page consultée le 6 octobre 2021).

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> Jean ROLLIN, « Les Deux orphelines vampires [scénario] », *loc. cit.*

voisin, l'ouverture du film, quant à elle, nous présente une série de plans paysagesques d'un cimetière de campagne, accompagnés d'une musique étrange. Déjà, il s'agit d'un procédé purement cinématographique pour nous plonger dans l'univers du film, et la qualité lugubre de ces images nous prépare aux événements à venir. Le plan de la grille du cimetière, entourée de végétation et baignée dans une lumière diffuse de fin de journée, est suffisant à susciter une impression d'étrangeté et d'inquiétude chez le spectateur, impression nourrie par cette musique à caractère fantomatique du compositeur Philippe d'Aram. Cette succession de plans possède donc une qualité « purement cinéma » qui est bien entendu absente des versions littéraires (roman et scénario).

Dans le même ordre d'idées, à 12 minutes 55 secondes, dans la scène où Henriette et Louise se sont échappées de l'orphelinat pour une petite escapade nocturne au cimetière, il est possible de remarquer un petit écriteau discret sur une stèle (ou un muret) derrière elles qui indique : « Le souvenir c'est la vie ». Par la manière dont cet élément est intégré à l'image, certains spectateurs le remarqueront immédiatement tandis que d'autres ne le verront jamais. Ces indices visuels *insidieux* sont susceptibles d'enrichir l'expérience spectatorielle par les compléments qu'ils apportent au récit, peu importe leur nature. Ce sens du détail que peut receler l'image filmique relève d'une approche cinéma pur en ce qu'elle peut effectivement se différencier du texte littéraire ou scénaristique, mais Rollin est malin, car ce détail visuel reste du texte. En littérature, toutefois, le simple fait de mentionner ces informations les mettrait aussitôt en lumière et annulerait donc tout effet de subtilité que possède leur contrepartie filmique. Il n'y a que dans la création des images qu'il soit possible d'*infiltrer* des données ayant pour fonction de supporter voire bonifier le récit. Dans cette circonstance, le fait de placer l'inscription « Le souvenir c'est la vie » derrière les orphelines souligne le fait que ces deux personnages puisent une grande partie de leur essence et de leur mystique dans les souvenirs, qu'ils soient vrais ou faux. D'autant que la perception que le lecteur-spectateur a des orphelines se base en grande partie sur des événements passés qu'elles croient avoir vécus et que Rollin nous présente également comme tel.





Fig. 22 : « Le souvenir c'est la vie. »  
Photogramme tiré du film *Les Deux orphelines vampires*.  
© Les Films ABC, 1997

Encore une fois, Rollin s'amuse à dépasser les oppositions en introduisant de l'information visuelle lisible. À nouveau, son image se lit comme elle se voit, et le plan assume sa fonction de phrase. Dans cette optique, le texte peut aussi cacher un sens qui se révèle, à la condition toutefois d'entrer véritablement dans le langage de l'auteur. Celui-ci met en contact des médiums, il les conjugue et les fait agir pour travailler son image et ouvrir la perception spectatorielle. Autrement dit, il bonifie le récit, mais il joue aussi de nos sens en les convoquant tous ensemble à l'intérieur d'une même image.

Toujours dans une perspective filmique, le cinéaste-écrivain confie, à propos de son film *Lèvres de sang*, que les plans du personnage de Jennifer apparaissant dans le cinéma, puis devant la porte du cimetière et, ensuite, à l'intérieur parmi les tombes et tendant les bras à Frédéric sont du pur Rollin. « Pour moi, des images comme celles-là, c'est le cinéma<sup>152</sup>. » Il appert donc que l'image *purement* rollinienne serait celle qui est déconnectée de la réalité et dont le sens est évanescent, donc foncièrement imaginaire.

La beauté de l'image [chez Rollin], comme la beauté du geste, est avènement d'une beauté coupée de toute utilité, de toute justification autre que l'impériosité d'un désir d'étrangeté. Elle interfère dans le

---

<sup>152</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 128.

déroulement monotone des visions ordinaires captées par notre œil domestiqué ; par son incongruité et son illégitimité, elle le rend à cet « état sauvage » auquel les surréalistes rêvaient de le restituer<sup>153</sup>.

Conséquemment, le degré d'envoûtement généré par l'image filmique ainsi que sa force d'évocation sont en fonction de son arbitraire<sup>154</sup>. Ces imageries sont légion dans l'univers cinématographique du cinéaste-écrivain, et c'est particulièrement le cas avec le photogramme ci-dessous tiré du film *La Rose de fer* et que nous avons déjà présenté au chapitre 1 :



Fig. 23 : photogramme tiré du film *La Rose de Fer*.  
© Les Films ABC, 1973

Cette image et la séquence de laquelle elle est tirée répondent de toute évidence à une impulsion esthétique. L'arrivée du clown dans le cimetière crée une espèce de brèche dans le récit, dans la mesure où l'histoire des deux protagonistes principaux semble mise sur pause, le temps de mettre le clown en avant-plan sans raison apparente. Celui-ci fait son entrée dans le cimetière et, de manière mélancolique et solennelle, va se recueillir devant une stèle sous le regard curieux de l'homme et de la femme. En examinant le photogramme ci-haut, il est possible d'avancer que Rollin convoque l'insolite par l'écart, donc par le contraste. En effet, les couleurs et les textures du costume du clown créent une *dissonance* au niveau pictural, phénomène

---

<sup>153</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 139.

<sup>154</sup> *Ibid.*

qui supporte l'antithèse représentée par la mise en relation du clown et du cimetière. À son habitude, Rollin entretoise la vie et la mort (éros et thanatos), de sorte qu'ultimement, l'opposition entre ces deux univers s'affaiblit significativement, allant jusqu'à être outrepassée. De fait, qui meurt qui revit ? Le clown est-il un fantôme, le cimetière est-il une scène pour s'amuser, pour s'émanciper ? Une sorte d'égalité apparaît entre le personnage et le décor ; les deux se contactent comme pour assurer leur connivence, voire leur relation. Le clown est debout et la tombe est bien sûr couchée, mais le point de contact entre eux semble créer un prolongement et produire un seul et même corps. Malgré cela, l'identité du clown apparaît quelque peu *corrompue* par la situation, même le contexte, et vice-versa. D'un côté, le clown coloré devient triste, et de l'autre, la tombe recouverte de feuilles et entourée de grilles rouillées apparaît comme une aire de jeu, un décor possiblement souriant. Les deux sont statiques et nous regardent, comme s'ils nous mettaient en attente. Il s'agit d'une suspension, autant dans l'image que dans l'histoire, qui nous pousse à imaginer, à s'interroger sur la suite, voire à s'y préparer. Cette composition picturale et dramatique est sujette à soulever des questions au regard de la poétique du cinéaste-écrivain, notamment en ce qui a trait à la création de l'insolite et du mystère. En cachant le sens véhiculé par ses images, qui sous-tendent un deuxième degré, Rollin *inquiète* la logique de son récit et nous perd dans le trouble de sa poésie. De plus, cette dynamique est soutenue par un degré d'arbitraire identifiable autant dans le discours (Rollin a créé cette scène par pur plaisir esthétique) que dans le récit, dans la mesure où cette séquence ne contribue pas à l'évolution narrative. De sorte qu'on pourrait dire que ce n'est pas l'image qui compte, mais bien l'effet que suggère celle-ci. Ainsi, cette pratique de l'image chez le cinéaste-écrivain, qui se détache du code moyen auquel nous avons fait référence au chapitre 1, participe grandement de l'anticonformisme qui caractérise son œuvre.

Dans une entrevue accordée à Daniel Gouyette, Jean-Denis Bonan, le monteur du *Viol du Vampire*, mentionne que Rollin avait le sens de l'image. Bonan ajoute que, dans le contexte de ses premiers films, Rollin filmait comme un photographe, donc

plan par plan, et que « chaque plan est une histoire, chaque plan a son sens à lui<sup>155</sup> ». Bonan utilise le terme « photographies fermées » pour qualifier ce phénomène. Il ajoute que, lorsque ces images étaient mises côte à côte, le sens et l'émotion ne circulaient pas. « Les rushs de Jean sont magnifiques ! Les images isolées sont fantastiques, mais montées c'est plus difficile<sup>156</sup>. » Cette dynamique appuie la force de l'image chez Rollin et leur capacité à dire et à raconter de manière autonome. En plus, cette manière de filmer les choses comme si elles étaient indépendantes les unes des autres rejoint sans contredit la notion de collage des surréalistes. Pour Bonan, avec les films (comme avec les poèmes et la peinture également), un courant doit passer, sorte de flux dans lequel il peut y avoir des résistances mais pas d'interruption. C'est selon lui ce qui fait la beauté d'une œuvre d'art; l'image chez Rollin n'est pas seulement filmique, elle est composite et elle cristallise des mémoires et des gestes d'écriture. C'est ce qui fait en sorte qu'elle peut poser un problème filmique, tel que le stipule Bonan.

« Tout cela, toutes ces images, tous ces assemblages, sont ma raison de filmer. J'allais écrire ma "raison de vivre", car sans l'inspiration qui me les souffle à l'oreille, sans elle, il ne me resterait rien à quoi m'agripper et mon existence professionnelle s'endormirait définitivement.<sup>157</sup> » Cette affirmation confère à la notion d'image un statut à la fois fondamental et exclusif dans la poétique rollinienne, car c'est par l'image que l'œuvre de Rollin prend vie et qu'elle met en place des ouvertures et des connections.

Jean Rollin donne au cinéma le pouvoir de créer ce point de basculement dans lequel l'image, avec tout ce qu'elle recèle, sombre. Comme si celle-ci comportait un mystère qui appelait le spectateur à s'affranchir de ce qui est montré dans le cadre, pour voir au-delà. Un film caché à l'intérieur du film [...]<sup>158</sup>

---

<sup>155</sup> Daniel GOUYETTE (réalisateur), *Fragments of pavements under the sand, the making of The Rape of the vampire*, op. cit.

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 263.

<sup>158</sup> Jean RUP, *Jean Rollin: géographe de la révolte*, op. cit., p. 92.

C'est également ce qui rend son cinéma poétique dans la mesure où « de film en film nous sommes à la poursuite d'un film secret, lequel se cache parce qu'il ne veut pas être vu. [...] [S]ans un tel film secret, il n'y a pas d'émotion cinématographique<sup>159</sup> ». À notre sens, cette émotion cinématographique constitue l'indicible et l'indescriptible qui se dissimulent au plus profond de nos esprits et que l'image aide à faire émerger dans la tessiture de ce film secret. Avec l'image, Rollin veut rendre visible et surtout *visuel* son univers imaginaire. Il s'agit d'une démarche picturale plurielle qui, d'une part, nous aide à mieux comprendre l'insolite et l'incompréhensible chez Rollin et, d'autre part, explique la manière dont les images, particulièrement les images-souvenirs, propulsent sa dramaturgie sous une pléthore de formes.

### 3.4 ROLLIN ET BATAILLE

Dans son ouvrage, Pascal Françaix affirme que Jean Rollin maintient une position comparable à celle de Georges Bataille, préservant jalousement son indépendance créatrice tout en témoignant un respect à l'égard du mouvement artistique dans lequel il s'inscrit<sup>160</sup> ». Dans la préface des *Deux orphelines vampires*, Alain-Pierre Pillet parle pour sa part de la « dette bouleversée<sup>161</sup> » de Jean Rollin envers *Histoire de l'œil*. En effet, tel que nous l'avons découvert jusqu'à présent, s'intéresser à Rollin mène inévitablement sur les traces de Bataille vu l'importance de ce dernier dans son parcours personnel et professionnel. À cet égard, Rollin confie, dans *Dialogues sans fin*, que Bataille fait partie de ses souvenirs les plus anciens, et que ceux-ci ont à voir avec la création d'histoires :

Aussi loin que je puisse remonter dans ma mémoire, mes premiers souvenirs sont ceux d'un homme penché sur mon berceau. Cet homme me parlait, me racontait des histoires pour m'endormir. C'était *Les aventures de Monsieur le curé*, qu'il inventait

---

<sup>159</sup> Raoul Ruiz cité par Didier COUREAU, « Un cinéma de poésie, interrogations premières », *loc. cit.*, p. 6.

<sup>160</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, *op. cit.*, p. 138.

<sup>161</sup> Jean ROLLIN, *Les Deux orphelines vampires [roman]*, *op. cit.*, p. 8.

au fur et à mesure. Tout ce dont je me souviens est qu'il s'agissait d'un curé de campagne.<sup>162</sup>

Il est ici essentiel de rappeler qu'un lien très important unit Rollin et Bataille puisque ce dernier fut le conjoint de sa mère, Denise Rollin, entre 1939 et 1943-44. Rollin n'était encore qu'un enfant à l'époque où Bataille fréquentait sa mère, mais certains souvenirs de l'écrivain sont restés très clairs dans son esprit. Rollin se rappelle entre autres lorsque Bataille l'emmenait voir les communiantes qui sortaient de l'église, lui racontant qu'il s'agissait de louves, soit des espèces de monstres cachés sous des robes blanches. Rappelons que c'est également en présence de Bataille que Rollin a vu un mort pour la toute première fois : « [c]'est mon premier mort que je vais voir. Il s'agit d'un avion abattu. Les débris flambent. Par la vitre brisée de la carlingue pend le corps d'un des pilotes. [Georges Bataille] m'entraîne<sup>163</sup> ». La vision de ce mort a également marqué l'imaginaire du cinéaste-écrivain, mais pas autant qu'*Histoire de l'œil*, le roman controversé de Bataille. Découvert plus tard dans sa vie, il s'agit d'un récit qui a profondément influencé l'entièreté de l'œuvre cinématographique et littéraire de Rollin. Dans son autobiographie, ce dernier est sans équivoque à propos de cette influence majeure :

C'est vers la Simone fantasmagorique et inventée, rêvée, de *L'Histoire de l'œil* que se tournent mes Demoiselles de L'étrange, qui en sont une version sage, une image double, mais qui, sur une simple envie, pourraient relever leurs jupes et se soulager dans leurs petites culottes blanches, à la vue de tous, sans que cela dérange. C'est également Simone qui hante mes *Deux Orphelines Vampires*, que rien ne peut abîmer ou ternir, et qui pratiquent le mal avec la même tranquille impunité<sup>164</sup>.

Cet extrait démontre bien comment l'aspect provocateur qui caractérise *Histoire de l'œil* a impressionné Rollin au point de teinter son travail de dramaturge, particulièrement au regard de ses personnages. En fait, nous avons presque affaire à une obsession : « [d]es visages de Simone que Bataille ne décrit pas, les deux

---

<sup>162</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 99.

<sup>163</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 13.

jumelles de mes films<sup>165</sup>, visages lisses et angéliques à dix-huit ans, mais avec une conduite d'une totale amoralité. Les Simone de mes films ou de mes livres sont toujours là près de moi, et me donnent la chasse<sup>166</sup> ». De fait, l'innocence *corrompue* des personnages d'*Histoire de l'œil* se veut caractéristique des deux orphelines vampires<sup>167</sup>, protagonistes qui n'auraient sans doute pas existé sans l'influence de Bataille en amont.

Dans *Dialogues sans fin*, le cinéaste-écrivain aborde cette influence majeure dans une perspective dialogique : « [a]insi, pour moi et pour moi seul, s'introduit une sorte de dialogue sans fin entre les deux personnages féminins créés par Bataille (Simone et Charlotte d'Ingerville) et mes propres personnages<sup>168</sup> ». L'essence de ce dialogue, sa possibilité et sa mise en place sont assurément dues au fait que Rollin a « douloureusement rêvé » d'être soit Simone, soit le narrateur d'*Histoire de l'œil*, celui ou celle pour qui ce n'est pas le cas n'ayant rien compris à la fièvre d'exister<sup>169</sup>. Face à l'importance de ce phénomène, Rollin va même jusqu'à se demander si cet « impossible dialogue » entre les personnages d'*Histoire de l'œil* et lui-même soit à l'origine du fait que sa femme porte le prénom de Simone (Marie-Simone Morel Rollin)<sup>170</sup>. Ce qui rend ce dialogue « sans fin » est donc le fait qu'il se poursuive bien au-delà du phénomène de la création artistique et qu'il constitue en réalité un échange « entre quelques images de petite enfance liées à Bataille, et la fascination obsessionnelle de la plus belle des histoires d'amour<sup>171</sup> ». Encore là, le cinéaste-écrivain est en quête d'une vivance, de la fièvre d'exister, ce qu'il cherche par le biais d'une poétique basée en grande partie sur une dynamique relationnelle que nous appelons le principe associatif. Nous allons maintenant définir les aspects principaux de ce concept tout en examinant le rôle que Bataille y joue.

---

<sup>165</sup> Rollin fait ici référence aux nombreux personnages féminins « doubles » dans ses films et ses livres, d'où l'importance du thème de la dyade et de la gémellité au sein de son œuvre.

<sup>166</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 13.

<sup>167</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, op. cit., p. 99.

<sup>168</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », loc. cit., p. 102.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>171</sup> *Ibid.*

### 3.4.1 LE PRINCIPE ASSOCIATIF

Nous avons abordé, au chapitre 2, l'importance de la mémoire chez Jean Rollin et la manière dont elle convoque différents souvenirs et différentes images dans le cadre de sa démarche poïétique. Telle est, pour nous, l'essence du principe associatif, qui appelle des motifs à se rencontrer et à générer des sens nouveaux en plus de teinter les thématiques ainsi que l'esthétique du cinéaste-écrivain. Avant de mettre en exergue les motifs d'écriture les plus récurrents qui émergent de ce principe chez Rollin, il est de prime abord essentiel de se tourner vers George Bataille afin de mieux saisir le fonctionnement de ce phénomène associatif. *Histoire de l'œil*, l'une des œuvres qui a le plus marqué le cinéaste-écrivain au cours de sa vie, est accompagnée d'une postface dans laquelle Bataille nous renseigne sur les événements et circonstances ayant motivé la création de son œuvre. Cela permet de lever le voile sur les coulisses de son processus en plus de nous éclairer sur le phénomène qu'est l'inspiration, soit cette étincelle qui naît dans l'esprit humain et qui alimente la poïétique, donc le geste créateur. Lorsque Bataille expose, dans sa postface, les raisons qui l'ont poussé à écrire son récit controversé, nous constatons immédiatement que son inspiration provient de certains événements marquants issus de son passé, donc de sa mémoire :

M'avisant d'un rapport de la scène à ma vie réelle, je l'associai au récit d'une corrida célèbre, à laquelle effectivement j'assistai [...] L'arrachement de l'œil n'était pas une invention libre mais la transposition sur un personnage inventé d'une blessure précise reçue sous mes yeux par un homme réel (au cours du seul accident mortel que j'aie vu). Ainsi les deux images les plus voyantes dont ma mémoire ait gardé la trace en sortaient sous une forme méconnaissable, dès l'instant où j'avais recherché l'obscénité la plus grande<sup>172</sup>.

Cet extrait renferme plusieurs notions importantes. Tout d'abord, Bataille utilise le terme « transposition » afin d'expliquer comment le souvenir d'une blessure issue d'un accident dont il a été témoin lui a inspiré, par association, non seulement une séquence-clé dans *Histoire de l'œil*, mais également l'un des thèmes centraux de cette œuvre : l'œil. Cette dynamique constitue un fil rouge qui nous guide vers la

---

<sup>172</sup> Georges BATAILLE, « Histoire de l'oeil », *loc. cit.*, p. 174-175.



manière dont Bataille, dans la postface d'*Histoire de l'œil*, raisonne cette transposition subversive tout en confirmant que certains éléments diégétiques de son œuvre proviennent d'une déformation de sa mémoire : « [c]es souvenirs [...] ont, après de longues années, perdu le pouvoir de m'atteindre : le temps les a neutralisés. Ils ne purent retrouver la vie que déformés, méconnaissables, ayant, au cours de la déformation, revêtu un sens obscène<sup>173</sup> ».

De toute évidence, le rapport associatif de Bataille fait écho au concept du collage, qui consiste à rapprocher « dans une même composition des éléments hétérogènes<sup>174</sup> ». Ce processus opère en « “écartant au maximum les deux branches du compas métaphorique” [afin] d'amener le spectateur à “appréhender, en un minimum de temps, les rapports qui enchaînent, sans solution possible de continuité, les innombrables structures physiques et mentales”<sup>175</sup> ». En plus d'ouvrir une nouvelle porte sur le monde analogique<sup>176</sup>, le collage nous aide à mieux saisir la transposition ainsi que la déformation dont parle Bataille, chez qui les souvenirs s'associent aux images de ses obsessions<sup>177</sup> afin d'adopter une nouvelle forme et jouer un rôle spécifique au sein d'un récit de fiction. Toujours dans la postface d'*Histoire de l'œil*, Bataille précise sa pensée sur ce mode d'écriture qui, au final, nous en apprend beaucoup sur l'inspiration et la pulsion créatrice qu'elle initie : « [a]percevant ces divers rapports, j'en crois découvrir un nouveau liant l'essentiel du récit (pris dans l'ensemble) à l'événement le plus chargé de mon enfance<sup>178</sup> ». Bataille confie subséquemment que cet événement est une grave maladie de son père, ce qui lui a imposé « [...] la constante obligation inconsciemment subie de trouver dans ma vie et mes pensées ses équivalences. Ceci peut-être éclaire “l'histoire de l'œil”<sup>179</sup> ».

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>174</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>175</sup> José Pierre et André Breton respectivement cités par Pascal FRANÇAIX, *Ibid.*

<sup>176</sup> André Breton cité par Pascal FRANÇAIX, *Ibid.*

<sup>177</sup> Georges BATAILLE, « Histoire de l'œil », *loc. cit.*, p. 175.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 177.

À la lumière de ces informations, le processus associatif chez Bataille semble provenir d'un besoin d'évacuer voire de *digérer* certains souvenirs marquants. Cette *évacuation* de la mémoire, assurément une forme de catharsis, est donc filtrée par l'esprit où, comme nous l'avons constaté, la rencontre des motifs obsessionnels provoque une nouvelle substance qui, liée par un substrat fictionnel, prend la forme de récits comme *Histoire de l'œil*. Il s'agit d'une approche qui entretient ainsi des liens primordiaux avec le processus créatif de Rollin, pour qui « [...] la mémoire d'un événement de la petite enfance peut engendrer ce genre d'associations d'idées, lesquelles s'ordonneront jusqu'à ce qu'il en résulte un film, ou un livre, ou [...] une pensée<sup>180</sup> ».

Maintenant que nous avons défini les aspects essentiels du principe associatif chez Bataille, examinons succinctement comment cette notion peut être traitée de manière plus formelle. Dans *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Didi-Huberman aborde la notion d'association à la lumière du cinéaste soviétique Sergueï Eisenstein (1898-1948) :

Ainsi se mettait en place un modèle de processus dans lequel le « démembrement expérimental » des conventions dramaturgiques permettait de *toucher au plus bas*, de toucher charnellement, affectivement, la matérialité violente des images associées, ce contact devant permettre, à son tour, de *toucher au plus haut*, c'est-à-dire de faire du cinéma un moyen spéculatif d'un genre nouveau. Telle fut, en tout cas, selon Eisenstein, « la plus grande tâche de [son] art : filmer par l'image les idées abstraites, les concrétiser en quelque sorte ; et cela, non pas en traduisant une idée par quelque anecdote ou quelque histoire, mais en trouvant *directement dans l'image ou dans les combinaisons d'images* le moyen de provoquer [...] un mouvement affectif, qui éveille à son tour une série d'idées »<sup>181</sup>.

C'est précisément ce procédé qui opère dans la poïétique de Jean Rollin où, à l'instar de Bataille, l'association et la transposition contribuent un principe narratif et esthétique visant non seulement à ébranler les conventions dramaturgiques, mais

---

<sup>180</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 306.

<sup>181</sup> Geroges DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, op. cit., p. 308.

surtout à provoquer un mouvement affectif susceptible d'éveiller une série d'idées. À cet égard, dans son autobiographie, le cinéaste-écrivain s'épanche sans équivoque sur la notion d'association, expliquant son potentiel inspiratoire :

Partant du singe Jules et aboutissant, plus de cinquante ans plus tard, à l'ours de la petite fille de 1942, un écheveau s'est créé, des lignes s'entrecroisent, faisant naître des pensées, et ces pensées sont, en quelque sorte, des inspirations. Comme quoi, un évènement ancien et en apparence sans la moindre importance [...] peut tout à coup devenir source d'inspiration. Le mécanisme de l'inspiration de la création est ainsi fait : il est provoqué certaines fois par le souvenir d'un incident mineur qui revient sur le devant de la scène<sup>182</sup>.

Les associations chez le cinéaste-écrivain ne sont toutefois pas uniquement constituées de souvenirs, mais également des nombreuses influences artistiques qui ont fait impression sur lui, principalement (et non sans surprise) dans son enfance. Dans *MoteurCoupez!*, Rollin confie avoir toujours été attiré par cette idée d'association de ses nombreuses influences :

J'ai plusieurs fois envisagé d'écrire un livre à partir des couvertures de magazines différents, de couvertures bariolées et multicolores. Ainsi une couverture de *Fantax* aurait voisiné avec une illustration de première page du *Journal des voyages*, et cela à l'infini. J'aurais construit une histoire fantasmagorique de cette manière [...] avec une folie constante et un fantastique débridé<sup>183</sup>.

Dans cette optique, rappelons que le cinéaste-écrivain a déjà confié comment le roman *Les Enfants terribles* de Jean Cocteau s'associe dans son esprit à *Histoire de l'œil*, « avec lequel il n'a pourtant aucun rapport<sup>184</sup> ». Dans ses mémoires, il évoque également un motif obsessionnel qui s'est caché dans sa tête, soit l'image de la « méchante » du film américain *Kiss Me Deadly* (1955) ouvrant une boîte mystérieuse qui projette tout à coup une lumière blanche. Il s'agit d'une image, confie Rollin, qui le « renvoie par association d'idées à la couverture d'un roman noir français des années 50 [...]<sup>185</sup> ». Souvenons-nous également comment la scène du

---

<sup>182</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 306.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 190.

duel des jeunes filles dans le film italien *Sous le pont des soupirs* a fait resurgir dans la mémoire<sup>186</sup> de Rollin le souvenir de la scène du duel dans le cimetière dans *Le Capitaine Fracasse*. C'est ainsi que les deux œuvres se sont « fait écho » dans l'esprit du cinéaste-écrivain et que des éléments de chacune d'elles se sont agencés afin de générer une image typiquement rollinienne, soit la femme vampire au corps voilé qui erre dans un cimetière. Déjà dans le premier long-métrage de Rollin, *Le Viol du vampire*, cette figure est présente et, de surcroît, dans une scène de duel.



Fig. 24 : photogramme tiré du film *Le Viol du vampire*.  
© Les Films ABC, 1968

Au chapitre précédent, nous avons également stipulé que cette figure féminine vêtue de voile était également issue d'une influence de la prêtresse Maya, un personnage de la série illustrée *Fantax*, mais aussi de la Princesse Thanit de la série illustrée italienne *Aventure*. En outre, vu le rôle important que les souvenirs d'enfance de Rollin jouent dans sa poïétique, il serait légitime de théoriser que ces figures se sont également combinées à Jacqueline, la cousine de sa mère, ainsi qu'aux communiantes épiées par lui et Bataille pendant sa jeunesse, « ces petites filles en blanc, voile sur la tête<sup>187</sup> ». C'est ainsi que ces figures, dans une perspective bataillienne, ont été déformées et transposées afin de devenir le motif rollinien que nous connaissons comme étant la femme-vampire.

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>187</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 100.

Au regard des principes narratifs, la manière dont le souvenir d'un incident est susceptible de nourrir l'inspiration constitue l'essence de *Dialogues sans fin*, texte lui-même constitué de courts récits, sorte de bribes assemblées autour d'un thème central, soit celui de la mémoire. Dans la section intitulée *La petite fille aux escargots*, le narrateur évoque cette dynamique en parlant de « l'ordonnance trompeuse de ses souvenirs imprécis, ne lui appartenant pas en vérité, qui organisent comme un leurre cette tragique succession de traces, de pistes interrompues [...] »<sup>188</sup>. Ce passage résume de manière efficiente l'essence de la dramaturgie rollinienne, essentiellement construite par une succession de traces et de pistes, phénomène à nouveau représentatif du principe associatif. Pour le cinéaste-écrivain, il s'agit du substrat même de l'inspiration :

Est-ce là le fonctionnement de cette chose incompréhensible qu'est l'inspiration, est-ce cela qui produit l'écriture d'un livre, l'imaginaire d'un film, ou la présence d'une pensée soudaine et autonome ? La question reste posée. Un événement qui ne s'est pas encore produit, et qui est sans importance réelle, peut-il par rapprochement avec un autre événement de même nature beaucoup plus ancien, s'étant déjà produit, faire naître une inspiration ? Après tout, il se pourrait<sup>189</sup>.

Toujours Dans *La Belle énigme*, la narration autoréflexive de Rollin exprime cette idée de rapprochement directement au cœur du récit :

C'est un jeu d'images qui ne reflète qu'une errance, deux présences insoupçonnables autour de la visiteuse, présences se rattachant à ce jeu : images photographiées, image dessinée d'une adolescente aux cheveux sagement noués de rubans, image de jeunes filles du début du siècle, préservée, découpée et dissimulée dans un carton à dessins... Images fugitives d'un passé énigmatique, qui se rattache émotionnellement à sa mémoire à elle, à ses souvenirs effacés mais dont l'existence ne peut être mise en doute. Comme un coffret dont le contenu se serait échappé, avant que quiconque ait pu le définir ou l'apercevoir...<sup>190</sup>

Le champ lexical des extraits précédents est évocateur, particulièrement avec les termes « rapprochement » et « rattachant » qui sont en voisinage direct avec la notion d'association, mais aussi de transposition. Ainsi, ce que Rollin associe dans sa

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>189</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 307.

<sup>190</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », loc. cit., p. 146.

dramaturgie sont en réalité « les images les plus éblouissantes d'un passé inventé, [...] la trace d'une ancienne mémoire oubliée, d'une énigme perdue, d'une vie foudroyée<sup>191</sup> ». Le souvenir de la mystérieuse fillette aperçue par Rollin dans un manège dans son enfance, celle ayant inspiré le roman *La petite fille au cerceau* et constituant une transposition, un visage adopté et interprété de Jacqueline, la petite fille aux escargots, s'est associé, par analogie et par élargissement irrationnel à la Simone de Bataille dont la présence énigmatique plane dans tout ce que Rollin ait écrit ou filmé<sup>192</sup>. De manière analogue, l'innocence *corrompue* des personnages d'*Histoire de l'œil* se veut caractéristique des deux orphelines vampires<sup>193</sup>, protagonistes qui concrétisent le mélange d'innocence et de violence qui fait pour Rollin le charme des héros de Bataille et du roman noir<sup>194</sup>. C'est la raison pour laquelle comprendre Bataille nous a aidé à mieux comprendre Rollin vu les nombreux liens qui les unissent.

Cela dit, le processus associatif fait écho à ce que nous affirmions plus haut à l'effet que l'image chez Rollin n'est pas seulement filmique puisqu'elle est composite et qu'elle cristallise des mémoires et des gestes d'écriture. À notre sens, toutefois, la logique du rapport entre les souvenirs, images et motifs voués à s'associer dans la démarche du cinéaste-écrivain n'est pas importante dans la mesure où c'est la dimension libératrice de ce processus qui est pertinente. Cela fait écho au postulat de Didi-Huberman voulant que Eisenstein cherchât à faire du cinéma un moyen spéculatif et concrétiser par l'image les idées abstraites. Concurrément, le processus associatif, ce « jeu d'images » tel que Rollin le nomme dans *La Belle énigme*, a une visée expressive et esthétique qui, une fois libérée de sa justification, donc de son cadre et de ses contraintes, s'avère plus *pure*, somme toute plus authentique. À l'image du collage, le frottement entre divers *matériaux narratifs* et la transposition qui s'ensuit initient un dialogue permettant un discours renouvelé ainsi qu'un sens en ouverture. C'est ce à quoi le cinéaste-écrivain a constamment aspiré à travers sa poétique libertaire.

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>192</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>193</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 100.

### 3.4.2 LE DIALOGUE ET SON ESSENCE INTERMÉDIALE

Il est désormais clair que ce que Rollin associe au sein de sa poïétique sont en majeure partie les impressions laissées dans son esprit par non seulement d'anciennes mémoires oubliées, héréditaires ou chimériques, mais aussi ses nombreuses influences artistiques. Par l'agencement de ces éléments, Rollin est appelé à créer des « dialogues sans fin [qui] se rejoignent, s'entrecroisent, se mélangent et se déforment. Des images imprévues surgissent et se recourent les unes les autres. Est-ce une étrange harmonie qui va naître, ou au contraire l'insupportable dissonance d'un préau d'école empli de courses et de cris?<sup>195</sup> » Le cinéaste-écrivain a abordé cette dissonance liée à l'aspect dialogique du processus associatif dans un texte libertaire qu'il a écrit en 1963 à propos de la musique et dans lequel il affirme que la combinaison de nouveaux instruments produit un ensemble de sons qu'il faut faire parler, faire s'exprimer<sup>196</sup>. Un tel dialogue serait impossible sans la « faculté d'atteindre [des] réalités distantes et [...] tirer une étincelle de leur rapprochement<sup>197</sup> ». C'est ici qu'entre en jeu l'aspect intermédiaire du processus associatif, en ce qu'il convoque un dialogue entre des influences provenant de plusieurs sphères artistiques et médiatiques. Ces influences, présentées au chapitre 1, ont grandement contribué à façonner l'œuvre rollinienne, surtout par la manière avec laquelle le cinéaste-écrivain les fait dialoguer par association à travers son écriture scénaristique et filmique. C'est ce qui constitue la pertinence de ce processus intermédiaire qui nous intéresse.

Dans son article intitulé « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », Irina O. Rajewsky révèle qu'aujourd'hui, aucun média ni aucune pratique médiatique n'opère de façon isolée de ses pairs. C'est pourquoi le concept d'intermédialité fait aujourd'hui pleinement partie des débats

---

<sup>195</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 208.

<sup>196</sup> Jean ROLLIN, « Pour en finir avec l'obscurantisme : essai d'introduction à l'écoute de la musique concrète [1963] », *loc. cit.*, p. 47.

<sup>197</sup> Idée développée en 1921 dans la préface du catalogue de l'exposition Max Ernst. Vittorio TRIONFI, « Figures indécidables et cinéma surréaliste », *loc. cit.*, p. 99.

théoriques portant sur la littérature et les autres arts et médias<sup>198</sup>. Il s'agit toutefois d'un concept au sujet duquel les recherches, qui sont de plus en plus nombreuses, sont parfois contradictoires. Dans cette situation, l'auteure propose de préciser une approche particulière de l'intermédialité en introduisant trois sous-catégories plus restreintes du concept : « transposition médiatique », « combinaison médiatique » et « références intermédiales ». En comparant ces sous-concepts, nous verrons comment, selon Rajewsky, l'intermédialité peut gagner une valeur heuristique et pratique lorsqu'il s'agit d'analyser « des configurations médiatiques concrètes et leurs stratégies de production de sens<sup>199</sup> ». La reconnaissance grandissante du concept de l'intermédialité pave ainsi la voie à de nouvelles possibilités d'aborder et réfléchir aux problématiques ainsi qu'à présenter différents points de vue sur l'empiètement des frontières (medial border-crossings) et l'hybridation intermédiaire<sup>200</sup>. C'est précisément cette approche qui nous permet d'aborder la poétique de Rollin sous l'angle de l'intermédialité, particulièrement au regard du dialogue entre la pléthore de références intermédiales qui peuplent son œuvre.

Toutefois, avant d'appliquer le concept d'intermédialité dans le principe associatif de Rollin, il nous paraît important, sans vouloir entamer une étude exhaustive sur la question, d'en tracer les grandes lignes. Le concept d'intermédialité nécessite de prime abord de faire une distinction entre les phénomènes « intra- » (qui se déploie à l'intérieur d'un seul média), « inter- » (qui agit en relation à d'autres médias), et « trans- » médiatiques (qui déploie un motif et/ou une trame narrative sur plusieurs plateformes)<sup>201</sup>. Rajewsky insiste sur le fait que l'intermédialité est un terme qui a le dos large puisqu'on loge à son enseigne plusieurs notions souvent contradictoires et disparates. Une panoplie d'approches critiques ont, depuis longtemps, employé certains concepts liés à l'intermédialité, créant à chaque fois des variantes avec des attributs et des délimitations différentes. Plus encore, cela a donné lieu à l'emploi de plusieurs termes en lien avec l'intermédialité, termes étant eux-

---

<sup>198</sup> Irina O. RAJEWSKY, « Interminality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Interminality », *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 6, 2005, p. 43-64, <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/>, résumé de l'article.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. résumé de l'article.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 46.



mêmes utilisés de diverses manières, dont « multimédia », « plurimédia », « transmédialité », « inframédialité » et « convergence médiatique »<sup>202</sup>. Ce n'est que récemment que les chercheurs ont commencé à spécifier le concept d'intermédialité selon leur champ d'étude spécifique, ce qui a donné lieu à non seulement une prolifération de notions sur l'intermédialité, mais aussi à des manières hétérogènes d'employer le terme. De là l'importance, pour chaque chercheur, de bien définir sa propre compréhension de l'intermédialité et de situer son approche parmi un spectre relativement large, afin d'éclaircir et de valider des objectifs de recherche spécifiques. C'est d'ailleurs ce que nous avons fait d'entrée de jeu dans cette section.

Ce qui nous apparaît des plus pertinents est l'étendue du concept de l'intermédialité qui, par son préfixe « inter », indique justement qu'il opère de manière fluide et circulatoire *entre* les médias et les médiums. Il s'agit donc d'un vaste espace où chacune des frontières entre les médias sont poreuses. Dans ce contexte, selon Rajewsky, l'une des manières de comprendre l'intermédialité est de l'aborder comme point de vue critique au regard de configurations médiales spécifiques. Pour ce faire, il est impératif que les médias impliqués entretiennent une forme de stratégie intermédiaire entre eux<sup>203</sup>. Cet aspect permet de surcroît de mieux comprendre les médias individuels impliqués<sup>204</sup> puisque la manière dont ils fonctionnent dans la systémique de l'intermédialité est souvent révélatrice de leurs qualités intrinsèques.

Rajewsky propose ainsi trois sous-catégories<sup>205</sup> afin de classer les phénomènes liés aux relations intermédiales :

---

<sup>202</sup> Les termes originaux présentés par l'auteure dans son article sont « multimediality », « plurimediality », « crossmediality », « infra- mediality », « media-convergence », « media-integration », « media-fusion » et « hybridization ».

<sup>203</sup> André Gaudreault et Philippe Marion cités par Irina O. RAJEWSKY, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *loc. cit.*, p. 48.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

1. L'intermédialité au sens plus strict de « transposition médiatique », avec par exemple les adaptations filmiques de textes littéraires, processus au sein duquel ces derniers subissent une transformation obligatoire.
2. L'intermédialité dans le sens de « combinaison médiatique », ce qui inclut les phénomènes comme les films, les opéras et le théâtre, où sont combinés des médias distincts et présents dans leur matérialité intrinsèque tout en étant intégrés de manière authentique dans un *tout* (une configuration) dans le but de produire un sens.
3. L'intermédialité dans le sens des « références intermédiales », où, par exemple, un texte littéraire fait référence à un film ou une peinture. Ce phénomène doit être considéré comme une stratégie de production de sens ayant un impact sur le produit (la configuration médiatique) dans son entièreté. Ce faisant, un seul média est impliqué dans sa matérialité intrinsèque afin de faire référence aux propriétés d'un ou plusieurs autres médias, et ce, dans le but d'établir une relation de production de sens.

À la lumière de nos problématiques sur la poïétique de Jean Rollin, c'est la troisième catégorie, celle des références intermédiales, qui nous interpelle particulièrement. Ainsi, à l'image de la démarche du cinéaste-écrivain, plutôt que de combiner différentes formes médiales, il s'agit de thématiser, d'évoquer ou d'imiter des éléments ou des structures d'un autre média conventionnellement distinct<sup>206</sup> grâce à l'utilisation de moyens spécifiques au média impliqué dans la création, en l'occurrence la littérature, le scénario et le cinéma. Rajewsky précise que par « imitation » elle entend davantage « simulation » que mimésis<sup>207</sup>. De même, ce qui est pertinent au sujet de cette catégorie est qu'une seule configuration médiatique peut remplir les conditions des deux autres catégories. Une adaptation filmique d'un texte littéraire, par exemple, est un phénomène considéré comme une combinaison médiatique dans laquelle il y a transposition. Et si le film renvoie directement au texte, nous nous trouvons ainsi en présence de références intermédiales. Dans ce contexte, le spectateur reçoit le texte original ainsi que le film malgré certaines

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 52-53.

<sup>207</sup> *Ibid.*, n. 19.

différences et/ou équivalences<sup>208</sup>. L'adaptation cinématographique n'est pas seulement *basée* sur un texte mais est plutôt constituée *en relation* avec elle. En ce sens, l'intermédialité référentielle a la possibilité de produire des couches de sens supplémentaires<sup>209</sup>.

Dans son texte, Rajewsky aborde également le « “as if” character » (l'attribut « comme si » [notre traduction]) soit cette potentialité qu'a un médium d'agir comme s'il avait à sa disposition les outils d'un autre médium, tel le scénariste qui emploie les techniques filmiques dans son écriture. Par exemple, il ne peut pas réellement zoomer lors de l'écriture, mais il peut toutefois en donner l'impression. Cela reste donc une illusion par référencement puisqu'un média donné n'est pas en mesure d'utiliser ou de reproduire des éléments d'un autre média, il ne peut qu'en simuler les effets<sup>210</sup>. C'est la raison pour laquelle les références intermédiaires fonctionnent sur le principe de l'illusion, celle des pratiques spécifiques à un autre média, ce qui sollicite, chez le lecteur d'un scénario par exemple, une impression et même une sensation filmique. À ce sujet, nous croyons effectivement que les références intermédiaires obtenues par l'écriture dite filmique sont susceptibles de nous faire découvrir et expérimenter le cinéma (ou certaines de ses caractéristiques du moins) sous un jour nouveau, surtout si on s'appuie sur la structure du scénario qui a su développer son propre langage afin de se rapprocher le plus possible de la mise en scène.

Après tout, un médium est « [c]e qui sert de support, d'intermédiaire à quelque chose<sup>211</sup> ». C'est également une « [s]ubstance facilitant la combinaison de deux ou plusieurs autres corps<sup>212</sup> », de là la pertinence de l'*inter*-médialité. À notre sens, tout se joue dans l'*inter*-, dans cet espace « entre » au milieu duquel il y a rencontre, association et dialogue. Cela affecte le prisme de notre expérience et génère une démarche de création qui peut potentiellement se renouveler sans cesse ainsi qu'ouvrir vers de nouvelles perspectives. Cette dynamique rejoint l'approche de

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>211</sup> « Médium », dans CNRTL. *Le Centre national de ressources textuelles et lexicales*, s.d., <https://www.cnrtl.fr/definition/médium> (Page consultée le 11 décembre 2020).

<sup>212</sup> *Ibid.*

Rajewsky voulant que l'intermédialité résultant des références intermédiales ait la possibilité de produire des couches de sens supplémentaires (« meaning-constitutional strategy<sup>213</sup> »). Dans tous les cas, il s'agit de *simuler* une expérience, procédé qu'utilisait peut-être sans le savoir Rollin et que nous désirons utiliser à notre tour dans le cadre de notre création scénaristique afin de solliciter, chez le lecteur, une sensation à la fois filmique et littéraire. Nous aurons l'occasion de revenir sur le sujet dans le cadre du chapitre 5, qui agit à titre de récit de création.

Somme toute, c'est le dialogue qui est responsable de l'articulation des médias et des motifs impliqués dans une construction médiatique et, conséquemment, de l'expressivité qui en émerge. Dans la mesure où Jean Rollin est un artiste chez qui les influences intermédiales sont nombreuses, provenant autant du cinéma, de la littérature, du théâtre que de la peinture, il s'avère inévitable que cette dynamique teinte sa poétique sous plusieurs aspects. Cette forme d'intermédialité référentielle participe également à rendre son univers insolite dans la mesure où « rien ne se perd, mais tout se transforme [et que] le “déjà lu” devient le matériau premier du bricolage fictionnel et ouvre de nouvelles voies de création, de transformation, d'hybridation ou de circulation des matériaux<sup>214</sup> ». Cette pratique est également susceptible de provoquer l'incompréhension dans la mesure où ne pas être familier avec les références impliquées peut potentiellement dérober le lecteur-spectateur de certaines clés d'interprétation.

### 3.4.3 ROLLIN EN DIALOGUE

D'entrée de jeu, il nous apparaît impératif de revenir vers Bataille puisque c'est avec lui que Rollin a le plus dialogué au cours de sa carrière. Nous avons déjà établi, plus dans ce chapitre, comment les thèmes liés à *Histoire de l'œil* sont chez Rollin, « sinon une influence constante, du moins une inspiration de toute écriture, qu'elle

---

<sup>213</sup> Irina O. RAJEWSKY, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *loc. cit.*, p. 61.

<sup>214</sup> Sylvie DUCAS, « Écrire l'insolite pour Antoine Volodine ou l'art du bobard dans *Bardo or not Bardo* », dans Arlette BOULOUMIÉ, dir., *Écritures insolites*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, paragr. 13, <https://books.openedition.org/pur/12091?format=toc>.

soit filmique ou livresque<sup>215</sup> ». Cette influence majeure se manifeste conséquemment de plusieurs manières dans la poétique du cinéaste-écrivain, même à l'étape du repérage pour ses films :

Dans *Introduction aux dialogues sans fin*, je raconte une journée de repérages que je fis avec [la comédienne Mireille d'Argent] en dehors de Paris. Journée quasi hallucinatoire dont je devais me souvenir comme d'une aventure qui aurait pu être écrite dans *L'Histoire de l'œil*. Il y avait dans cette journée un aspect "Bataille" qui m'a fortement marqué<sup>216</sup>.

Cet « aspect Bataille » auquel Rollin fait référence concerne la mise en place consciente ou inconsciente de méthodes de travail inspirées par les thématiques liées à *Histoire de l'œil* et son auteur. Cette récurrence bataillienne nous permet d'analyser comment Rollin suscite un dialogue avec d'autres artistes et médias dans une démarche qui dépasse la simple citation puisqu'elle engage une réelle action intermédiaire non seulement dans le geste d'écriture, mais aussi dans le récit qui en découle. Tel qu'établi plus haut, cette démarche opère par le rapport associatif, qui fait lui-même écho au concept de collage surréaliste, appelant à rapprocher des réalités distantes et afin de tirer une étincelle de leur rapprochement<sup>217</sup>. Cette étincelle est non seulement ce point de contact proposé par Didi-Huberman, mais surtout le mouvement affectif créé directement dans l'image ou dans les combinaisons d'images<sup>218</sup>. En d'autres termes, l'étincelle initie le dialogue, donc une ouverture vers un sens renouvelé et convoqué par le contact des attributs intrinsèques de chaque médium.

Ce dialogue est repérable sous différentes formes dans la dramaturgie rollinienne. Par exemple, dans *Les Deux orphelines vampires*, Henriette et Louise font la lecture du roman controversé de Bataille, le soir dans leur lit :

---

<sup>215</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 297.

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> Idée développée en 1921 dans la préface du catalogue de l'exposition Max Ernst. Vittorio TRIONFI, « Figures indécidables et cinéma surréaliste », loc. cit., p. 99.

<sup>218</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 308.

De dessous le matelas elles sortent un livre défendu (“Histoire de l’œil”). Elles se couchernt [*sic*] dans le même lit l’une contre l’autre, et, à la lueur d’une lampe de poche, elles lisent sous les draps...<sup>219</sup>

Dans ce cas, on peut certes vérifier la valeur citationnelle du dialogue que Rollin mène avec Bataille, mais dans le récit se vérifie aussi plus largement son inspiration sur le plan formel et esthétique. En effet, le livre à titre d’objet est impliqué dans l’une des séquences, mais son influence se fait sentir bien au-delà de cet aspect puisque, tel que nous l’avons mentionné au chapitre 2 dans la section au sujet d’éros et thanatos, Henriette et Louise sont elles-mêmes des déclinaisons (des références) de Simone et Marcelle. Rollin ne s’en est jamais caché, bien au contraire, affirmant que Simone hante ses *Deux Orphelines Vampires*, « que rien ne peut abîmer ou ternir, et qui pratiquent le mal avec la même tranquille impunité<sup>220</sup> ». De plus, toutes les adolescentes de ses livres et de ses films sont « des visages interprétés » de Simone et « des possibilités d’elle<sup>221</sup> ». Cette *interprétation* constitue à notre sens l’une des ramifications du dialogue entretenu avec Bataille et son œuvre, donc une manière de nourrir une relation artistique avec ses images et ses thèmes, entre autres. C’est ce qui explique les analogies entre les actions des orphelines et celles des personnages d’*Histoire de l’œil*, teintées par l’immoralité, la souillure, la sexualité ainsi que la dualité éros/thanatos. Prenons par exemple, dans le premier chapitre du roman des *Deux orphelines vampires*, le meurtre du jeune Arthur, âgé de seulement 17 ans. Personnage absent du film, il subit les pires sévices dans la version littéraire alors que les orphelines arrachent des morceaux de sa chair afin de les dévorer. Et pour finir : « Louise ouvrit le pantalon d’Arthur et dégagea le sexe. Toutes deux le contemplèrent en silence de tous leurs yeux qui, en cette pleine nuit *voyaient*<sup>222</sup> ». Henriette, dont le corps nu est recouvert de sang frais, égorge ensuite le jeune homme afin de l’achever. Après le meurtre du jeune Arthur, les orphelines s’en retournent chez le docteur Dennery. S’ensuit une autre mise en scène (une image) typiquement rollinienne :

---

<sup>219</sup> Jean ROLLIN, « Les Deux orphelines vampires [scénario] », *loc. cit.*, p. 14.

<sup>220</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d’un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>222</sup> Jean ROLLIN, *Les Deux orphelines vampires [roman]*, *op. cit.*, p. 26.

Henriette, trempée de sang, était restée nue. Elle tenait sa chemise de nuit à la main, et serrait en marchant ses cuisses collantes afin de bien sentir le liquide trouble qui les maculait. La voyant ainsi, Louise retira sa propre chemise de nuit pour être comme son amie. Et toutes deux, main dans la main, arrivèrent devant la maison du docteur Dennery.<sup>223</sup>

Alors qu'elles sont dans le jardin, juste sous la fenêtre de la chambre du docteur qui est en train d'écrire assis à son bureau, Henriette et Louise décident de jouer un jeu. Dans le film, il s'agit de se mettre nue devant la fenêtre, mais dans le roman, déjà nue, Henriette propose d'uriner sous la fenêtre du docteur sans qu'il entende. Il s'agit pour elles (et probablement aussi pour Rollin) d'un « jeu dangereux<sup>224</sup> » qui démontre, d'une part, comment la version littéraire est beaucoup plus provocante que la version cinématographique, mais aussi à quel point le récit entretient des filiations majeures avec *Histoire de l'œil*, notamment en termes de juxtaposition d'actions et donc d'images qui créent un conflit narratif. Il suffit de penser à la scène de la corrida, présentée à titre d'exemple dans la section « Éros et thanatos » du chapitre 2 dans laquelle Simone conduit le narrateur dans une cour extérieure de l'arène où règne une odeur d'urine afin de sortir « sa verge en colère<sup>225</sup> ». Suite à leurs ébats, Simone demande qu'on lui apporte les testicules du taureau; elle en mordra un et insérera l'autre dans sa vulve. La dynamique de cette séquence est analogue à celle du meurtre du jeune fermier dans le roman des *Deux orphelines vampires*:

Sans même s'en rendre compte tant elle est inconsciente quand elle s'abreuve, ses doigts rencontrent le sexe encore dur, se refermant sur lui; l'écrasent, le broient. Elle plonge avec délice son visage dans l'ouverture sanglante, se barbouillant de sang. En perdant la vie, le jeune fermier, dans un ultime spasme, se vide dans la main de Louise toujours refermée sur son sexe.<sup>226</sup>

C'est ainsi que, avec *Les Deux orphelines vampires*, Rollin met en place un dialogue important non seulement avec Bataille, mais également avec d'autres références intermédiaires. D'ailleurs, dès les premières minutes du générique d'ouverture, le film nous plonge au cœur de ce phénomène en alternant des images de

---

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>224</sup> *Ibid.*

<sup>225</sup> Georges BATAILLE, « Histoire de l'œil », *loc. cit.*, p. 144.

<sup>226</sup> Jean ROLLIN, *Les Deux orphelines vampires [roman]*, *op. cit.*, p. 60.

la campagne autour de l'orphelinat avec diverses images de peintures et de partitions musicales sur lesquelles sont superposés les titres. Chacune de ces références a assurément été choisie avec soin par le cinéaste-écrivain pour leur potentiel d'évocation, surtout lorsqu'elle entre en relation, par le montage ou la composition visuelle, avec ses *compères*. Dans le photogramme ci-dessous, les deux éléments sont mis en relation de manière très directe, et ce, par superposition. De fait, ils apparaissent comme *forcés* à dialoguer ensemble. À tout le moins, le spectateur est fortement appelé à tirer un sens de cette mise en rapport.



Fig. 25 : photogramme tiré du générique d'ouverture des *Deux orphelines vampires*.  
© Les Films ABC, 1997

Plusieurs références dans *Les Deux orphelines vampires* sont également issues de la littérature. Rollin ne s'en cache pas et ces ouvrages sont, dans le scénario, cités directement au sein du texte tandis que le film les présente au sein des images. Dans son essence, le film constitue d'ailleurs un renvoi « global » puisqu'il est considéré comme une parodie de la pièce de théâtre française *Les Deux Orphelines*, un drame en 5 actes présenté initialement en 1874, adapté en roman en 1877, puis publié en feuilleton en 1892<sup>227</sup>. Le docteur Dennery du scénario de Rollin partage d'ailleurs son nom avec l'un des deux auteurs des *Deux Orphelines*, Adolphe d'Ennery.

<sup>227</sup> « Les Deux Orphelines (pièce de théâtre) », dans *Wikipedia*, s.d.,  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_Deux\\_Orphelines\\_\(pièce\\_de\\_théâtre\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Deux_Orphelines_(pièce_de_théâtre)) (Page consultée le 23 juillet 2021).



Outre *Histoire de l'œil*, œuvre qui fascine les orphelines sans laquelle leur existence ne serait sans doute pas possible, celles-ci découvrent, à la scène 46 du scénario, un livre de la série *Fantômas* dans la bibliothèque du docteur Dennery. Intitulé *La Livrée du Crime*, Rollin prend bien soin de préciser que c'est l'« édition originale à 65 centimes<sup>228</sup> » que consultent Henriette et Louise, et l'une comme l'autre sont très impressionnées par l'imagerie sanglante qui figure sur la couverture. D'autant plus, à la scène 54, les orphelines feuilletent *Cent ans d'affiches de la magie* qui, en plus d'agir à titre de référence, a un impact direct sur le récit puisqu'en le lisant, Henriette et Louise se comparent aux images qu'il contient et sont appelées à se définir selon certaines figures représentées (la fille qui vole dans le cerceau à la page 72 et Wanda la déesse du mystère qui surgit des flammes à la page 64). L'aspect intermédial de ces éléments est ici des plus pertinents dans la mesure où il est abordé autant dans le roman, le scénario que le film, avec certaines variantes. Dans chacun des cas, le dialogue initié par la relation intermédiale s'en trouve modulé vu la nature des médias qui sont appelés à se *rencontrer*. C'est du moins dans le film que, selon nous, cette relation est la plus évocatrice dans la mesure où nous voyons le livre en question ainsi que les illustrations citées, ce qui nous fait expérimenter la référence intermédiale de manière plus directe. De fait, cette configuration médiatique, en l'occurrence le film, permet au spectateur de recevoir le texte original, du moins en partie.



Fig. 26 : Henriette et Louise lisent *Histoire de l'œil*.  
Photogramme tiré des *Deux orphelines vampires*.  
© Les Films ABC, 1997

<sup>228</sup> Jean ROLLIN, « Les Deux orphelines vampires [scénario] », *loc. cit.*, p. 38.

Notons que Rollin a fait des renvois à d'autres médias conventionnellement distincts, en l'occurrence la peinture, dans plusieurs de ses films. Avec *Le Frisson des vampires* par exemple, son idée fut de « truffer le film d'images surréalistes inspirées des tableaux de Magritte ou de Paul Delvaux, grâce à la jeune beauté au corps parfait que nous avons trouvé [...] »<sup>229</sup>. L'une des scènes du film dans laquelle figure un cercueil posé sur un divan Récamier est d'ailleurs une reconstitution du tableau de Magritte, *Madame Récamier*. De même, dans *La Vampire nue*, Rollin évoque par imitation/simulation la toile *Flaming June* du peintre britannique Sir Frederic Leighton (1830-1896). Il s'agit d'une approche qui enrichit l'image filmique par les couches de sens supplémentaires que ce type de référence intermédiaire induit en elle.



Fig. 27 : à gauche, la toile *Flaming June*. À droite, photogramme tiré du film *La Vampire nue*.  
© Google Images & Les Films ABC, 1968

De plus, Rollin affirme que *La Fiancée de Dracula* est articulé autour d'images qui sont pour lui essentielles, dont les collages surréalistes de Max Ernst, entre autres<sup>230</sup>. Avec ce film, il a également cherché à convoquer l'essence de l'un de ses peintres fétiches directement au cœur des images filmiques :

Sandrine était prête à s'exhiber pour moi dans mes lieux de prédilection bizarres, se faisant ainsi la complice d'un réalisateur qui cherchait à retrouver une sorte de vision à la Paul Delvaux partout où il filmait. Je peux difficilement imaginer Sandrine autrement que nue. Sa nudité est si simple, si naturelle, qu'elle la porte comme une évidence. Et cette

<sup>229</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 81.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 261-262.

évidence est picturale. Elle est un tableau évoluant parmi les croix, les tombes, les galets, sortant d'un puits [...] <sup>231</sup>

Cette évidence picturale dont parle le cinéaste-écrivain et faisant du personnage interprété par la comédienne Sandrine Thoquet un *tableau cinématographique* est le résultat du dialogue entre l'image filmique et iconographique. Ici l'intermédiaire est clairement le corps de la femme puisque celui-ci s'avère le vecteur, voire le liant, entre les médias. Le corps de Sandrine rend possible le besoin de circulation, de mise en contact par Rollin entre différents modes visuels. Le dialogue multimodal apparaît incarné, sensuel donc formel et esthétique. Nous sommes également face à un contact permettant de « *toucher au plus haut* <sup>232</sup> », toujours par l'engendrement d'un mouvement affectif.

Le premier court-métrage de Rollin, produit en 1958 et intitulé *Les Amours jaunes* opère dans une dynamique similaire puisque son titre fait directement référence à un poème : « [j]'avais choisi d'évoquer un poète anticonformiste, connu du tout un chacun : Tristan Corbière, l'auteur des *Amours jaunes*, qui doit se comprendre comme "on rit jaune" <sup>233</sup> ». Le cinéaste-écrivain emploie ici le terme « évocation » (le terme apparaît même dans le générique d'ouverture du film) afin d'aborder le procédé à l'aide duquel il a choisi de faire un renvoi à l'œuvre de Corbière, tout en précisant « [é]vocation, et pas documentaire – que je déteste <sup>234</sup> ».

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>232</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, *op. cit.*, p. 308.

<sup>233</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>234</sup> *Ibid.*

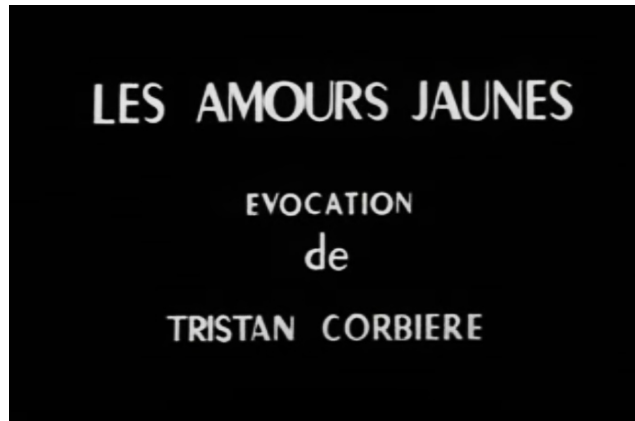


Fig. 28 : photogramme tiré du générique d'ouverture du court-métrage *Les Amours jaunes*.  
© Les Films ABC, 1958

Par le dialogue qui *évoque* et *appelle* le sens, Rollin s'inspire de la poésie de Corbière afin de construire la narration de son film relatant l'histoire d'un homme qui erre sur une plage, perdu dans le fil de ses pensées à la fois poétiques et philosophiques. Le narrateur récite ainsi des poèmes de Corbière alors que défilent les images en noir et blanc, conférant à celles-ci une dimension autre ainsi qu'un sens potentiellement caché dans le second degré de lecture. En fait, cet aspect est si constitutif du court-métrage de Rollin que le site Internet IMDb (The Internet Movie Database) le décrit comme « *[b]its and pieces of Tristan Corbière's (1845-1875) poetry*<sup>235</sup> ». (Des bribes de la poésie de Tristan Corbière (1845-1875) [notre traduction]). Avec *Les Amours jaunes*, Rollin emploie ainsi ce que Rajewski appelle le « "as if" character » de l'intermédialité afin de simuler une impression et même une sensation poétique à l'aide du langage filmique.

Sur la côte d'Armor, Un ancien vieux couvent,  
Les vents se croyaient là dans un moulin-à-vent,  
Et les ânes de la contrée,  
Au lierre râpé, venaient râper leurs dents  
Contre un mur si troué que, pour entrer dedans,  
On n'aurait pu trouver l'entrée.<sup>236</sup>

<sup>235</sup> « Les amours jaunes », dans *The Internet Movie Database*, s.d.,  
[https://www.imdb.com/title/tt0051354/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0051354/?ref_=fn_al_tt_1) (Page consultée le 1 mai 2023).

<sup>236</sup> Extrait de la narration du film *Les Amours jaunes*. Texte tiré du poème de Tristan Corbière. Jean ROLLIN (réalisateur), *Les Amours jaunes*, Les Films ABC, 1958, 10 min., Blu-ray.

Un dialogue esthétique se produit donc, dans *Les Amours jaunes* de Rollin, grâce à la rencontre entre l'image littéraire et celle du film. Le texte de Corbière est ainsi sorti de son contexte, de sa vocation première, afin de conférer une nouvelle dimension à la dramaturgie cinématographique de Rollin. En cette circonstance, la valeur poétique de la narration nous appelle à considérer le paysage comme une métaphore de la perte interne du protagoniste. De fait, intérieur et extérieur se confrontent, forment un espace de circulation entre le réel et l'imaginaire, caractéristique typiquement rollinienne.

Tel que le démontre *Les Amours jaunes*, ce processus dialogique résultant du référencement intermédial est apparu dès le début de la carrière de Rollin. Il semble toutefois avoir pris de l'ampleur dans les dernières années de sa vie. Sorti en 2002, le film *La Fiancée de Dracula* est, selon Pascal Françaix, une application des procédés chers à Gaston Leroux, soit la multiplication des personnages secondaires, l'enchevêtrement des intrigues ainsi que les envolées surréalistes. Dans ce film qui intègre également de multiples éléments issus de son propre univers littéraire, Rollin nous transporte « à la fois dans un tableau de Clovis Trouille et dans un roman de Gaston Leroux, dans un collage de Max Ernst et dans une pièce du Grand-Guignol, dans la couverture bariolée d'un vieux *Fantômas* et dans un épisode de serial muet, dans le château d'Otrante et dans la caverne du *Fantôme du Bengale*<sup>237</sup> ». Nous naviguons ici en pleine configuration intermédiaire, Rollin mettant dans la bouche de la fiancée des extraits puisés à même l'œuvre de Leroux, en intégrant au décor un tableau de Clovis Trouille ainsi qu'en s'inspirant du film *Un Chien Andalou*, réalisé par Luis Buñuel et scénarisé par Salvador Dalí, pour la finale.

En ce qui concerne l'influence du Grand-Guignol, celle-ci se fait sentir à travers l'entièreté du corpus rollinien par la manière dont le cinéaste-écrivain met en scène ses séquences les plus sanglantes et horribles. À propos du film *Lèvres de sang*, Rollin affirme « que l'image de Jean-Loup marchant sur une passerelle de bois, tenant à la main la tête tranchée de sa sœur, avait un aspect théâtral, non plus Grand

---

<sup>237</sup> Jean-Pierre Bouyxou cité par Jean Rollin dans la préface. Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, op. cit., p. XIII-XIV.

Guignol comme à mon habitude, mais presque shakespearien, qui me réjouissait<sup>238</sup> ». Cette double référence théâtrale démontre bien l'influence de cette discipline artistique dans l'œuvre de Rollin, particulièrement au cinéma, média permettant un mimétisme plus efficient des particularités liées au théâtre (mise en scène, dialogues, jeu des comédiens, etc.). La séquence finale de *La Morte-vivante*, dans laquelle Catherine tue son amie Hélène dans une rage sanglante, constitue d'ailleurs un exemple probant de l'esthétique du Grand-Guignol. Nous y retrouvons le caractère exagéré ainsi que l'in vraisemblance propre à ce type de théâtre que le cinéaste-écrivain affectionnait tout particulièrement et qui colle parfaitement à son univers.



Fig. 29 : photogramme tiré du film *La Morte-vivante*  
© Les Films ABC, 1982

Au final, tel que Rollin l'énonce dans *MoteurCoupez!*, « [d]u *Viol du vampire* à *La Fiancée de Dracula*, tout un livre d'images s'est formé<sup>239</sup> ». À ce sujet, il cite une critique de Francis Giraudet à propos du *Viol du vampire* parue en 1970 dans *Midnight Fantastique* :

*Le Viol du vampire* [est] le produit bouleversant d'un parti pris hautement surréaliste et baroque qu'accentuera dans le domaine plastique *La Vampire nue*, un chef-d'œuvre... Bien sûr que les acteurs jouent maladroitement, que l'on y fatrasse Fellini, les serials de naguère, le jeune cinéma belge, les références littéraires – de Breton à Gaston Leroux –

<sup>238</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 130.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 263-264.

mais il y a une sensibilité d'écorché vif là-dedans, quelques signes d'une prescience divine, l'intuition de l'érotisme futur<sup>240</sup>.

Ce qui apparaît comme une « fatrasserie » aux yeux de Giraudet à l'époque du premier long-métrage de Rollin est en réalité le premier balbutiement de cette tentative de dialogue né du processus associatif entre les nombreuses références intermédiaires qui fascinent le cinéaste-écrivain. Toujours dans son autobiographie, ce dernier aborde comment l'ensemble de son œuvre a pris forme selon ces nombreuses influences, sans lesquelles les images qu'il a créées n'auraient pas pu exister ou, du moins, n'auraient pas été les mêmes.

Des premières tentatives en noir et blanc aux constructions revendiquées et consciemment assumées, il y a un parcours qui suit presque constamment la ligne sinueuse qui est celle du fantastique, mais surtout de la série B. À l'énumération des images baroques, surréalistes parfois, poétiques toujours, de *La Fiancée de Dracula*, répondent les images automatiques d'un premier film qui se rattache certainement plus au dadaïsme qu'à tout autre genre. Un dadaïsme issu du feuilleton, des romans frénétiques de Gaston Leroux, certes, mais aussi de *Fantômas*, et même de Michel Zévaco [...] <sup>241</sup>

C'est là que réside toute la beauté du dialogue que Rollin a mis en place pendant toute sa carrière, un échange intermédiaire ayant permis, par le processus associatif, de produire un discours unique, personnel et authentique. Cette démarche a atteint son paroxysme avec *La Nuit des horloges*, le film-testament de Rollin, dans lequel ce dernier entre en communication avec lui-même. Il s'agit ainsi d'un film-hommage à ses influences, bien entendu, mais surtout à son œuvre passée ainsi qu'à *L'Itinéraire marin*, son film perdu de 1963.

Si le souvenir s'accompagne d'un mouvement plus vaste, c'est qu'il n'est pas simplement retour sur le passé mais *retour du passé*, avec possibilité d'être mouvement de devenir. D'où sa capacité à essaimer le présent. Ce passé, on l'a vu, est autant celui des personnages que l'auteur crée que le sien propre. Passé cinématographique, littéraire ou pictural qui marque profondément Rollin et son œuvre <sup>242</sup>.

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 278-279.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 263-264.

<sup>242</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, op. cit., p. 87.

*La Nuit des horloges* permet donc au cinéaste-écrivain d'établir un dialogue autoréflexif à l'intérieur duquel la mémoire occupe une place prépondérante. « Tout ce que nous avons aimé est immortel. L'ombre du dernier des grands feuilletons, l'ombre de Fantômas, n'a pas fini de nous hanter<sup>243</sup> » Rollin a-t-il écrit dans un de ses textes libertaires. C'est donc principalement pour assurer la pérennité de ses influences qu'il s'affaire à les impliquer activement dans ce « mouvement de devenir » que constitue l'aspect dialogique de son processus créatif. En relevant les emprunts du cinéaste-écrivain en termes d'esthétique, d'action, de personnages et de structure narrative, un montage d'images et de sensations lié à une démarche non seulement intermédiaire mais transgressive est ainsi mise en évidence. Comprendre cette dynamique, tout comme connaître « les sources vives ayant irrigué, dès l'enfance<sup>244</sup> », une dramaturgie basée sur des dialogues sans fin, c'est se permettre d'entrer plus profondément dans l'univers rollinien afin de vivre une expérience riche et impressionnante. À l'opposé, ne pas connaître ces sources fait en sorte qu'on se butte à une œuvre mystérieuse et de prime abord insaisissable. Cela nous renvoie aux deux concepts qui sont à l'origine de nos problématiques, soit l'insolite et l'incompréhensible. Puisque que nous avons maintenant mis en lumière plusieurs éléments concourant à nourrir ces notions-clés de notre projet, il est temps d'examiner celles-ci de plus près afin de mieux saisir leur implication dans la poétique du cinéaste-écrivain.

### 3.5 L'INSOLITE

Jusqu'au vingtième siècle, l'adjectif « insolite » fut utilisé avec l'idée péjorative d'étrangeté ou d'iniquité qui le rapprocha parfois de l'insolence<sup>245</sup>. Il s'agit d'un insolite qui pouvait choquer, nous dit Arlette Bouloumié dans l'avant-propos d'*Écritures insolites*. La connotation du terme change cependant à partir du vingtième

---

<sup>243</sup> Jean ROLLIN, « La suite au prochain numéro... (approche du roman populaire ou feuilletonesque) [1980] », *loc. cit.*, p. 33.

<sup>244</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 48-49.

<sup>245</sup> Arlette BOULOUMIÉ, « Avant-propos », *loc. cit.*, p. 1.



siècle afin de correspondre davantage à « surprenant, intéressant par sa rareté<sup>246</sup> ». Bouloumié précise que l'insolite est aussi relatif, lié par exemple au décalage culturel où les traditions étrangères peuvent paraître insolites aux yeux des ethnologues<sup>247</sup>. Il est également important de distinguer l'insolite des notions qui sont voisines mais dont les nuances sont bien distinctes, dont « bizarre », « étrange » et « incongru » par exemple. Ainsi, incongru, « qui signifie non conforme à la norme [...] glisse vers l'idée d'absurde alors qu'insolite relativise l'effet de surprise en la ramenant à l'idée de ce qui n'est pas habituel<sup>248</sup> ». De plus, l'insolite peut se déployer dans deux directions opposées, soit celle de l'humour et de la parodie ainsi que celle faisant pressentir d'autres usages et d'autres mondes, ce qui ouvre une porte sur le fantastique<sup>249</sup>. C'est cette seconde option qui nous intéresse dans le cadre de notre projet puisqu'elle aide à mettre en lumière l'univers singulier de Jean Rollin, dominé par le fantasmatique et le surréalisme.

Pour Jacques Goimard, auteur de *Critique du fantastique et de l'insolite* (2003), l'insolite insinue « la présence cachée d'une inquiétante étrangeté<sup>250</sup> ». Il se distingue du fantastique, qui est l'irruption du surnaturel dans la vie réelle, tandis que l'insolite constitue l'irruption du bizarre dans la vie quotidienne<sup>251</sup>. Pour Goimard, donc, il y a une nuance importante entre le fantastique et l'insolite, l'essence de ce dernier ne reposant pas sur un apport du surnaturel pour exister. De son côté, Michel Guiomar, dans *Principes d'une esthétique de la mort* (1988), présente l'insolite comme lié au mystère et à la mort. Selon lui, l'insolite a partie liée avec l'idée d'un seuil et d'une limite entre deux mondes, celui du réel où les fonctions rationnelles s'écroulent au profit du monde de l'imaginaire et de la sensibilité<sup>252</sup>. Ces définitions pavent la voie à l'analyse de l'insolite dans la dramaturgie rollinienne, dans la mesure où l'insolite est ce qui rompt les habitudes et bouleverse le cours des événements, marquant un départ de la réalité vers l'imaginaire. Dans ce contexte, nous allons nous pencher sur la

---

<sup>246</sup> *Ibid.*

<sup>247</sup> *Ibid.*, paragr. 2.

<sup>248</sup> *Ibid.*, paragr. 3.

<sup>249</sup> *Ibid.*, paragr. 6.

<sup>250</sup> Jacques Goimard cité par Arlette BOULOUMIÉ, *Ibid.*, paragr. 4.

<sup>251</sup> *Ibid.*

<sup>252</sup> Michel Guiomar cité par Arlette BOULOUMIÉ, *Ibid.*, paragr. 5.

manière dont l'insolite se manifeste chez le cinéaste-écrivain au regard de son discours, de ses récits, ses personnages ainsi que de sa mise en scène, agissant comme tremplin vers l'inconnu, vers un renouveau qui surprend, qui implique un choc et suscite des sentiments complexes<sup>253</sup>, même une *réception* complexe, dont l'incompréhension en serait l'une des manifestations.

### 3.5.1 UN DISCOURS AU « FILM DE LA PLUME »

Dans son ouvrage, Pascal Françaix affirme qu'il y a plusieurs styles littéraires chez Jean Rollin, dont le style feuilletoniste (*Les Demoiselles de l'étrange* et *Les Deux orphelines vampires*), un style plus brut (*Enfer Privé*) ainsi qu'un style plus intime, plus autobiographique (*Monseigneur Rat*, *Dialogues sans fin*), où l'écriture est plus léchée et plus lyrique<sup>254</sup>, mais également plus autoréflexive. Ajoutons à cela le style libre et *ouvert* de ses synopsis et scénarios, qui tendent vers l'intermédialité par leur usage d'un langage à la fois littéraire, scénaristique et filmique. C'est dans ce contexte que nous nous permettons d'entendre le discours à la lumière des notions mises de l'avant par Fanny Lorent dans son article sur le discours littéraire et désignant celui-ci comme une « activité<sup>255</sup> ». Ainsi, « [...] considérer le fait littéraire comme “discours”, [...] c'est restituer les œuvres aux espaces qui les rendent possibles, où elles sont produites, évaluées, gérées<sup>256</sup> ». De fait, chaque texte mobilise donc une scénographie particulière, à la fois condition et produit de l'œuvre et dans laquelle se valide le statut de l'énonciateur<sup>257</sup>. Cette approche permet d'aborder le discours comme étant une *manière* de raconter inextricablement liée à l'œuvre et son contexte, autant au regard de la littérature que de la mise en scène. Cette valeur intermédiaire est validée par Lorent dans la mesure où elle soutient que « [m]obiliser la notion de discours littéraire – autrement dit, penser l'énonciation littéraire –, c'est également concevoir la littérature en échange constant avec les autres formes de

---

<sup>253</sup> *Ibid.*, paragr. 8.

<sup>254</sup> Damien DUPONT et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateurs), *Jean Rollin, le rêveur égaré*, *op. cit.*

<sup>255</sup> Fanny LORENT, « Discours littéraire », dans *Socius : ressources sur le littéraire et le social*, s.d., <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/198-discours-litteraire> (Page consultée le 9 septembre 2023).

<sup>256</sup> Dominique Maingueneau citée par Fanny Lorent, *Ibid.*

<sup>257</sup> *Ibid.*

discours qui sont attachées à une société<sup>258</sup> ». Dans cette perspective, loin « d'isoler les textes littéraires des textes non [littéraires,] il s'agit plutôt d'envisager le discours littéraire au sein d'une configuration générale, [...] composée par l'ensemble de la production verbale d'une société donnée, à un moment donné<sup>259</sup> ». En plus de nous aider à mieux saisir l'espace *entre* dans lequel s'inscrit la poïétique rollinienne, cette approche intermédiaire du discours offre un point d'appui pour passer plus librement de la page à l'écran dans nos analyses, toujours dans l'esprit où l'un des objectifs majeurs du cinéaste-écrivain a toujours été, rappelons-le, de trouver la symbiose entre le cinéma et l'écriture. C'est d'ailleurs ce qui lui a permis d'affirmer qu'il écrivait au « film de la plume », et ce, en proposant des expressions artistiques singulières<sup>260</sup> voire expérimentales par le réagencement de « certains principes ignorés ou effacés des réglages standards de la narration-représentation<sup>261</sup> ». Cela dit, malgré la valeur intermédiaire que nous attribuons au discours, la présente section tâchera de mettre en exergue certaines spécificités liées au discours littéraire de Rollin tandis que la suivante se concentrera sur son discours filmique, soit la mise en scène.

Plus haut, nous avons mis en lumière la place importante qu'occupe l'enfance dans la poïétique du cinéaste-écrivain. Elle hante sans contredit sa façon de raconter en convoquant différentes mémoires et influences latentes, rendant poreuse la ligne de démarcation entre le texte et le contexte; ainsi, « [l]e contexte n'est pas placé à l'extérieur de l'œuvre, en une série d'enveloppes successives, mais le texte est la gestion même de son contexte<sup>262</sup> ». Cette situation explique d'ailleurs pourquoi Français parle de l'œuvre rollinienne en termes d'« autobiographie rêvée ». Si l'impératif d'une écriture de la mémoire façonne, d'une part, l'énonciation chez Rollin et, d'autre part, génère de l'insolite dans son écriture, c'est que les éléments constitutifs de sa démarche discursive, de cette *activité*, sont ancrés dans l'enfance du cinéaste-écrivain. Dans son autobiographie ainsi que dans *Dialogues sans fin*, Rollin raconte comment un événement vécu par sa mère, soit la vision, pendant la nuit,

---

<sup>258</sup> *Ibid.*

<sup>259</sup> *Ibid.*

<sup>260</sup> Dominique WILLOUGHBY, « Pratique et expérimentation du cinéma (à l'université et au-delà) », *loc. cit.*, p. 149.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 148-149.

<sup>262</sup> Fanny LORENT, « Discours littéraire », *loc. cit.*

d'une « forme blanche cherchant à se matérialiser, comme un ectoplasme, une forme humaine, transparente et immobile [...] fait partie intégrante de [ses] peurs d'enfant, qui toutes se regroupent dans la présence onirique de quelque chose d'invisible mais sur le point de paraître<sup>263</sup> ». Il y a ici un lien à établir avec la définition de l'insolite de Jacques Goimard et selon laquelle l'insolite insinue la présence cachée d'une inquiétante étrangeté<sup>264</sup>. Cette présence fantomatique plane dans l'entièreté de l'œuvre rollinienne; nous la devons à l'omniprésence de ces *spectres mémoriels* qui se présentent ici et là sous différentes formes ou qui, sans se matérialiser, pointent vers « quelque chose de très secret, profondément enfoui et qui, sans doute, resurgira un jour ou l'autre<sup>265</sup> ». Cette présence liée aux souvenirs constitue ainsi l'un des traits caractéristiques du discours insolite de Rollin.

L'Étrange souvenance d'un morceau de terre inconnu et pourtant visité, aimé, senti, une parcelle d'espace, cerné d'un mur, et dans laquelle poussent des arbres, serrés les uns contre les autres, et certainement quelque chose d'autre qu'il va falloir découvrir<sup>266</sup>.

Il y a en effet toujours quelque chose d'autre à découvrir dans l'univers rollinien, autant pour le cinéaste-écrivain lui-même que pour le lecteur-spectateur, quelque chose qui semble toutefois intangible et inatteignable, même caché. Ceci dit, si cette dynamique émerge des récits de Rollin, c'est également parce qu'elle est le fruit d'un discours singulier ancré dans la rapidité d'exécution ainsi que l'improvisation. Ce processus est particulièrement observable dans *Requiem pour un vampire*, film dont le scénario fut écrit à la demande du producteur Lionel Wallmann qui cherchait un projet qui pourrait être tourné à peu de frais sur un calendrier de quatre semaines. Rollin s'est donc engagé dans la tâche bien qu'il n'eut pas, dans l'immédiat, d'idée à proposer<sup>267</sup>. Rappelons que Rollin s'est installé à sa machine à écrire sans la moindre idée d'histoire ni de déroulement et que le scénario s'est fait en

---

<sup>263</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 108.

<sup>264</sup> Jacques Goimard cité par Arlette BOULOUMIÉ, « Avant-propos », *loc. cit.*, p. 4.

<sup>265</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 128.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>267</sup> Tim LUCAS, *The Bizarre Melodrama of Jean Rollin*, New York, Kino Lober, 2012, p. 8.

deux jours<sup>268</sup>. Dans ses mémoires, le cinéaste-écrivain confie que l'improvisation a joué un rôle prépondérant lors de l'écriture du scénario :

Je voulais, avec ce nouveau film, trouver une manière de raconter différente. Quand j'étais enfant, lors d'un camp des Éclaireurs de France, au moment où nous étions sous la tente pour la nuit, notre chef de patrouille nous racontait une « histoire horrible ». Visiblement, il l'inventait au fur et à mesure qu'il la disait, ajoutant d'incroyables événements<sup>269</sup>.

C'est bien cette dynamique toujours dans l'invention, dans la forme en train de se faire, dans une écriture toujours en mouvement que Rollin recherche. C'est par conséquent en s'emparant de cette énergie qu'il a écrit le scénario de *Requiem pour un vampire* « de façon linéaire sans savoir où [il allait]<sup>270</sup> ».

Cette improvisation ainsi que cette rapidité d'exécution, que certains détracteurs du cinéaste-écrivain ont critiqué comme étant du « laisser-aller<sup>271</sup> », constituent donc un aspect incontournable du discours rollinien. Lors de l'écriture d'un scénario, d'une nouvelle ou d'un roman, cette approche se reflète dans « [l]a promptitude quasi-automatique de la restitution d'une idée, d'une image, d'une situation, [ainsi que dans] la défiance instinctive envers toute tentative de correction, toute forme de “repentirs” ou d'aménagements post-rédactionnels »<sup>272</sup>. Cette démarche discursive, que Françaix qualifie de choix délibéré de la part de Rollin<sup>273</sup>, est caractérisée par « l'emploi des moyens les plus simples, les plus directs, pour atteindre à la poésie, à l'onirisme le plus pur<sup>274</sup> ». Pour Rollin, il s'agit d'obéir à une impulsion, « écrivant vite, se relisant peu, ne s'embarrassant pas outre mesure des questions de “beau style” »<sup>275</sup>. Toujours selon Françaix, il ne s'agit pas là de négligence, mais plutôt d'un souci de ne pas subordonner le rythme de la pensée aux exigences de sa transcription.

---

<sup>268</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 93-94.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>270</sup> Jérôme POTTIER, « Rencontre avec Jean Rollin (entretien fleuve avec le poète du cinéma fantastique français) », loc. cit., p. 6.

<sup>271</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, op. cit., p. 26.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>273</sup> *Ibid.*

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 28.

Dans *Un Espace vide*, l'une des sections de *Dialogues sans fin*, Rollin-le-narrateur relate que sa protagoniste « écrit vite, comme si elle essayait de rattraper les mots, les phrases que sa pensée fabrique à toute vitesse...<sup>276</sup> » Nous nous doutons bien que c'est à son propre processus discursif auquel le cinéaste-écrivain fait référence dans ce passage, ajoutant que cette main qui se hâte au-dessus du papier est la preuve visible de l'existence de la pensée, ce qui le « fascine comme le pendule d'un hypnotiseur<sup>277</sup> ».

La rapidité d'exécution ainsi que l'improvisation témoignent d'une spontanéité qui fait en sorte que les récits rolliniens semblent souvent se construire sous nos yeux. Dans *Écriture Insolites*, la manière dont Jacques Poirier décrit *Bardadrac* de Gérard Genette colle parfaitement à la démarche discursive de Jean Rollin :

Le temps de la narratologie, et plus généralement des grands systèmes, cède donc la place à une écriture qui s'en va « à sauts et à gambades » [...] Plutôt que de mettre en forme le réel, l'auteur préfère ainsi prendre acte de ce qu'une existence comporte d'aléatoire, sans chercher à l'ordonner par quelque origine fabuleuse ou scène traumatique [...]<sup>278</sup>

C'est de toute évidence à ce mode opératoire qu'obéit la structure atypique du film *Requiem pour un vampire*, dont l'évolution narrative aléatoire provoque une confusion qui s'installe dès les premiers plans. Le second paragraphe du synopsis annonce d'ailleurs cette dynamique simplement et efficacement par « [elles] errent à l'aventure<sup>279</sup> ». De plus, la succession d'événements à la fois imprévisibles et insolites s'inscrit parfaitement dans cette lignée de récit « errant » à teneur surréaliste. La déambulation des personnages est ainsi « à l'image du geste de l'auteur laissant courir sa plume sur la page blanche, évoluant ainsi à la recherche de son œuvre [...]<sup>280</sup> ». C'est la raison pour laquelle *Requiem pour un vampire* est souvent considéré comme l'un des films les plus *purs* du cinéaste-écrivain, voire la meilleure

---

<sup>276</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 169.

<sup>277</sup> *Ibid.*

<sup>278</sup> Jacques POIRIER, « Alphabets insolites, ou le B.A. – BA de la littérature », *loc. cit.*, p. 27.

<sup>279</sup> Jean ROLLIN, « Requiem pour un vampire [synopsis] », *loc. cit.*, p. 1.

<sup>280</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, *op. cit.*, p. 34.

application filmique de son processus créatif<sup>281</sup>. En effet, ce film présente un monde régi par la logique de l'illogique, dont l'enchaînement événementiel est supporté presque exclusivement par le déplacement des deux protagonistes, par leur cheminement hasardeux vers le point de convergence de deux dimensions parallèles, soit le réel et le chimérique. C'est précisément à cette activité que Rollin se livre par son discours qui va « à sauts et à gambades<sup>282</sup> » entre la logique et l'illogique, permettant au bizarre de faire irruption dans la vie quotidienne, autant la sienne que celle de ses protagonistes). Il s'agit d'ailleurs de l'une des nombreuses manifestations de l'insolite, favorisée par cette manière d'écrire sans plan, sorte de vagabondage et d'errance dans lequel il n'y a apparemment pas de projet concerté. L'ouverture totale trace la voie pour un abandon au hasard<sup>283</sup>.

Certaines œuvres de Rollin, particulièrement du côté de la littérature, aident à mettre en lumière cet aspect singulier de son discours. Dans *Dialogues sans fin/Un Espace vide*, par exemple, Rollin-le-narrateur aborde de manière autoréflexive comment son récit est issu de mots, de phrases et de pensées qui ne sont plus que « des constructions abstraites, des assemblages inutiles, loin du contexte qui les avait, il y a longtemps, très longtemps, si longtemps, justifiées sur mon ordre, par ma volonté délibérée<sup>284</sup> ». Cette dynamique est tout à fait analogue à la manière dont Bataille confie que ses souvenirs, une fois neutralisés par le temps, ont repris vie déformés et méconnaissables dans son œuvre. *Dialogues sans fin* démontre également la manière dont l'activité discursive chez Rollin échappe à une certaine volonté de contrôle tout en évoquant l'abstraction qui en découle. De plus, *Un Espace vide* relate de manière métaphorique comment l'inspiration s'empare du cinéaste-écrivain presque comme une force indépendante. Dans ce cas précis, Rollin-le-narrateur parle de la protagoniste qui écrit directement dans sa tête, y traçant les mots « comme l'inutile plume sur le papier<sup>285</sup> ». Il s'agit de signes clairs mais d'une étrange reconnaissance dans la mesure où la forme des lettres lui est familière mais

---

<sup>281</sup> *Ibid.*

<sup>282</sup> Jacques POIRIER, « Alphabets insolites, ou le B.A. – BA de la littérature », *loc. cit.*, p. 27.

<sup>283</sup> *La littérature et Jean Rollin par Pascal Françaix, op. cit.*

<sup>284</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 164.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 169.

inintelligible, tel un langage hermétique l'empêchant de saisir le sens. « Il faut que ses mots à elle sortent, déferlent, s'introduisent par mes yeux, par ma bouche, par mes oreilles, par mon crâne même qu'ils transpercent, afin de s'inscrire directement à l'intérieur, là d'où ils ne sortiront plus, à jamais présents et incompréhensibles<sup>286</sup> ». Le narrateur raconte ensuite comment sa bouche s'ouvre afin d'avalier ces mots, des bribes sans logique cohérente et sans suite apparente qui se frayent un passage jusqu'à son esprit qui les happe, « essayant par eux de donner un sens à ce qu'elle écrit avec tant de force<sup>287</sup> ». Sous le couvert de la fiction, Rollin tente ici d'exprimer comment son mode énonciatif agit de manière quasi-indépendante, semblant implanter dans son esprit des idées et des mots qui lui apparaissent au premier abord comme incompréhensibles.

Jean Rollin, selon Françaix, écrit pour se vider la tête et non pour remplir son tiroir-caisse ou contenter son égo<sup>288</sup>. Il a besoin « d'accoucher des multiples images dont il est porteur, et d'en accoucher vite, afin que s'exprime, dans toute l'intensité de leur immédiateté, la multitude des émotions qui l'habitent<sup>289</sup> ». Dans cette perspective, Françaix parle de « sujétion de l'intrigue à la fantaisie du conteur<sup>290</sup> », ce qui engendre chez le lecteur un état expectatif. Cette liberté d'auteur qui s'inspire du moment, du hasard et qui préconise donc, paradoxalement, une écriture de la mémoire *dans l'immédiat*, est une démarche poétique performative bien assumée chez Rollin. C'est pourquoi Rollin semble découvrir ses livres dans le même temps qu'il les écrit et cet aspect émancipé de son discours entraîne assurément le texte dans des risques narratifs et esthétiques, alimentant l'insolite et, par extension, l'incompréhensible. Ainsi, « [a]border le fait littéraire en réfléchissant en termes de discours, ce n'est donc pas proposer une "grille de lecture" supplémentaire, [...] c'est se situer au-delà de l'attribution d'une signification à l'œuvre pour tâcher de comprendre "à quelles conditions le fait littéraire est possible [...]"<sup>291</sup> ». En l'occurrence, chez Rollin, les conditions d'énonciation ancrées dans l'improvisation,

---

<sup>286</sup> *Ibid.*

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>288</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 29.

<sup>289</sup> *Ibid.*

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>291</sup> Fanny LORENT, « Discours littéraire », *loc. cit.*



la rapidité d'exécution et l'errance constituent le contexte d'une activité discursive qui agit directement sur l'élaboration de l'intrigue. Tâchons maintenant d'examiner cet aspect de plus près, toujours à la lumière du concept de l'insolite.

### 3.5.2 DES RÉCITS REBELLES, FLOUS ET IRRATIONNELS

Bien que nous considérions le discours comme étant une manière de raconter inévitablement liée à l'œuvre et son contexte, il nous apparaît toutefois important de traiter ces notions à titre d'entités distinctes afin, d'une part, de pouvoir examiner dans quelle optique l'insolite opère dans la pratique discursive de Rollin, et d'autre part, analyser ce qui résulte de cette démarche en termes de création. Dans son roman *Les Pillardes* (1995), Rollin semble d'ailleurs reconnaître, toujours sous le couvert de la fiction, la rencontre de ces deux approches : « Anissa était atterrée, comme si tout cela arrivait à l'instant même, dans le réel [...] Insensiblement, la frontière entre le rêve éveillé et la logique s'était effacée. Il devenait possible d'influencer le récit lui-même, comme si le récitant en inventait les péripéties au fur et à mesure<sup>292</sup> ». C'est ainsi que, dans les récits rolliniens, les rapports logiques entre espace, temps, actions et réactions des personnages sont mis en déroute. Cela permet au cinéaste-écrivain de mettre en place des actions absurdes, surréalistes, sans logiques, sans qu'il soit besoin de justifier quoi que ce soit. De plus, « [l]'aventure a même l'air de se dérouler pour elle-même, tant la résolution de l'intrigue piétine et se complique devant la multiplication des péripéties<sup>293</sup> ». Il s'agit d'une approche qui entre en contradiction totale avec la philosophie du degré zéro des récits traditionnels voulant que raconter consiste à « développer une intrigue avec un début, un milieu et une fin (ou un conflit, un développement et une résolution)<sup>294</sup> ». Dans *Le Langage du cinéma narratif*, Henri-Paul Chevrier élabore davantage au sujet de cette stratégie :

La mécanique la plus sûre reste celle des genres parce qu'ils répondent aux attentes du spectateur en lui fournissant la satisfaction de retrouver les choses à la bonne place, au bon moment. En plus de permettre la progression (facile) du récit, les genres garantissent de ne pas dépayser le spectateur en restant à l'intérieur d'un catalogue de clichés et de

---

<sup>292</sup> Jean Rollin cité par Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 126-127.

<sup>293</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte, op. cit.*, p. 33.

<sup>294</sup> Henri-Paul CHEVRIER, *Le Langage du cinéma narratif, op. cit.*, p. 17.

stéréotypes. En s'inscrivant dans des formules préétablies, les films rassurent le spectateur qui reconnaît le rituel en même temps qu'ils le surprennent par la façon d'achever ou d'enrichir le modèle<sup>295</sup>.

Nous avons choisi de mettre en exergue la description ci-haut puisqu'elle est assurément aux antipodes de l'essence du récit rollinien; elle en est l'antithèse en réalité, ce qui aide à mettre en lumière les particularités des structures narratives du cinéaste-écrivain. En effet, nous savons déjà que ce dernier se soucie très peu de répondre aux attentes en ce qui a trait à l'histoire qu'il raconte, étant davantage préoccupé par les sensations qu'il peut induire par le biais de ses récits fantastiques et surréalistes. C'est pourquoi les clichés et les stéréotypes sont absents chez Rollin, offrant un dépaysement assuré. Toutefois, malgré leur aspect anticonformiste et *en flottaison*, les récits du cinéaste-écrivain ont tout de même un début et une fin, avec des énigmes et la résolution plus ou moins partielle de celles-ci<sup>296</sup>. À la lumière de ces informations, nous allons examiner comment se manifeste la structure (ou plutôt l'absence de structure) dans les récits de Rollin, pour ensuite nous pencher sur leur aspect nébuleux et irrationnel.

Globalement, l'univers singulier du cinéaste-écrivain présente une « une réalité à mi-chemin entre le concret et le possible<sup>297</sup> » qui s'orchestre autour de la friction entre le réel et l'imaginaire. Il y a donc, chez Rollin, la rencontre d'une pluralité de mondes ainsi que de temps différents. Le récit du film *La Rose de fer* constitue un bon exemple de ce phénomène puisqu'il offre un dépaysement à plusieurs égards. D'entrée de jeu, Rollin esquive le modèle de développement de l'intrigue en trois actes afin de mettre en scène des personnages en perdition. L'histoire principale, se déroulant dans le cimetière, est ainsi enchâssée par deux scènes qui *semblent* déconnectées du récit principal. Dans la première, la protagoniste sans nom erre tranquillement sur la plage de Pourville, découvrant bientôt sur le bord de l'eau un objet insolite : une petite sculpture métallique à l'effigie d'une rose. Après l'avoir pris dans ses mains, elle l'examine attentivement, visiblement fascinée, allant jusqu'à le

---

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>296</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, op. cit., p. 40.

<sup>297</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », loc. cit., p. 165.

caresser avant de le lancer soudainement dans la mer. Elle observe ensuite l'objet qui est emporté par les flots puis reprend son chemin, joyeuse et insouciante.



Fig. 30 : photogramme tiré du film *La Rose de fer*.  
© Les Films ABC, 1973

Cette séquence fait place au générique d'ouverture, présenté lui-aussi sur des images déconnectées du récit dans la mesure où nous voyons, dans le premier plan, la jeune femme se promener dans la brume vêtue de sa robe rouge (celle de la scène de la plage) et, dans l'autre plan, l'homme et la femme (portant maintenant les vêtements qu'elle aura plus tard, dans le cimetière) qui s'embrassent, juchés sur la devanture d'un ancien modèle de train. Sorte de *flash-forward*, en quelque sorte, puisque le récit n'a pas encore introduit le personnage de l'homme. Ainsi, même à l'étape du générique, nous avons droit à la rencontre de plusieurs espaces-temps, ce qui crée d'emblée une confusion pour le spectateur. Dans le même ordre d'idées, à la fin du film, la femme se trouve inexplicablement transportée du cimetière à la plage, endroit où elle apparaît complètement nue, se dirigeant vers une immense croix métallique. En plus de représenter une iconographie typiquement rollinienne, cette femme nue sur la plage personnifie la friction entre le réel et l'imaginaire. De plus, par cette rupture de l'espace-temps dans le récit, un « nouveau paysage intérieur se forme, mélange de la première scène du film et du cimetière, accusant là aussi la complète

dislocation de l'espace et du temps<sup>298</sup> ». De nouveaux espaces sont ainsi créés, en l'occurrence une « plage-cimetière<sup>299</sup> », espace mental hors du temps et de la réalité.

[...] Jean Rollin place le récit dans un autre temps, un temps de l'aventure rocambolesque, un temps qui se situe à côté de notre temps, qui coule de concert avec celui-ci, parallèle. Mais parallèle n'est peut-être pas le bon terme : deux lignes parallèles ne se rencontrent jamais. Or ici, c'est bien autour de la rencontre de deux mondes différents, et donc de deux temps, que s'orchestre le récit<sup>300</sup>.

Le cinéaste-écrivain joue donc à rendre poreuses les frontières entre différents univers afin de construire des passerelles entre ceux-ci, mais aussi une suspension dans des espaces-temps intermédiaires ainsi que des mi-chemins. Effectivement, dans les récits de Rollin, le *présent géographique* a toujours la possibilité d'être un *ailleurs*. S'il ne s'agit pas d'un ailleurs de la mémoire du personnage, c'est d'un ailleurs en soi dont il s'agit.

Qui croire, la partie d'elle-même qui reconnaissait lieux et personnages ou bien cette certitude de n'être jamais venue et de n'avoir jamais rencontré ces visages familiers? Peut-être fallait-il s'ouvrir à l'une aussi bien qu'à l'autre, et glisser dans l'énigme, accepter le mystère afin de plus tard résoudre et élucider. Mais y avait-il un plus tard, alors que le passé se dérobaît, s'évanouissait...<sup>301</sup>

Ainsi, dans les récits rolliniens, on accède constamment à des temps différents puisque le présent dans lequel se déroule l'action s'ouvre sans cesse sur un mélange de passé, de rêves et de souvenirs. Différentes nappes temporelles coexistent, et dans certains lieux, comme la plage et le cimetière dans *La Rose de fer* par exemple, « le temps cesse d'être mesurable [...] menant les personnages hors du temps et en présence d'une temporalité autre : celle du rêve, celle d'un récit immuable, qui a toujours été<sup>302</sup> ». Loin de faciliter la progression, cet onirisme à saveur insolite dirige le lecteur-spectateur en quête de sens tout droit dans des culs-de-sac. Cela dit, en s'éloignant, consciemment ou non, du schéma classique, Rollin implante une

---

<sup>298</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, op. cit., p. 15-16.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>300</sup> *Ibid.*

<sup>301</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », loc. cit., p. 135.

<sup>302</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, op. cit., p. 61.

multitude de zones grises dans la construction de ses récits; il s'offre somme toute du « flou » afin de non seulement préserver sa liberté de dramaturge, mais aussi de prioriser la puissance de son imaginaire.

Dans les récits rolliniens, cette nébulosité narrative est également générée par l'absence d'informations qui, dans un récit classique, assurent le bon fonctionnement de la formule en nous renseignant sur les protagonistes et leur quête. Dans *Les Deux orphelines vampires*, Rollin joue avec cet aspect tout au long de son récit, à commencer par la nature même des orphelines :

Extrait 1 :

- [Docteur Dennery] : Elles sont sœur?
- [Docteur Hogineau] : On ne sait pas. Ce sont des orphelines.
- [Docteur Dennery] : Cela fait longtemps qu'elles sont ici?
- [...]
- [Sœur Marthe] : Sept ans. Les gendarmes les ont amenées toutes gosses, et déjà... comme elles sont maintenant.
- [Docteur Dennery] : Elles venaient d'où? De chez qui?
- [Sœur Marthe] : De nulle part et de chez personne. Ce sont des enfants trouvées<sup>303</sup>.

Extrait 2 :

- [Nicole] : Toutes petites, vous étiez comme ça aussi?
  - Je ne me souviens pas vraiment. Je ne suis pas sûre, dit Henriette en réfléchissant Non, c'est venu plus tard. En même temps que... enfin il y a un an ou deux. Mais avant, on était tout de même pas pareilles.
  - [Nicole] : Qu'est-ce que vous voulez dire par « pas pareilles » ?
  - [Henriette] : Ben... différentes, quoi...
- Louise l'interrompt :
- Jamais, jamais on a été pareilles.
  - [Nicole] : Mais alors vous êtes quoi?
  - [Louise] : On est nous<sup>304</sup>.

L'absence d'explications concrètes démontrée par ces deux extraits nourrit incontestablement la nébulosité narrative qui caractérise les histoires de Rollin. Dans ce cas précis, le flou de l'identité des personnages provient d'une absence formelle d'origine, d'une confusion (« On est nous »), d'une amnésie (« On ne sait pas »), de réponses élaguées (soulignées par la présence des points de suspension), le tout

---

<sup>303</sup> Jean ROLLIN, *Les Deux orphelines vampires [roman]*, op. cit., p. 14.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 93-94.

soutenu par des répliques qui favorisent l'ouverture et qui entretiennent le questionnement (« Ben... différentes, quoi... »). Cette stratégie crée de l'énigme tout comme elle garde le lecteur-spectateur dans le flou. En conséquence, tout au long du récit, il est impossible de savoir qui sont réellement les orphelines, d'où elles viennent et quel est le véritable lien qui les unit. De même, il est également impossible de savoir si elles possèdent réellement des pouvoirs surnaturels, même si la rationalité ne peut expliquer certains phénomènes comme leur cécité qui disparaît la nuit venue, l'irruption de leurs crocs de vampire ainsi que leurs rêves communs, par exemple. Rollin transgresse les poncifs liés au genre, ce qui fait en sorte que, dans ses récits, « les mythologies se percutent et s'intervertissent<sup>305</sup> ». Ainsi, les orphelines vampires ne sont pas des vampires tels que nous les connaissons puisque, par exemple, la présence de symboles religieux ne les gêne en rien. « Pas même le léger trouble et l'envie de vomir qu'auraient dû ressentir, si l'on en croit les contes légendes, deux orphelines vampires<sup>306</sup> ». Il s'agit d'un aspect qui nourrit davantage le flou des identités dans *Les Deux orphelines vampires*.

Dans *Requiem pour un vampire*, ce flou est plus prononcé puisqu'il affecte également la structure narrative du scénario. Tandis que le synopsis indique d'entrée de jeu que les deux protagonistes sont de jeunes évadées d'une maison de redressement qui ont pris la fuite « à la faveur d'une fête costumée<sup>307</sup> », la version filmique pour sa part nous laisse dans l'obscurité totale puisque ces informations ne sont révélées que beaucoup plus tard. De plus, Rollin n'offre aucune précision sur l'identité de l'homme qui accompagne Michèle et Marie, la raison pour laquelle ils sont pourchassés et pourquoi des armes à feu sont impliquées. « Fidèle aux racines de Rollin dans les feuilletons [...], le film s'ouvre sur une scène d'action déjà en cours<sup>308</sup> ». Le film débute en effet sur un plan serré de Marie qui, déguisée en clown, tire à bout portant sur le véhicule de leurs poursuivants. C'est à croire que nous avons manqué l'épisode précédent, mais ce n'est pas le cas. Ici, Rollin s'inspire de la structure épisodique et *morcelée* des feuilletons (ces *serials* qui l'ont marqué dès son

---

<sup>305</sup> *La littérature et Jean Rollin par Pascal Françaix, op. cit.*

<sup>306</sup> Jean ROLLIN, *Les Deux orphelines vampires [roman], op. cit.*, p. 52.

<sup>307</sup> Jean ROLLIN, « Requiem pour un vampire [synopsis] », *loc. cit.*, p. 1.

<sup>308</sup> Tim LUCAS, *The Bizarre Melodrama of Jean Rollin, op. cit.*, p. 8.

enfance) qui installe le récit de manière plutôt insolite, au détriment de la production de sens.



Fig. 31 : photogramme tiré de la scène d'ouverture de *Requiem pour un vampire*.  
© Les Films ABC, 1971

Il s'agit d'une manière percutante d'ouvrir un film non seulement du point de vue de l'image, mais aussi du son puisque le coup de feu domine l'espace sonore. S'ensuivent d'autres échanges de coups de feu pendant la poursuite en voiture sur une route de campagne isolée avant que le véhicule de Michelle et Marie prenne un tournant soudain sur un petit chemin de traverse afin de semer les poursuivants. Suite à cela, leur complice meurt d'une blessure par balle, ayant toutefois le temps de prononcer les mots suivants avant de trépasser : « Château d'eau... » Les deux filles déversent ensuite de l'essence sur l'homme ainsi que sur le véhicule avant d'y mettre le feu, puis poursuivent leur fuite à pieds. C'est ainsi que débute *Requiem pour un vampire*, et il faudra un bon 40 minutes avant que le contexte de cette séquence nous soit très partiellement présenté. À titre de spectateurs, nous accompagnons ainsi Marie et Michelle dans leur errance au fil de plusieurs séquences insolites (et pratiquement muettes) sans savoir qui elles sont, d'où elles arrivent, pourquoi elles sont vêtues en clown, qui était leur complice et pourquoi ils étaient poursuivis. Leur déambulation les mène à un cimetière, puis à une crypte, et finalement au château

« dans lequel de nombreuses fantasmagories les attendent [...] »<sup>309</sup>. Nous nous permettons ici de souligner l'emploi du terme « fantasmagories » par Rollin dans le synopsis, car il reflète très efficacement l'essence de son univers dramaturgique dans la mesure où une fantasmagorie est une représentation imaginaire, une apparition surnaturelle, un phénomène extraordinaire, un spectacle enchanteur et irréel, mais aussi une représentation de l'esprit erronée ne reposant sur rien de réel ni de sérieux<sup>310</sup>.

Outre l'insubordination face au modèle narratif classique et le flou qui affecte plusieurs aspects de ses récits, Rollin joue également de l'insolite au milieu de situations plus anodines, reconnaissant cet aspect à même le texte : « [e]t le bruit insolite des cannes, “tac tac tac tac”, bruit au rythme de leur démarche cahotante, ajoutait une dimension irrationnelle au spectacle<sup>311</sup> ». Rollin assume l'insolite à même les didascalies de ses scénarios, invoquant par le fait même ses effets irrationnels sur les événements en cours. Ainsi, il convoque l'irrationalité par des situations, des images et des sons qui opèrent un décalage avec la réalité telle que nous la connaissons :

Nicole posa le seau d'eau, dévisagea les orphelines. Les voir rire nues dans l'étable la troublait étrangement. Une vache meugla. C'était une ambiance irréelle, un peu magique, pour la fille des fermiers.<sup>312</sup>

Dans cette séquence, c'est la conjonction des éléments visuels et sonores qui crée un effet à la fois irrationnel et insolite, à savoir le lieu qu'est l'étable, les deux orphelines nues, et le meuglement de la vache. Nous retrouvons le même phénomène dans *Anissa*, au chapitre 7, lorsqu'un homme instable mentalement se met à chanter une vieille chanson du folklore français en poursuivant Anissa dans le château<sup>313</sup>. Et peu de temps après, la jeune fille se retrouve en haut du donjon puis découvre une horloge normande de près de deux mètres, dont même le narrateur questionne

---

<sup>309</sup> *Ibid.*

<sup>310</sup> « Fantasmagorie », dans *CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, s.d., <https://www.cnrtl.fr/definition/fantasmagorie> (Page consultée le 22 juin 2021).

<sup>311</sup> Jean ROLLIN, *Les Deux orphelines vampires [roman]*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 152.



l'existence : « [q]ue faisait cette horloge en haut du donjon ?<sup>314</sup> ». L'insolite est ici présent autant dans le récit que dans le discours, surtout lorsque la porte de l'horloge s'ouvre sur les douze coups de minuit et que l'Homme Pourpre en émerge, saisissant l'une des orphelines pour l'emmener avec lui. Et bien entendu, lorsqu'Anissa rouvre la porte de cet « objet insolite qui [rythme] l'heure nocturne<sup>315</sup> », les deux personnages ont disparu.

À l'image des scènes susmentionnées se déroulant dans une étable et dans le château, nous constatons que l'une des forces de Rollin est de présenter des lieux communs dans un contexte tout à fait atypique et décalé. Cela modifie notre perspective et nous invite à voir et considérer ces lieux comme des points de basculement et des ouvertures vers un ailleurs irrationnel. L'horloge dans le donjon constitue littéralement une ouverture faisant le pont entre deux mondes, soit celui de l'Homme Pourpre et celui des orphelines. Dans le scénario des *Deux orphelines vampires*, Rollin prend le soin de placer son action dans des lieux réels de Paris, ce qui une fois de plus forme une passerelle entre le monde réel du lecteur et celui de son univers fantastique. Par exemple, la vieille chapelle abandonnée où réside la Femme Chauve-Souris est située dans le cimetière du Père Lachaise et, à la scène 37, les orphelines quittent cet endroit par la rue de la Réunion, pour ensuite emprunter le Passage des Eaux qui remonte vers la rue Raynouard. Parfois, un simple détail suffit à rendre un lieu insolite, comme à la scène 63 lorsque Nicole (qui a tenté de protéger les orphelines), quitte le cimetière en chantant une comptine pour enfants. Ces éléments, parfois anodins en apparence, facilitent en réalité la rupture d'avec le réel tant recherchée par Rollin et dont le but est de faire basculer ses récits du côté de l'irrationnel.

À la lumière de ces données, il devient évident que ce qui favorise l'insolite des récits de Rollin repose sur la démarche anticonformiste employée par ce dernier lors de sa construction dramaturgique, soit, comme nous l'avons vu, cette manière d'écrire sans plan. Il est question d'une « suprême liberté d'esprit aux yeux de ceux

---

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>315</sup> *Ibid.*

pour qui le génie créateur nécessite un peu plus qu'une âme de contremaître<sup>316</sup> ». Plus encore, cette démarche provoque un effet analogue à l'onirisme irrationnel du monde des rêves, une composante importante de la poïétique rollinienne qui se fait grandement ressentir dans *La Rose de fer*, *Requiem pour un vampire* et *Les Deux orphelines vampires*. Dans ce contexte, l'insolite est aussi « juxtaposition hétéroclite<sup>317</sup> », car elle est « le brisé, le cassé, le divisé, le séparé, l'inouï<sup>318</sup> ». Bien qu'elle occasionne certains « effets de discordance<sup>319</sup> », cette juxtaposition dans les récits rolliniens laisse toutefois entrevoir un espace de conciliation où les oppositions *travaillent* de pair, ce qui déstabilise les structures narratives classiques auxquelles nous sommes habitué. Et pour atteindre cet espace, Rollin explique qu'il ne suffit que de « [c]ette petite chose que possèdent la plupart des enfants<sup>320</sup> » : l'imagination. Il s'agit d'une caractéristique non négligeable puisqu'en plus de teinter le discours et les récits du cinéaste-écrivain, elle affecte également la fabrique de ses personnages.

### 3.5.3 DES PERSONNAGES DÉCALÉS ET ANACHRONIQUES

Plus haut, nous avons abordé le moyen par lequel Henriette et Louise, les deux orphelines vampires, participent de l'insolite par le flou identitaire qui les entoure. Il en va de même pour les protagonistes de *La Rose de fer* et de *Requiem pour un vampire*, à propos de qui nous n'avons que très peu d'informations. En effet, pour Rollin, « [p]as de temps à perdre à se créer des biographies, des antécédents ou de la suite dans les idées, seulement dans les désirs<sup>321</sup> ». En réalité, le cinéaste-écrivain semble prendre un plaisir délibéré à entretenir une aura de mystère autour de ses personnages, et ce, de plusieurs façons. En omettant des informations qui permettraient de mieux cerner et définir la nature de ses protagonistes, il place ceux-ci en marge de la *réalité*. Autrement dit, sans point d'ancrage, ils apparaissent décalés et en dérive, « franchissent la marge frontière, la limite par laquelle le récit

<sup>316</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 31-32.

<sup>317</sup> David GALAND, « La mort envisagée : l'insolite dans les Poèmes (Nouvelle série) d'Émile Verhaeren », *loc. cit.*, p. 17.

<sup>318</sup> *Ibid.*, paragr. 25.

<sup>319</sup> Bruno FABRE, « Des vies insolites : les Vies imaginaires de Marcel Schwob », dans Arlette BOULOUMIÉ, dir., *Écritures insolites*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, paragr. 20, <https://books.openedition.org/pur/12091?format=toc>.

<sup>320</sup> Jean ROLLIN, *Les Deux orphelines vampires [roman]*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>321</sup> Alain-Pierre Pillet dans *Ibid.*, p. 9.

bascule<sup>322</sup> ». Les personnages offrent ainsi à Rollin la possibilité d'accéder à ces espaces-temps intermédiaires, ces *ailleurs* qui caractérisent son univers dramaturgique. Cela rejoint l'affirmation d'Alain-Pierre Pillet selon laquelle les personnages de Rollin « surgissent de nulle part, puisque, comme le décor, ils étaient déjà là. C'est nous qui n'avions pas encore su les voir<sup>323</sup> ». Ce positionnement face aux protagonistes rolliniens convoque également l'insolite, tel que nous l'avons déjà mentionné, au regard de l'idée d'un seuil et d'une limite entre deux mondes, soit celui du réel et celui de l'imaginaire et de la sensibilité<sup>324</sup>.

Concurremment, si les personnages qui peuplent l'univers narratif du cinéaste-écrivain apparaissent autant en décalage, c'est qu'à l'instar des autres éléments constitutifs de sa poétique, ils proviennent de près ou de loin de son enfance ainsi que de cette mémoire héréditaire que nous avons abordée au chapitre précédent. C'est Maurice Blanchot, un romancier et philosophe français ayant fréquenté la mère de Rollin, qui a fait réaliser ce phénomène au cinéaste-écrivain dans une lettre à propos du roman *Les Demoiselles de l'étrange*<sup>325</sup>, affirmant que : « l'on retrouve cette petite fille magique qui a hanté vos précédents livres qui est comme un souvenir de celle qu'a aimée votre mère, lorsqu'elle était enfant<sup>326</sup> ». Et Rollin de confier, dans ses mémoires : « [j]e n'avais pas compris d'où venaient mes personnages. Lui si<sup>327</sup> ». Issus en grande partie de la mémoire, les protagonistes rolliniens proviennent ainsi d'un *ailleurs* et ne s'inscrivent donc jamais parfaitement dans le récit qu'ils habitent (qu'ils hantent) en *présentiel*. De plus, à l'image de leur créateur, plusieurs de ces personnages fouillent « leur mémoire envolée, à la recherche d'un indice<sup>328</sup> ». Il s'agit pour eux de trouver un point d'ancrage dans une réalité qui semble de plus en plus volatile et aliénante, de là l'aspect décalé et anachronique qui les caractérisent. Afin de mettre cette notion en lumière, nous nous pencherons, d'une part, sur l'apparence de certains personnages et, d'autre part, sur les dialogues et le jeu des comédiens.

---

<sup>322</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>323</sup> Jean ROLLIN, *Les Deux orphelines vampires [roman]*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>324</sup> Michel Guiromar cité par Arlette BOULOUMIÉ, « Avant-propos », *loc. cit.*, p. 5.

<sup>325</sup> Roman de Rollin publié initialement en 1990.

<sup>326</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 107.

<sup>327</sup> *Ibid.*

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 132.

D'entrée de jeu, le mystère qui plane autour d'une grande majorité des protagonistes rolliniens leur confère un aspect fantomatique, autant au regard de leur personnalité que de leur apparence. À ce titre, telle la petite fille magique des *Demoiselles de l'étrange*, ils n'ont « que l'apparence de quelque chose<sup>329</sup> », que ce soit, par exemple, un vampire, un clown, une morte-vivante, des jeunes orphelines ou simplement une femme sans nom. Ce ne sont là que des façades, des symboles, chargés de (re)présenter un « souvenir persistant [et/ou un] sentiment obsessionnel<sup>330</sup> ». Ainsi sommes-nous en mesure de mieux comprendre la raison pour laquelle plusieurs figures féminines de l'univers du cinéaste-écrivain sont presque toujours vêtues de grands voiles translucides qui rappellent l'image la plus commune liée à la thématique du fantôme. Il serait également possible d'avancer que ces voiles représentent, physiquement et matériellement, le flou identitaire qui caractérise ces personnages au regard de leur psychologie et de leur constitution.



Fig. 32 : photogramme tiré du film *Le Frisson des vampires*.  
© Les Films ABC, 1971

Dans le photogramme ci-dessus, tiré du film *Le Frisson des vampires*, le personnage de Isle (interprété par Sandra Julien) arpente le cimetière dans une robe de mariée qui lui confère davantage l'allure d'un spectre. À nouveau, des contrastes ainsi que des décalages importants sont en jeu entre le contexte du décor et

<sup>329</sup> « Fantôme », dans *CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, s.d., <https://www.cnrtl.fr/definition/fantome> (Page consultée le 20 septembre 2023).

<sup>330</sup> *Ibid.*

l'apparence du personnage, ce qui met en exergue les caractéristiques de ce dernier. Dans cette circonstance, Isle, qui est en lune de miel avec son mari, se voit étrangement attirée vers l'univers des vampires qui peuplent le château dans lequel ils ont décidé de séjourner. Cette tension rollinienne classique entre éros et thanatos est perceptible non seulement dans l'apparence physique du personnage, mais aussi dans son attitude, particulièrement dans la scène du cimetière où elle semble endeuillée malgré le message que renvoie le symbole de vie et de célébration lié à sa tenue. Par cette stratégie, Rollin s'assure ainsi de placer son personnage hors de cette « marge frontière » dont parle Rup, faisant de celui-ci un autre pont entre les espaces et les temps, somme toute entre ces *ailleurs*. En l'occurrence, Isle circule de manière « non linéaire et non logique<sup>331</sup> » entre le château et le cimetière, mais surtout entre sa nouvelle vie conjugale et le monde des vampires. Sa physicalité témoigne efficacement de ce phénomène, puisqu'il est possible de distinguer sa silhouette et certains de ses traits, sans que ceux-ci soient clairement définis. Il devient ainsi possible d'attribuer différentes significations à cette figure, préservant de fait même l'ouverture du sens.

Dans *Requiem pour un vampire*, le décalage et l'anachronisme se manifestent principalement par le biais des deux protagonistes, Michelle et Marie, dont l'apparence et le comportement s'apparentent à ceux d'enfants. Le déguisement de clown qu'elles portent au début du film leur confère une allure plutôt loufoque qui contraste avec leurs actions et les événements (poursuite en voiture, échange de coups de feu, mort de leur complice, etc.). Les voir ainsi vêtues dans cette situation donne l'impression de voir deux enfants jouer dans un monde d'adulte, pour ensuite s'en échapper lorsqu'elles modifient leur apparence en retirant leur maquillage et leur costume. Cela ne les empêche pas de continuer à se comporter comme des gamines, en particulier lorsqu'elles tentent de séduire des hommes.

Elles se précipitent sur l'écran comme des personnages en minijupe d'une bande dessinée française, les yeux écarquillés, inconsciemment sexy et à jamais en péril. [...] [L]e film nous demande de croire qu'elles sont

---

<sup>331</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, op. cit., p. 82.

vierges, mais à bien des égards, c'est le film lui-même qui est virginal [...] [notre traduction]<sup>332</sup>

L'insolite généré par l'apparence des personnages de Rollin est également observable dans les descriptions que celui-ci en fait sur la page. Par exemple, dans *Les Deux orphelines vampires*, Henriette et Louise croisent la Louve dans une gare de triage, une femme qui jaillit du train et qui est « brune, maquillée, sensuelle, [et qui] porte une longue robe noire à même la peau<sup>333</sup> ». Le texte la décrit comme ayant un aspect insolite et étrange<sup>334</sup>. Fait intéressant, ce personnage a été intégré dans le scénario lorsque Rollin a rencontré une actrice qui l'a grandement inspiré :

C'était une brune aux longs cheveux noirs, qui en voulait et pouvait faire quelque chose dans la démesure. Quelque chose qui pouvait s'inscrire dans ce film un peu sage à mon avis. Je lui dis que j'avais envie de la filmer, qu'il ne me restait aucun rôle, mais que j'étais disposé à écrire une scène pour elle. [...] C'est ainsi que Nathalie Karsenty [La Louve] intégra l'équipe. Quelle joie que de bousculer ainsi un script pour lui adjoindre à la dernière minute un personnage inédit et passionnant<sup>335</sup>.

La création de ce personnage est ainsi due non pas à une nécessité narrative, mais bien à une forme d'impulsion esthétique liée à la physicalité de la comédienne Nathalie Karsenty. C'est ainsi que l'étrangeté du personnage de la Louve est issue, d'une part, de son apparence, mais aussi de son *apparition*, soit la manière dont elle bouscule, et même fait intrusion, dans un récit auquel elle n'appartenait pas initialement. Également, à la scène 35, les orphelines font la connaissance de la Femme Chauve-Souris (la « Demoiselle de la mi-Nuit<sup>336</sup> ») dans une vieille chapelle abandonnée. Il s'agit d'une jeune femme enveloppée dans un long manteau pourpre duquel se déploient des ailes de chauve-souris. Cette dernière accepte de donner refuge à Henriette et Louise pour la nuit afin de les protéger. Tout à propos de ce personnage apparaît comme décalé et anachronique, surtout son repère au cœur de Paris, soit une vieille chapelle abandonnée dans laquelle un cercueil repose sur un

---

<sup>332</sup> Tim LUCAS, *The Bizarre Melodrama of Jean Rollin*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>333</sup> Jean ROLLIN, « Les Deux orphelines vampires [scénario] », *loc. cit.*, p. 11.

<sup>334</sup> *Ibid.*

<sup>335</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 256.

<sup>336</sup> Jean ROLLIN, « Les Deux orphelines vampires [scénario] », *loc. cit.*, p. 30.

socle avec, dans un coin, une petite table et des livres. C'est un détail des plus étranges dans la mesure où la présence d'une table de chevet avec des livres dans ce type d'environnement vient transgresser les poncifs, donc *casser* l'imagerie du genre gothique et vampirique à laquelle la littérature et le cinéma populaire nous ont habitué. La Femme Chauve-Souris constitue ainsi un personnage définitivement anachronique puisque son « genre de vie, [son] mode de pensée ou de sentir, est en retard sur ses contemporains<sup>337</sup> ». À notre sens, « en décalage » serait plus à propos que « en retard » dans la mesure où cela concerne un personnage davantage en marge qu'en déficience face à ce que nous considérons comme étant la réalité. Cela dit, à l'instar des orphelines elles-mêmes, la nébulosité autant physique que psychologique de cette figure mi-femme, mi-chauve-Souris et « mi-nuit », est typiquement représentative de la manière dont les personnages du cinéaste-écrivain occupent une fonction davantage symbolique. Dans cette optique, il s'avère impossible de les rattacher à une définition ou une description arrêtée.

Conjointement, le décalage et l'anachronisme qui caractérisent les personnages de Rollin sont également observables au regard des dialogues et du jeu des comédiens. À ce sujet, selon Pascal Françaix, c'est dans l'écriture des dialogues que les intentions littéraires de Rollin sont le plus sensibles et qu'on y retrouve son goût pour les grands romans populaires du 19<sup>e</sup> siècle, où « les personnages avaient coutume d'épancher leurs sentiments dans de longues tirades mélodramatiques<sup>338</sup> ». En plaçant ces répliques d'un lyrisme effréné dans la bouche de personnages évoluant dans un cadre contemporain, Rollin « corse la difficulté » et c'est la raison pour laquelle la langue des héros rolliniens paraît quelque peu anachronique<sup>339</sup>. Cette littérarité provient peut-être en partie de Marguerite Duras, avec qui Rollin a collaboré sur l'écriture du scénario de son premier long-métrage, *L'Itinéraire Marin* (1963)<sup>340</sup> : « [j]'ai déjà dit avec quelle facilité elle trouvait immédiatement les mots qui convenaient, remplaçant mes dialogues d'origine par ce langage mi-parlé, mi-

---

<sup>337</sup> « Anachronisme », dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, s.d., <https://www.cnrtl.fr/definition/anachronisme> (Page consultée le 22 septembre 2023).

<sup>338</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, op. cit., p. 70-71.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>340</sup> Film inachevé et dont les bobines ont été égarées et dont le scénario est annexé à *MoteurCoupez!*

littéraire qui lui est propre<sup>341</sup> ». Cette caractéristique mi-parlée et mi-littéraire décrit efficacement la langue employée dans l'univers rollinien, et faisant en sorte que ses récits imposent un effet de discordance face à la réalité et, par le fait même, avec le cinéma dit grand public.

Toujours selon Françaix, les dialogues des films de Rollin donnent parfois l'impression d'avoir été écrits pour des acteurs de films muets, soit des interprètes accoutumés à jouer dans un registre pathétique ou exalté, style de jeu dont le secret est aujourd'hui perdu<sup>342</sup>. Cela fait des personnages rolliniens des êtres de prime abord hors-normes, subtilement décalés du réel, et « d'une singularité qui nous les fait considérer comme les ressortissants d'un intermonde crépusculaire et vaporeux<sup>343</sup> ». Lorsque ces personnages sont mis en scène au cinéma, une énergie supplémentaire concourt à nourrir l'aspect insolite qui les caractérise : le jeu des comédiens. « Mes personnages “jouent” mal comme les personnages de Clovis Trouille “jouent” mal. Mes dialogues hérissent les illettrés comme les phrases en italiques de Gaston Leroux<sup>344</sup> » Rollin affirme-t-il dans la préface du livre de Françaix. La version filmique<sup>345</sup> de *La Morte-vivante* constitue un exemple probant de cette dynamique, particulièrement lors des échanges entre Catherine et Hélène. Prenons par exemple la scène à la quarante-septième minute du film, lorsqu'Hélène se confie à Catherine tandis que cette dernière fixe son reflet dans un miroir, muette et méditative :

Peut-être dans ta tête mes paroles trouvent un chemin... Là, à l'intérieur de toi, il y a peut-être quelque chose encore inconscient... qui me reconnaît... et qui m'aime. Catherine, s'il y a encore de la vie en toi, aide-moi à te comprendre, aide-moi à te ramener dans ce monde. Fais un effort Catherine, donne-moi un signe, n'importe quoi. Je ne peux plus supporter cette indifférence... C'est comme si tu étais morte. [Catherine va ensuite s'asseoir au piano et commence à jouer tranquillement. Hélène poursuit] :  
Tu abandonnes peu à peu la mort... La vie est en toi, Catherine... tapie au fond de toi elle sortira! Parle-moi, Catherine, fais sortir un son de ta gorge, tu le peux! Parle, Catherine!

---

<sup>341</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 365.

<sup>342</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, op. cit., p. 73.

<sup>343</sup> *Ibid.*

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. XII.

<sup>345</sup> À noter que nous ne pouvons établir de comparaison avec le synopsis long puisque celui-ci, rappelons-le, ne contient aucun dialogue.



[Catherine réussit ensuite à prononcer le nom d'Hélène avant de s'agiter et de s'enfuir à l'extérieur de manière précipitée.]<sup>346</sup>

Ce passage fait état d'un décalage lié aux dialogues dans la mesure où, malgré le contexte filmique, les deux protagonistes laissent entendre les influences littéraires du cinéaste-écrivain. Les dialogues chez Rollin nous apparaissent comme une langue écrite qui se parle tout en affirmant son statut littéraire. Il s'en dégage une sensation d'ambivalence entre théâtre, littérature et cinéma, entre incarnation et désincarnation, entre l'inerte et le vivant. La théâtralité qui se ressent dans cet extrait est bien entendu supportée par le jeu de Marina Pierro, qui projette son texte avec une énergie que l'on pourrait qualifier scénique. En outre, le déplacement des personnages dans l'espace est également analogue à une mise en scène élaborée pour les planches, surtout lors de l'action du miroir vers le piano, présentée dans un plan large qui rappelle le point de vue englobant du plateau de théâtre.



Fig. 33 : photogramme tiré du film *La Morte-vivante*.  
© Les Films ABC, 1982

Le jeu de Françoise Blanchard témoigne également d'un décalage par la physicalité dont elle fait usage et qu'il serait possible de qualifier d'outré malgré la retenue dont le personnage fait souvent preuve, bien malgré elle. Par un amalgame d'expressions faciales, de mouvements (ou l'absence de ceux-ci) et de dialogues très

---

<sup>346</sup> Jean ROLLIN (scénariste et réalisateur), *La Morte-vivante* [film], Les Films ABC, 1982, 89 min., Blu-ray., 45 min 18 s.

éloquents, nous comprenons très bien le conflit interne qui sévit chez la morte-vivante, surtout lorsqu'elle commence à s'exprimer verbalement un peu plus loin dans le film :

« Ma vie et ma mort sont ici... »

« J'étais bien... Tout était flou autour de moi.... Des sensations fugitives, la mort m'aurait reprise tranquillement. C'est toi qui veut m'attirer dans ton monde de vivant ! »

« Hélène, je suis ta mort ! »

Le jeu de Blanchard, à la fois engagé, fort et mélodramatique, confère une teinte tout à fait unique au rendu des dialogues de Rollin tout en contribuant parallèlement à alimenter cet aspect anachronique et décalé dont parle Françaix. Cette dynamique est également observable dans le scénario des *Deux orphelines vampires*, où un effet insolite se dégage parfois de certains monologues lorsque les personnages font la narration de leurs pensées et de leurs actions :

Sœur Marthe : C'est la chambre des deux orphelines, elle est vide depuis leur départ... Qui a ouvert? Mon Dieu! C'est impossible! Ça sent la fumée... J'entends des voix... Je hume [*sic*] l'odeur des Gauloises... Il se passe des choses ici, cette nuit... Allons prévenir Mère Supérieure!<sup>347</sup>

En plus de l'aspect inusité qui se dégage de ce texte, notons la théâtralité et la littérarité qu'il invoque par sa façon d'être à la fois narratif, descriptif et expressif, ce qui contribue à décaler les personnages par rapport au réel, donc à la manière conventionnelle de s'exprimer au cinéma. De toute évidence, Rollin ne veut pas débarrasser ses personnages du corps littéraire, mais les y maintenir pour assumer la particularité de son langage filmique. Cette situation nous invite, une fois de plus, à désigner son cinéma comme un livre filmique. Plusieurs dialogues sont construits de cet angle dans *Les Deux orphelines vampires*, versant parfois du côté de la poésie par la mise en valeur des sentiments et de l'exaltation, donc par leur lyrisme :

---

<sup>347</sup> Jean ROLLIN, « Les Deux orphelines vampires [scénario] », *loc. cit.*, p. 51.

Henriette : Nous reviendrons, Louise... Nous seront [*sic*] le vent et la pluie... Nous seront [*sic*] les éléments qui font peur aux hommes... Le tonnerre, la tempête... Mais nos corps... Ils ne doivent pas nous trouver... Louise... Tu vois un trou pour nous cacher<sup>348</sup>?

L'insolite au regard des dialogues peut également se manifester dans l'absence ou la rareté de ceux-ci, comme c'est le cas avec le film *Requiem pour un vampire*, que Rollin déclare avoir écrit tellement vite qu'il n'a pas pensé une seconde à faire parler les personnages<sup>349</sup>. Dans son ouvrage dédié à Jean Rollin, Pascal Françaix précise que ce film est celui qui est le plus proche du cinéma muet<sup>350</sup> : « [l]e pouvoir d'envoûtement de [*Requiem pour un vampire*] tient sans doute en grande partie à ce qu'il retrouve le climat – et j'ajouterais : *la tessiture* – propre à un cinéma sonore plutôt que parlant<sup>351</sup> ». En effet, le film est pratiquement muet, le premier échange de dialogues significatif ayant lieu à la quarante-troisième minute. C'est à ce moment que le personnage de Louise (l'une des sbires du chef vampire) demande à Marie et Michelle qui elles sont. Même à partir de ce moment, les dialogues sont éparés et minimalistes, ce qui est peu commun dans un cinéma narratif traditionnel s'assurant de respecter le code moyen.

Au final, par la représentation physique de ses personnages, leurs dialogues et le jeu des comédiens, Rollin s'inscrit en marge de ce catalogue de clichés et de stéréotypes<sup>352</sup> que Chevrier aborde dans son ouvrage sur le cinéma narratif. C'est l'un des aspects essentiels permettant à l'insolite de se déployer sans l'œuvre du cinéaste-écrivain, dans la mesure où faire usage de la fécondité de l'insolite, c'est se donner le pouvoir de réenchanter le réel en éveillant ses potentialités ignorées<sup>353</sup>. En plus, cette stratégie permet à Rollin de se libérer et « s'affranchir des contraintes formelles, textuelles et archétypales<sup>354</sup> » ainsi que créer des récits littéraires dans un film où

---

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>349</sup> Damien DUPONT et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateurs), *Jean Rollin, le rêveur égaré*, op. cit.

<sup>350</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, op. cit., p. 73.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>352</sup> Henri-Paul CHEVRIER, *Le Langage du cinéma narratif*, op. cit., p. 18.

<sup>353</sup> Jacques POIRIER, « Alphabets insolites, ou le B.A. – BA de la littérature », *loc. cit.*, p. 1.

<sup>354</sup> Jonathan RUIZ DE CHASTENET, « Une transposition incongrue : le mythe de Salomé revu par Jules Laforgue », dans Arlette BOULOUMIÉ, dir., *Écritures insolites*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, paragr. 52, <https://books.openedition.org/pur/12091?format=toc>.

« toute rêverie est possible<sup>355</sup> ». L'étude de cette « écriture de la marge<sup>356</sup> » ne serait toutefois pas complète sans envisager le discours de Rollin au sein d'une configuration générale<sup>357</sup>, donc en examinant comment il circule entre la page et l'écran par une mise en scène qui participe elle aussi à nourrir l'insolite.

### 3.5.4 UNE MISE EN SCÈNE QUI SUBLIME

À la lumière des notions mises de l'avant ci-haut, la mise en scène s'inscrit dans la lignée du discours puisqu'elle appelle le texte à mobiliser une scénographie particulière<sup>358</sup> par laquelle se valide la vision singulière de Jean Rollin. Dans le cas présent, nous verrons comment la mise en scène met de l'avant les perspectives ainsi que les techniques qui sont privilégiées par le cinéaste-écrivain afin de traiter ses intentions et le sujet de ses films<sup>359</sup>. De règle générale, la mise en scène au cinéma « se met entièrement au service de l'histoire et ne vise que l'impression de réalité<sup>360</sup> » par l'utilisation, entre autres, d'éléments spécifiques tels la composition du cadre, le montage, le son, le jeu des acteurs, la musique, la couleur ou les décors. Affirmer que la mise en scène vise une « impression de vraisemblance » plutôt que de « réalité » nous apparaîtrait une formulation plus à propos puisqu'il s'agit en fait de faire croire que les événements vécus par les personnages sont véridiques même si, par exemple, nous nageons en plein récit de science-fiction. Encore une fois, cette définition venant du cinéma classique nous aide à prendre position par rapport à la mise en scène chez Rollin puisque, sans surprise, celui-ci tend à s'en éloigner de différentes manières.

Plus haut, nous avons mis en évidence comment l'image filmique chez Rollin est coupée de toute utilité et de toute justification autre que son désir d'étrangeté<sup>361</sup> et d'insolite. Dans *MoteurCoupez!*, le cinéaste-écrivain confie d'ailleurs que « [s]ublimer l'imagerie poétique naïve que peut produire la série B est un des moyens utilisés pour parvenir au cinéma que j'ai voulu faire, cinéma, tenant à la fois du

<sup>355</sup> Jacques Goimard cité par Sylvie DUCAS, « Écrire l'insolite pour Antoine Volodine ou l'art du bobard dans Bardo or not Bardo », *loc. cit.*, note infrapaginale 2.

<sup>356</sup> *Ibid.*, paragr. 5.

<sup>357</sup> Fanny LORENT, « Discours littéraire », *loc. cit.*

<sup>358</sup> *Ibid.*

<sup>359</sup> Henri-Paul CHEVRIER, *Le Langage du cinéma narratif*, *op. cit.*, p. 162-163.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>361</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, *op. cit.*, p. 139.

*serial*, de la série B, de la série Z, du film d'auteur, et de la grande poésie naïve et spontanée qui en émane<sup>362</sup> ». C'est dans cette perspective que nous considérons que l'image filmique donne l'occasion à Rollin, dans le cadre de la mise en scène, de sublimer le texte scénaristique par son affranchissement face à l'aspect narratif qui y est intrinsèquement lié. En considérant que le « cinéma peut être un véhicule émotionnel<sup>363</sup> [...] », la sublimation permet ainsi au cinéaste-écrivain d'atteindre cette poésie naïve dont il parle en « [transformant et en orientant] certains instincts ou sentiments vers des buts de valeur [...] affective plus élevée<sup>364</sup> ». Dans le même ordre d'idées, la sublimation contribue à « [purifier] la matière [...] afin de permettre, quand elle est libérée de ses liens, d'agir<sup>365</sup> ». Cet agissement dont il est question, c'est en partie l'insolite convoqué par des images filmiques qui interfèrent par leur incongruité et leur illégitimité « dans le déroulement monotone des visions ordinaires captées par notre œil domestique<sup>366</sup> ». Autrement dit, la sublimation par la mise en scène permet au cinéaste-écrivain de basculer vers l'émotion cinématographique liée au film *secret*, soit vers le film caché à l'intérieur du film<sup>367</sup>, donc par-delà le texte.

Dans cette optique, nous avons voulu vérifier comment la mise en scène dans une perspective de mise en images permet non seulement de libérer, mais aussi de dépasser ce qui est en dormance, voire en gestation, dans le texte littéraire ou scénaristique. Pour ce faire, nous nous sommes penché sur différents aspects de la mise en scène chez Rollin qui esquivent les impératifs liés à l'impression de vraisemblance afin, d'une part, de permettre à ses textes d'intégrer d'autres strates de sens, et d'autre part d'invoquer l'étrangeté qui concourt à tendre vers ce mystérieux film secret qui se cache derrière plusieurs de ses œuvres cinématographiques. Ces traits principaux qui participent de l'insolite sont principalement issus de l'improvisation et sont observables à l'égard des actions des personnages, de la composition des plans, du montage et de la musique. À cet égard, nous avons

---

<sup>362</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 328.

<sup>363</sup> *Ibid.*

<sup>364</sup> « Sublimation », dans *CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, s.d., <https://www.cnrtl.fr/definition/sublimation> (Page consultée le 26 septembre 2023).

<sup>365</sup> *Ibid.*

<sup>366</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, op. cit., p. 139.

<sup>367</sup> Jean RUP, *Jean Rollin: géographe de la révolte*, op. cit., p. 92.

examiné comment l'improvisation semble maintenir et même prolonger l'énergie du processus d'écriture de Rollin dans son en-cours, dans le *work in progress*.

Dans *MoteurCoupez!*, Rollin confie qu'il voulait tourner le scénario de *Requiem pour un vampire* sans rien y changer en raison de la manière dont il avait été écrit, sans réflexion, sans but préalable. « Mais, à la dernière minute, il fallut improviser à nouveau toute la mise en scène déjà découpée<sup>368</sup>. » Ainsi, dans la mesure où le découpage constitue un moyen d'instrumentaliser l'écriture, dans une perspective où chaque scène est mise à plat pour savoir techniquement qui fait quoi et de quelle façon, il s'agit d'une méthode qui peut effectivement empêcher l'énergie de l'élan de création de se poursuivre. L'improvisation permet toutefois de rester dans l'invention, dans la forme en train de se faire, dans cette écriture toujours en mouvement tant recherchée par Rollin. C'est d'ailleurs avec *Requiem pour un vampire* qu'il embrasse pleinement les joies de cette méthode de travail : « [t]oute la mise en scène fut donc improvisée et c'est là que j'ai commencé à me rendre compte que j'étais plus à l'aise en improvisation [...]»<sup>369</sup>. C'est ce qui l'a poussé, vers la fin des années 70, à cesser de faire des découpages techniques, faisant de plus en plus de place à l'improvisation dans son *activité* de mise en scène :

En effet, j'étais tellement pris par la frénésie de tourner, que je ne compulsais le script que pour vérifier les dialogues, et organiser un nouveau découpage que j'improvisais sur place. Je plains tous ceux qui ne connaissent pas l'ivresse d'improviser les plans en fonction du décor dans lequel on se trouve réellement, et non pas sur le papier, de fabriquer des cadres avec ce que l'on a devant les yeux et non pas une feuille de papier, enfin de faire œuvre de création technique sur le moment et non pas en prévision d'un futur plus ou moins proche<sup>370</sup>.

En 2007, lors d'un échange avec le public dans le cadre du Festival Fantasia de Montréal, Rollin a confié que l'écriture d'un scénario laisse une place énorme à l'improvisation puisqu'il est possible d'avoir un scénario de cinq ou six pages avec

---

<sup>368</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 96-97.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 180.

des séquences qui seront développées au niveau des images et improvisées lors de la mise en scène<sup>371</sup>.

Quand on est sur le plateau, on se trouve en face d'un décor qu'on n'imaginait peut-être pas. On voit tout un tas de chose qu'on ne voyait pas quand on écrivait. Quand on écrit on est devant sa machine à écrire ou son ordinateur, mais quand on est sur place et qu'on voit le décor, immédiatement il y a plein de sollicitations qui se présentent<sup>372</sup>.

Le cinéaste-écrivain ne borne jamais son écriture au scénario; il filme comme il écrit et inversement. Toujours dans un désir de brouiller les frontières entre cinéma et littérature, la page est autant convoquée quand il écrit un scénario que lors de ses tournages, préférant se laisser la liberté d'écrire (ou de réécrire) selon l'impulsion du moment.

L'apport de l'improvisation lors du tournage *Requiem pour un vampire* est également susceptible d'expliquer les disparités entre le film et le synopsis. Toujours au regard de la mise en scène, Rollin semble avoir cherché à partir en quête d'éléments que seul le langage filmique peut apporter, tout en y insufflant son geste d'écrivain-cinéaste. Il s'agit d'une dynamique analogue à la notion de cinéma pur et *Requiem* s'inscrit parfaitement au cœur de cette philosophie puisque le sens du film n'est pas construit par quelconque forme de littéarité (dialogues, sous-titres, intertitres, etc.), mais bien par l'enchaînement d'images incongrues.

La magie de *Requiem pour un vampire*, véritable ovni dans le ciel du cinéma français des années 70, est bien d'avoir rendu aux spectateurs, l'espace de 90 minutes, une émotion que l'on croyait perdue depuis l'aube du septième art – disons depuis Murnau, avec qui Jean Rollin entretient également de nombreuses accointances [...]<sup>373</sup>

Ainsi, en comparant le synopsis et le film, il apparaît vite évident à quel point le texte a été transcendé par une mise en scène qui entretient des filiations avec l'esthétique du cinéma muet. Les séquences en question sont celles qui, à notre sens,

---

<sup>371</sup> Jean Rollin à *Fantasia* (2007), *op. cit.*

<sup>372</sup> *Ibid.*

<sup>373</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 74-75.

font la force du film justement parce qu'elles ouvrent sur un *ailleurs*. Prenons par exemple le plan de Michelle et Marie qui, suite à la mort de leur complice, s'approchent côte à côte de la caméra en nous regardant (ou en regardant l'homme, faisant ainsi de la caméra le point de vue subjectif de ce personnage).



Fig. 34 : Michelle et Marie se rapprochent.  
Photogramme tiré de *Requiem pour un vampire*.  
© Les Films ABC, 1971

Dans ce plan, les filles se rapprochent jusqu'à ce que leur visage occupe l'entièreté du cadre et qu'il devienne hors foyer. L'image s'obscurcit ensuite complètement pour laisser place, quelques secondes après, au mouvement inverse (les deux filles reculent et reprennent leur position de départ). Il va sans dire que cette mise en scène est non seulement atypique mais aussi particulièrement insolite, et qu'elle laisse place à l'interprétation. Par exemple, s'agit-il d'une transition? Ce noir créé par leur occupation totale de l'écran est-il un passage vers un autre monde, à l'image d'Alice qui entre au Pays des merveilles par le terrier du lapin ? Cette fenêtre que représente le cadre semble, ne serait-ce que brièvement, devenir une ouverture, même une invitation à d'autres possibles. Ainsi, par cet effet de mise en scène, Rollin semble vouloir nous impliquer dans son film puisque l'écran (la barrière entre nous et l'univers fictif) n'est plus « invisible » mais rendu dicible. De même, par le biais de ce plan, les deux personnages semblent évoquer (sans parole) quelque chose d'elles.



Les séquences qui s'ensuivent dans le film sont toutes plus étranges les unes que les autres dans ce récit aux allures de conte. Ainsi, un peu plus tard, Michelle et Marie s'arrêtent devant un petit étang et s'agenouillent afin d'utiliser l'eau pour retirer leur maquillage de clown. S'ensuit un plan serré du maquillage qui, par quelques coupes franches qui marquent de courtes ellipses temporelles, se répand dans l'eau de l'étang. Fait intéressant : le critique américain Tim Lucas compare l'image de cette substance blanchâtre et rougeâtre aux flaques de sang et de sperme d'*Histoire de l'œil*<sup>374</sup>. Par ce type de montage, Rollin donne l'impression d'avoir voulu démontrer comment une ou plusieurs réalités se mélangent et même s'interpénètrent afin d'adopter une nouvelle apparence.



Fig. 35 : photogramme tiré de *Requiem pour un vampire*.  
© Les Films ABC, 1971

Il y a dans ce plan un accouplement entre certaines matières (autant organiques que sémantiques), provoquant à nouveau une ouverture vers un *ailleurs*. Nous retrouvons ici la notion de collage chère aux surréalistes et c'est de cette manière que Rollin joue de l'associations d'idées afin d'en créer des nouvelles. De là, une transmutation opère et nous sommes (du moins nous en avons l'impression) dans un tout autre territoire, une autre réalité, où la quête de sens est vaine. Cette dynamique d'ouverture et de passage dans la mise en scène de Rollin n'est pas que narrative, mais bien tout autant scénique qu'esthétique. Par le biais des images et de leur

<sup>374</sup> Tim LUCAS, *The Bizarre Melodrama of Jean Rollin*, op. cit., p. 9.

juxtaposition, une nouvelle dramaturgie s'impose, et c'est ainsi qu'une toute autre lecture de l'œuvre s'avère possible. Son geste de metteur en scène et de monteur nous pousse donc à porter une attention, à sortir de notre passivité souvent convoquée au cinéma. C'est dans cet esprit de « lecture différente<sup>375</sup> », de lecture au second degré, que Rollin semble avoir créé ses plans et composé ses images lors de la mise en scène de *Requiem pour un vampire*, ne respectant effectivement pas, d'une part, les règles et les canons du genre, mais d'autre part son propre texte scénaristique. Il s'agit d'une sublimation qui semble s'adresser autant à lui-même qu'au spectateur puisque cette nouvelle lecture est accessible à tous ceux qui font l'expérience du film.

Un autre aspect de la mise en scène qui contribue à sublimer le texte initial dans *Requiem pour un vampire* est sans contredit la musique, composée par Pierre Raph. Cette « bande-son énergique à base de batterie et d'orgue<sup>376</sup> » appose parfois une tonalité ludique sur certaines séquences, en particulier celle où Marie tente de séduire et distraire le vendeur ambulant ainsi que celle où Michelle aguiche un passant dans les ruines du château. Le ludisme qui caractérise la musique de Raph lors de ces scènes tend à accentuer le décalage avec la réalité (une réalité de plus en plus ténue), surtout dans le contexte où ces séquences ne sont pas très éloignées de scènes à saveur plus dramatique. En considérant que les dialogues se font très rares dans le film, la partition de Raph occupe une place prépondérante dans l'univers sonore de *Requiem pour un vampire* et, conséquemment, oriente sa *tonalité*. Ainsi, le texte de Rollin se déplace dans son expression, mais persiste et résonne autrement. Donner une place autonome à la musique relève la dimension plurielle de l'écriture chez Rollin, sa multimodalité. L'écriture est toujours là, sous différentes formes, et pour Tim Lucas, les sonorités de Raph confèrent à certaines séquences du film une qualité ludique qui n'est pas particulièrement inhérente aux scènes mais certainement inhérente au caractère personnel de Jean Rollin<sup>377</sup>. Analogue à l'image, la musique prend en charge le film secret et elle contribue à l'écrire en ouvrant un autre canal de

---

<sup>375</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 264-265.

<sup>376</sup> « Requiem for a Vampire par Pierre Raph », dans *Finders Keepers*, s.d., <https://finderskeepersrecords.bandcamp.com/album/requiem-for-a-vampire> (Page consultée le 10 novembre 2021).

<sup>377</sup> Tim LUCAS, *The Bizarre Melodrama of Jean Rollin*, op. cit., p. 10.

lecture pour le spectateur. C'est précisément la raison pour laquelle *Requiem pour un vampire* est du « pur Rollin », donc parfaitement à l'image de cette manière de raconter singulière de la part du cinéaste-écrivain.

À titre de véhicule émotionnel, le cinéma est susceptible, par son langage intrinsèque, de provoquer des sensations qui engagent autant le metteur en scène que son public dans une forme de participation affective. Par sa façon de sublimer le texte par l'activité discursive qu'est la mise en scène, Rollin nourrit cette participation par la nouvelle lecture de l'œuvre qui est dès lors proposée. En improvisant des actions illogiques, des plans au sens inassignable et en utilisant le montage ainsi que la musique pour *décadrer* notre perception, le cinéaste-écrivain s'assure d'entretenir cet insolite qui opère de toutes parts. De plus, il serait justifié de se demander si Rollin le cinéaste ne cherchait pas à entretenir cette place de lecteur-spectateur actif qu'il fut jadis, cherchant non seulement à (re)créer, mais aussi à (ré)interpréter et décaler les expériences stimulantes vécues pendant l'enfance avec le cinéma, les *serials* et les illustrés.

Somme toute, tel que nous l'avons démontré avec certaines séquences de *Requiem pour un vampire*, Rollin s'est fait un point d'honneur de s'affranchir des réglages standards de la narration-représentation du cinéma classique dans le but d'exprimer sa vision de l'écriture, tout comme sa proposition de lecture filmique, de la manière la plus authentique possible, et ce, sur l'impulsion du moment lors de la création des images. « C'est, pour moi, un plaisir sans fin de transformer un film en apparence alimentaire, de commande, banal, en suite de lignes entre lesquelles il faut lire, parce qu'entre elles je me glisse subrepticement au moyen d'images poétiques ou insolites<sup>378</sup>. » C'est précisément par cette transformation du banal que l'effet de sublimation du texte prend tout son sens chez Rollin et que l'insolite se révèle par « cassure, division, par conséquent juxtaposition dans [l'espace-temps] d'éléments incongrus et disparates [...]»<sup>379</sup>. De surcroît, le cinéma rollinien est l'insolite

---

<sup>378</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 254.

<sup>379</sup> David GALAND, « La mort envisagée : l'insolite dans les Poèmes (Nouvelle série) d'Émile Verhaeren », loc. cit., p. 21.

puisqu'il « déconcerte et entraîne dans des aventures non désirées<sup>380</sup> », ce qui est susceptible de surprendre le spectateur et susciter chez lui « la réflexion voire l'imagination<sup>381</sup> ».

En conclusion, cette section dédiée à l'insolite nous a permis d'approfondir notre analyse de la poétique de Rollin au regard de son discours, de ses récits, de ses personnages ainsi que de sa mise en scène. Pris ensemble, ces éléments mettent définitivement en évidence le fait que le processus créatif de Rollin, basé sur l'errance et l'improvisation, génère des flous. En créant ses récits rapidement, au « film de la plume », le cinéaste-écrivain semble se retrouver lui-même dans une position d'égarement face à son propre univers dramaturgique. Il sublime le phénomène de l'écriture pour nous entraîner à sa suite vers un cinéma qui nous donne plus qu'à voir, soit à lire (et donc tout ce que cela implique comme forme d'attention). La lecture au second degré serait aussi une forme de participation active, aspect susceptible, en retour, de provoquer une forme d'incompréhension chez le lecteur-spectateur qui ne possède pas suffisamment d'informations pour tisser ensemble les maillons de l'histoire. Il est toutefois question d'une incompréhension qui n'est pas une fin, mais bien une relation à l'œuvre. En nous poussant à lire le film autrement, Rollin nous met en situation de découverte d'un autre langage. Cette position d'ouverture est alors l'occasion d'accepter de se perdre avec lui dans l'expression de ce langage étrange et étranger. Ainsi, ce qui ressort de l'insolite démontre bien que l'incompréhensible vient renforcer le style libre et anticonformiste de Rollin. De plus, tel que nous le verrons dans la section suivante, la notion d'incompréhensible aide à mettre en lumière l'aspect poétique et ouvert de l'œuvre rollinienne.

---

<sup>380</sup> Jean ARROUYE, « L'insolite selon André Dhôtel », dans Arlette BOULOUMIÉ, dir., *Écritures insolites*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, paragr. 14, <https://books.openedition.org/pur/12091?format=toc> (Page consultée le 21 octobre 2020).

<sup>381</sup> Arlette BOULOUMIÉ, « Avant-propos », *loc. cit.*, p. 2.

### 3.6 L'INCOMPRÉHENSIBLE

Tel que nous venons de le constater, l'insolite a trait à ce qui peut être inquiétant, mais qui provoque également la réflexion ainsi que l'imagination<sup>382</sup>. C'est également la raison pour laquelle il peut supposer l'incompréhension de ce qui survient<sup>383</sup>. Chez les Grecs, l'incompréhensible constitue « un sentiment complexe où se mêlent l'étonnement, l'admiration et l'inquiétude face au cosmos<sup>384</sup> ». Nous sommes ici en voisinage direct avec l'insolite qui « [p]ar sa nature déroutante et déstabilisante, implique un choc et suscite des sentiments complexes<sup>385</sup> ». C'est dans cette perspective que ces deux notions clés nous apparaissent comme synergiques et interdépendantes. En ce qui a trait à la dramaturgie de Jean Rollin, l'incompréhensibilité peut initialement sembler provenir d'une « narrativité piégée, tout entière vouée à décevoir les attentes du [lecteur-spectateur], à le frustrer dans sa quête de sens, en lui opposant un univers opaque mais organisé dont on aurait perdu les clés<sup>386</sup> ». Il en est toutefois tout autrement lorsqu'on prend la peine d'examiner la notion d'incompréhensible sous un autre angle, soit celui de la poésie.

Dans son texte intitulé « L'Incompréhensible », Christian Doumet affirme que l'incompréhensible relève d'une combinaison d'expériences inscrites dans nos mémoires, aussi diverses soient-elles, et que nous pouvons toutes reconnaître et partager<sup>387</sup>. Cette approche nous renvoie directement à la poïétique rollinienne, dans laquelle la mémoire joue un rôle prépondérant. Nous avons en effet constaté, plus haut, comment les souvenirs d'enfance du cinéaste-écrivain contribuent à façonner son univers dramaturgique. Cette *énergie* venant du monde de l'enfance est génératrice de poésie par la façon dont les souvenirs, qu'ils soient images, motifs, influences, songes ou obsessions, s'associent au sein du geste de création afin de produire de nouvelles formes. À ce titre, Doumet soutient que la particularité du

---

<sup>382</sup> *Ibid.*

<sup>383</sup> Jean ARROUYE, « L'insolite selon André Dhôtel », *loc. cit.*, p. 14.

<sup>384</sup> Christian DOUMET, « L'incompréhensible », *loc. cit.*, p. 11-12.

<sup>385</sup> Arlette BOULOUMIÉ, « Avant-propos », *loc. cit.*, p. 9.

<sup>386</sup> Christian DOUMET, « L'incompréhensible », *loc. cit.*, p. 17-18.

<sup>387</sup> *Ibid.*

poème est sa capacité à combiner ainsi qu'à synthétiser afin de constituer une « vaste mémoire des possibles<sup>388</sup> ». Ce champ mémoriel recomposé, hybride, fondé sur des agencements disparates devient un territoire langagier. Nous insistons ici sur cet effet de combinaison qui détermine l'incompréhensible et le besoin de faire montage, collage et association chez Rollin dans le but d'atteindre un « état » poétique qui teinte le climat général de son œuvre. Concurrément, cette dynamique qui caractérise le processus de l'incompréhensible s'avère alors un potentiel d'écriture(s) et de lecture. De même, cette poétique littéraire s'articule à celle cinématographique, que Rollin rend instable, errante et plurielle autant dans ses récits que dans ses structures filmiques en général. Ce faisant, Rollin exacerbe l'ouverture des possibles d'une compréhension, « [détournant] ainsi la mémoire de sa fonction trésorière pour faire d'elle la germination même des possibles au cœur des événements [...]»<sup>389</sup> ». Dans ce contexte, l'incompréhensible au regard de la poésie ne consiste pas à faire usage d'une langue étrange, mais plutôt à susciter une langue qui affiche la relation entre la mémoire et le possible<sup>390</sup>. C'est ainsi que l'incompréhensible nous apparaît intrinsèquement lié à la notion de poésie chez Rollin, approche qui nous aide ainsi à mieux cerner cette notion clé.

Chacun sait que ce qu'il y a "d'incompréhensible" dans tout poème... c'est la poésie, c'est-à-dire qu'il y ait de la poésie. Car toute analyse "interminable" et "dotée de tous les moyens perfectionnés" (histoire, linguistique, psychologie, etc.) démonte complètement un poème, "l'explique" ; mais le à-comprendre, c'est-à-dire l'incompréhensible, c'est que le tout de la poésie (ce qu'elle est) s'est joué et se joue dans (et de) ce poème<sup>391</sup>.

Dans ce contexte, l'incompréhensible constitue l'essence du poétique, dans la mesure où « [c]e dont le poème ne peut donc parler (la singularité des affects), au moins peut-il s'efforcer d'en indiquer la direction, d'en dessiner l'emplacement, d'en peindre la couleur, d'en ressusciter l'odeur, d'en exhiber la singulière différence<sup>392</sup> ». C'est ce que Rollin s'efforce de faire en conjuguant les différentes mémoires qui

---

<sup>388</sup> *Ibid.*

<sup>389</sup> Claude Romano cité par Christian DOUMET, *Ibid.*, p. 18.

<sup>390</sup> *Ibid.*

<sup>391</sup> Michel Deguy cité par Christian DOUMET, *Ibid.*, p. 11.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 15.

l'habitent, tentant d'exprimer les affects qui y sont liés par « le travail de la forme porté à la langue<sup>393</sup> ». Cette stratégie participe de l'émergence du poétique au sein de son œuvre dans la mesure où la force de la poésie est de faire en sorte que « le poème [...] tourne la langue du côté de ce qui ne peut se dire, seulement se montrer<sup>394</sup> ». La valeur hautement subjective liée à cette forme d'expression est susceptible de rendre le texte, qu'il soit littéraire, scénaristique ou filmique, insaisissable (non préhensible) dans l'immédiat, à la première lecture. C'est ce que Deguy nomme le « à-comprendre » et c'est précisément dans cette zone que Doumet situe l'incompréhensible, ajoutant « qu'en écho à *poème* et *poésie*, [l'incompréhensible] acquiert une certaine tournure sémantique, comme si loin de l'idée un peu vague de son négatif, il laissait entrevoir une compréhension possible sous certaines conditions<sup>395</sup> ».

Cette approche nous ramène à la notion de mémoire puisque, pendant très longtemps, le poème « traduisait la poésie du monde » dans une perspective où « la mémoire fournissait des clefs suffisantes pour ouvrir le passage<sup>396</sup> ». La compréhension n'était ainsi possible qu'en vertu de certaines connaissances, la première de toutes concernant l'idiome<sup>397</sup>. Lire un poème revenait ainsi à dire « je me souviens/je ne me souviens pas de la langue que parle le poème<sup>398</sup> ». Dans ce cadre, lorsque le lecteur se trouve face à un objet qui « exhibe l'incompétence même de la langue à fixer, dans son état ordinaire, certains vestiges de sens<sup>399</sup> », il se retrouve face à une mémoire lacunaire et c'est cette relation d'oubli réciproque qui distingue la difficulté du poème de toute autre forme d'incompréhensibilité. Chez Rollin, dans le discours qui ressort de cette poétique de l'incompréhensible, l'oubli ressort à titre de trait distinctif ; effectivement tel que nous l'avons constaté plus haut, plusieurs de ses récits en font état de protagonistes ayant perdu la mémoire, étant ainsi incapables de tout saisir à propos de leur environnement et des actions qui s'y déroulent. Pensons,

---

<sup>393</sup> *Ibid.*

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>397</sup> *Ibid.*

<sup>398</sup> *Ibid.*

<sup>399</sup> *Ibid.*

entre autres, à *Un Visage oublié*, l'une des sections de *Dialogues sans fin*, le film *Lèvres de sang*, ou encore le film *La Nuit des Traquées* dans lequel Brigitte Lahaie interprète le rôle d'une femme amnésique qui vit des événements qu'elle n'est pas en mesure de comprendre, à l'instar du spectateur. L'ignorance, l'incompétence ou l'inintelligence du lecteur-spectateur sont ainsi hors de cause dans cette incompréhension puisque ce que Doumet appelle la « puissance obscure des œuvres<sup>400</sup> » se manifeste lorsque les référents sont sabordés par l'auteur. Chez Rollin, cela empêche la mémoire (autant celle de protagonistes que la nôtre) de fournir les clés pour ouvrir le passage, donc pour saisir le sens et assurer une bonne préhension des événements. Cette amnésie représente donc un chemin équivalent de compréhension pour tous ceux qui sont impliqués dans le récit.

Dans *Un Espace vide*, une section de *Dialogues sans fin*, Rollin-le-narrateur aborde ce phénomène en référence aux mots inintelligibles que la protagoniste insuffle dans son esprit :

Elle m'écrit dans la tête mais les mots qu'elle emploie se perdent dans mon obscurité, vides de signification! Elle écrit dans ma tête et je ne peux pas la lire, je n'ai pas la clé, je ne *comprends* pas !<sup>401</sup>

Dans *Le Gouffre*, une autre section de *Dialogues sans fin*, Rollin met également en scène cette dynamique par le biais des protagonistes, dont le narrateur fait activement partie :

La sensation que je connaissais ce garçon incompréhensible. Rien en lui ne m'était véritablement familier. C'était comme une reconnaissance vague, lointaine, et pourtant si certaine, si évidente [...]<sup>402</sup>

Dans les exemples susmentionnés, l'incompréhensible n'exclut pas la compréhension, mais invite à contrer l'oubli en établissant des liens où il semble y en avoir déjà eu. Tel que nous le verrons au prochain point, cela implique, autant pour le personnage que pour le lecteur-spectateur, de faire un trajet vers la compréhension,

---

<sup>400</sup> *Ibid.*

<sup>401</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 170.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 179.



admettant que ce trajet peut mener vers des impasses ou pour le moins vers une explication confuse parce que complexe et en construction. Une analogie avec les notions de Doumet est ici pertinente à établir dans la mesure où la poésie met elle aussi en jeu une reconnaissance vague, celle de l'usage de la langue et des référents. Ces référents sont les clés, et dans l'univers rollinien elles existent bel et bien, comme l'explique le cinéaste-écrivain, toujours dans *Dialogues sans fin* :

Quand [Maurice Blanchot] venait rue de Vaugirard, période heureuse de mon enfance, avant la terrible cassure du départ à Villars-de-Lans, traumatisme brutal dont je ne me suis jamais remis (ce temps du lycée Buffon, du métro Pasteur, du terrain vague derrière l'ancienne gare Montparnasse, du Cinéac, est la clé de mon livre Monseigneur Rat) [...]<sup>403</sup>

Dans *Le Dernier livre*, une courte nouvelle de Rollin qui conclut l'ouvrage de Pascal Françaix, il est dit, en référence à *Citizen Kane* (1941), que « [s]i l'on ne possède pas tous les éléments de l'histoire, le nom "Rosebud" reste inexplicable<sup>404</sup> ». Ce qui est sous-entendu par Rollin dans son récit est que la somme des pages publiées et des images filmées au cours de sa vie constitue une globalité qui, au final, offre des clés laissant entrevoir une compréhension possible puisqu'elles permettent d'enquêter et d'établir des correspondances. Après tout, ce que le cinéaste-écrivain maintient dans son écriture est un état de recherche dans l'en-cours et dans le questionnement. Cela dit, les clés sont relativement nombreuses dans l'univers du cinéaste-écrivain; elles sont d'une grande utilité pour mettre en action l'analyse de création telle que proposée par Alain Bergala et qui, rappelons-le, considère le film comme la trace visible du geste de création. Pour ce faire, Bergala propose de se tourner vers tout ce qui est de l'ordre de l'intuition, de la pulsion, du sensible, de la rencontre avec le réel<sup>405</sup>. Pour cette raison, les clés d'interprétation permettent, dans un premier temps, de mieux saisir les rouages du geste créatif pour ensuite, dans un second temps, interroger plus efficacement la pluralité des sens qui se dégagent de cette création.

---

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>404</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 159.

<sup>405</sup> Alain BERGALA, « Analyse, pratique, création », *loc. cit.*, p. 86.

### 3.6.1 LE SENS *EN FAISANCE*

Le donné sémantique du « in- » dans le terme « incompréhensible » souligne l'endroit où « les signes cessent de signifier, où s'interrompt leur projection dans une représentation<sup>406</sup> ». C'est dans cette perspective que l'incompréhensible devient le *à-comprendre*, où la relation entre la compréhension et l'incompréhension constitue un avenir, voire une destination. En employant le terme « destination », Doumet présente l'incompréhensible comme un voyage, un parcours entre ce qui *est* et ce qui peut potentiellement *émerger* du texte poétique. Le *à-comprendre* serait ainsi un *devenir* en *faisance*, et c'est également ce qui rend la poésie « obscure » aux yeux de l'écrivain et comédien français Georges Perros : « [l]a poésie n'est pas obscure parce qu'on ne la comprend pas, mais parce qu'on n'en finit pas de la comprendre<sup>407</sup> ». Perros avance également que la poésie « n'ouvre pas à une lecture interminable par ratage mais par essence<sup>408</sup> ». À la lumière de ces données, il semblerait donc essentiel pour la poésie de rester obscure et ouverte, en offrant ce que Perros appelle une « lecture interminable » qui, ultimement, n'est possible que par l'incompréhensible. L'obscurité éprouvée à la lecture du poème est donc vécue comme la révélation de l'obscurité même de l'être, qui en retour la justifie<sup>409</sup> ». Ne pas comprendre serait donc une occasion d'être non seulement dans l'essence de l'œuvre-même, mais également dans celle de notre expérience à titre de lecteur. Dans cette circonstance, l'incompréhensible fait également écho à notre propre part d'obscurité, celle de l'esprit humain qui, toujours, reste à comprendre. C'est là que réside « la consistance du phénomène » de l'incompréhensible dans la mesure où « l'obscurité, les ténèbres s'activent, elles "s'agitent" [...] percevant bien qu'il touche là non plus à un donné négatif mais à une puissance<sup>410</sup> ». L'obscurité de l'incompréhensible entretient certes l'ouverture de l'œuvre (son indécidabilité) mais plus encore notre relation à celle-ci. L'obscurité s'avère en ce sens une place faite pour une relation entre notre préhension de signes évidents et notre projection imaginaire face à d'autres, confus ou

---

<sup>406</sup> Christian DOUMET, « L'incompréhensible », *loc. cit.*, p. 13.

<sup>407</sup> Georges Perros cité par Christian DOUMET, *Ibid.*, p. 11.

<sup>408</sup> *Ibid.*

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>410</sup> Stéphane Mallarmé cité par Christian DOUMET, *Ibid.*, p. 13.

manquants. Ainsi, l'incompréhensible lié à la puissance obscure des œuvres serait potentiellement sans fin et sans définition.

L'association des références ainsi que des motifs (souvenirs, rêves, obsessions, etc.) fait ainsi émerger une « une forme méconnaissable<sup>411</sup> » ayant des allures parfois fantastiques et/ou érotiques. C'est ce qui contribue à rendre son œuvre poétique, surtout en considérant que la poésie, telle que nous l'avons mentionné plus haut, « n'ouvre pas à une lecture interminable par ratage mais par essence<sup>412</sup> ». Ce phénomène est concrètement observable dans *La Belle énigme*, l'une des sections de *Dialogues sans fin*, texte dont les premières lignes vont comme suit :

Elle ne savait pas pourquoi elle marchait dans cette campagne. Venant sans doute de la gare, derrière elle, derrière les deux gamins, au fond<sup>413</sup>.

Le récit débute sur cette incompréhension, rendant l'incompréhension comme double ou poreuse puisque la perte de la jeune femme est égale à la nôtre. Il y a en effet une forme de réciprocité qui fait que le spectateur devient personnage ou, du moins, cherche autant que le personnage. Cette ignorance se poursuit tout au long du récit qui relate les péripéties d'une jeune femme dépourvue de mémoire immédiate se retrouvant dans une étrange maison en pleine campagne, face à deux étranges fillettes à l'allure fantomatique. La question de la mémoire subsiste tout au long du récit : la protagoniste est-elle déjà venue sur ces lieux? Connaît-elle ces deux jeunes filles? Ou bien serait-elle en train de vivre le souvenir d'une autre personne, d'une autre vie? Cette opacité est d'autant plus notable lorsque le narrateur semble lui-même dans un état d'incompréhension face au récit :

Je ne sais plus, je ne comprends plus, et moi-même où suis-je, pendant cette nuit d'orage et de mort, suis-je l'une ou l'autre?<sup>414</sup>

Elle ne savait ni qui elles étaient, ni ce qu'elles faisaient dans ce château campagnard, ni même pourquoi l'une était venue en courant jusqu'à l'étang et y était entrée [...] <sup>415</sup>

---

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 17-18.

<sup>412</sup> Georges Perros cité par Christian DOUMET, *Ibid.*, p. 11.

<sup>413</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 128.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 139.

Ne pas savoir, ne pas comprendre, est une dynamique d'écriture omniprésente dans *La Belle énigme*. Elle se manifeste sous les apparences de cette « narrativité piégée » dont parle Ducas, piégée parce que Rollin semble souvent autant en perdition que les protagonistes qu'il met en scène. L'effet de porosité face à l'incompréhension touche ainsi autant le narrateur, le personnage, que le lecteur. Ce piège ne constitue toutefois pas un empêchement d'avancer; au contraire, plus le piège est nommé plus le récit s'écrit. L'égarement devient dès lors une quête de compréhension, même si elle s'avère parfois frustrante. Cet aspect se manifeste plus loin dans *La Belle énigme* lorsque les deux fillettes fantomatiques s'expriment, mais que « leur dialogue était [...] inintelligible. Pourtant il se poursuivait, passionné, dialogue sans fin, éternel<sup>416</sup> ». Ce dialogue est en réalité inintelligible, car ni la protagoniste ni le lecteur ne possèdent pas les clés pour l'interpréter et le décoder, à l'instar des éléments constitutifs du récit issus de bribes mémorielles qui se sont associés ensemble lors du processus de création. C'est ce que Rollin tente de raconter, sous le couvert de son personnage à la mémoire « défaillante » :

Une absence de mémoire, peut-être. De mémoire immédiate, car elle savait qui elle était, elle pouvait se souvenir de toute sa vie, en un instant plonger dans le temps, dans le passé, sans faille, sans trou, sans oublier.

[...] C'était seulement ce qui précédait cette marche sur le chemin, l'éloignant de la gare, qui était disparu. Sans la moindre trace.  
Pourtant elle marchait, attendant que se présente un être ou un lieu, un objet même, qui expliquerait sa présence.  
Tout à coup, une sorte de reconnaissance lui vint.  
Elle se souvenait de ce chemin, elle ne le voyait pas pour la première fois, c'était certain.

[...] Est-ce une autre mémoire que la sienne propre qui dans l'instant se dévoile et l'enveloppe?<sup>417</sup>

Dans ce passage, la notion de la mémoire concourt à nourrir l'aspect incompréhensible du récit par l'oubli, l'ignorance et/ou l'absence de données qui serviraient normalement à positionner le lecteur, à le mettre en contexte dans l'univers diégétique qui lui est présenté. Et connaissant à la fois le processus qui

---

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 128 à 130.

conduit Rollin à la création de ses récits ainsi que la valeur autoréflexive de son écriture, nous constatons que l'auteur lui-même entretient ce « je ne sais pas », alimente sa déroute et joue de son errance. Écrit-il à partir de ses souvenirs? Ceux de sa mère? Est-ce un processus hybride où les deux mémoires se rencontrent? Chose certaine, cela concerne un espace nébuleux où les frontières sont pratiquement indiscernables. En réalité, ne pas comprendre c'est aussi se heurter aux énigmes et échouer à percevoir un ordre sous l'apparence du divers<sup>418</sup>. Chez Rollin, le heurt de l'énigme comme l'échec participent de son entreprise artistique à titre de choix d'écriture. La stratégie est fructueuse sur le plan narratif pour inscrire son récit du côté de l'enquête, les pistes étant toutefois sans cesse brouillées.

Machinalement, comme elle devine l'avoir fait un jour, une nuit, autrefois, dans un autre temps, dans un autre espace ou dans une autre vie, elle retire ses chaussures plates, ses pieds nus écrasent les brindilles, les aiguilles de pins qui jonchent le sol [...] Jamais, jamais elle n'a touché ni aiguille ni brindille, n'a marché pieds nus dans la forêt, vers une demeure au milieu d'un parc fermé d'un mur de pierre et d'une grille de fer<sup>419</sup>.

Dans l'extrait précédent, toujours tiré de *La Belle énigme*, le narrateur nous informe que la protagoniste croit avoir déjà visité la forêt et la mystérieuse demeure, mais assure quelques lignes plus tard, paradoxalement, que « [j]amais, jamais elle n'a touché ni aiguille ni brindille, n'a marché pieds nus dans la forêt ». De cette manière, en plus de rendre trouble la notion d'espace-temps ainsi que la frontière entre le réel et l'irréel, les faits et les chimères, le récit offre une confusion quant à l'identité de la protagoniste ainsi qu'à son lien (ou son absence de lien) par rapport aux événements présents et/ou passés. Rollin semble multiplier les questionnements afin de nous offrir une place dans le récit, et même dans la construction de celui-ci. C'est dans ce contexte que le personnage « ne sait pas », à l'image de l'auteur-narrateur, sorte d'*entité* mystérieuse dont le statut change soudainement et momentanément en cours de récit :

Quand? Dans les années vingt? Ou trente? Ou bien hier? Mais qui m'a parlé d'elles...  
Il ne me reste que le souvenir du récit, pas celui du récitant...

---

<sup>418</sup> Christian DOUMET, « L'incompréhensible », *loc. cit.*, p. 11.

<sup>419</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 131.

À moins qu'il n'existe pas, que tout se soit réellement passé devant mes yeux. Mais qui étais-je, où étais-je, quand c'est arrivé? Est-ce qu'elles me voyaient les regarder, est-ce qu'elles m'aimaient? Ou bien étais-je l'une d'elles, les deux peut-être... Si l'une existe et l'autre pas, si je suis la petite fille sombre, ou celle vêtue de blanc, celle que je ne suis pas est une projection, une demoiselle inventée, juste pour le jeu, juste pour courir vers elle, avec elle, derrière la maison, jusqu'aux arbres qui dissimulent quelque chose...<sup>420</sup>

Ce passage, à notre sens, fait office de brèche dans la narration, même d'ouverture. Nous sommes face à une stratégie qui contribue à affaiblir la logique narrative tout en participant à une relation plus prégnante et complice avec le lecteur. Ce dernier est potentiellement appelé à s'engager davantage dans le récit par le biais de la recherche et de la quête de compréhension tandis que le narrateur devient parallèlement (et sans prévenir) un participant du récit en prenant brièvement la place de la protagoniste afin de s'exprimer à la première personne. La confusion devient dès lors encore plus grande puisqu'il mentionne être probablement l'une des fillettes (ou bien les deux), l'autre étant peut-être une projection, une invention. De plus, ce passage nous apprend que le récit est un souvenir provenant d'un récitant oublié, ce qui soulève plusieurs questions tout en troublant davantage les fondements de l'univers diégétique. Cette situation avec l'incursion du narrateur à l'intérieur du récit relève une problématique avec la voix narrative, élément qui constitue, selon Gérard Genette, la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même<sup>421</sup>. L'extrait ci-dessus démontre bien comment une confusion au sujet de ladite voix narrative s'installe dans le récit de *La Belle énigme*, situation qui rend poreuses « les frontières entre le *dedans* et le *dehors* des mondes racontés<sup>422</sup> » par l'implication sporadique d'une voix extradiégétique qui « ne se contente plus de narrer [mais qui] ouvre dans le texte un autre univers<sup>423</sup> ». Dans *Un Espace vide*, l'un des textes qui compose *Dialogues sans fin*, cette voix occupe une place prépondérante, avouant clairement ne plus comprendre ce qui passe et démontrant une certaine perte de

---

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>421</sup> Gérard Genette cité par Jean KAEMPFER et Filippo ZANGHI, « La voix narrative », dans *Département de français moderne - Université de Genève - Méthodes et problèmes*, 2003, <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vninteg.html> (Page consultée le 20 juin 2022).

<sup>422</sup> *Ibid.*

<sup>423</sup> *Ibid.*

contrôle. Cela met en évidence l'habilité de l'auteur à nous entraîner vers un terrain glissant parce que dans le mouvement d'une pensée et d'une quête d'identité égarées qui sont actives et agissantes pour le lecteur.

J'essayai de m'agripper à mes pensées d'avant, comme on saisit les branches d'un arbre pour soutenir la chute, mais je me sentais glisser, toujours plus avant dans la douleur invisible de mon crâne...

Des bribes de phrases passaient et repassaient... Des phrases que j'avais dites, sans doute, pensées ou écrites, des assemblages de mots dont le sens m'aurait ramené sur la terre ferme du réel, du présent. Mais je n'arrivai plus à coordonner ces phrases, à en percevoir le sens, ni même à en comprendre les mots, ce qu'ils voulaient dire ou évoquaient...<sup>424</sup>

[...] Les phrases de tout à l'heure revenaient par bribes, encore plus brisées, fragmentées, morcelées, vidées à tout jamais de leur signification, et mes efforts pour ramener à moi le fil logique du temps étaient vains.<sup>425</sup>

Ces passages illustrent bien comment ce type d'intervention, voire cette intrusion, du narrateur dans l'histoire crée une brèche dans la dramaturgie tout en concourant à nourrir la confusion qui en émane. C'est finalement le propre de la valeur autoréflexive de l'écriture de Rollin. En quittant « la terre ferme du réel [et] du présent<sup>426</sup> », le cinéaste-écrivain permet qu'on se perde dans l'irrationnel et qu'on accepte de ne pas comprendre. C'est ainsi que le sens devient en faisance, en ce qu'il est volatile et éphémère. L'attente et l'égarément invitent pareillement le spectateur à se commettre dans le mouvement du récit, voire à « vivre » en direct sa fabrication. Une énergie relationnelle se cache derrière cette confusion, et cela nous ramène à la notion de Doumet selon laquelle l'incompréhensible ne tient pas « à l'étrangeté de ses manières de faire usage de la langue, mais plutôt à la relation qu'il construit, dans la langue, entre la mémoire et le possible<sup>427</sup> ».

Il est ici intéressant d'établir un rapprochement avec la manière dont Rollin *joue* avec les codes et le langage liés à l'écriture littéraire, scénaristique et filmique. Il est question d'une démarche à travers laquelle est exhibée une volonté non pas de

---

<sup>424</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 164.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>427</sup> Christian DOUMET, « L'incompréhensible », *loc. cit.*, p. 18.

rendre ces langues lacunaires et faillibles, mais bien ouvertes à d'autres modalités d'expression, principalement par les liens établis entre elles. C'est précisément par quête émancipatoire au regard de la construction narrative que Rollin génère l'incompréhensible dans son univers dramaturgique. En se penchant sur l'essence de l'incompréhensible, nous constatons alors que celle-ci, qui réside dans le à-comprendre, se renverse en intuitions positives<sup>428</sup> afin de devenir une dynamique d'écriture poétique, voire un moteur pour la création.

### 3.6.2 LES FIGURES INDÉCIDABLES

Ce qui résulte du processus créatif de Rollin, ce à quoi donnent lieu l'insolite et l'incompréhensible, est difficilement qualifiable et catégorisable. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle l'œuvre du cinéaste-écrivain est considérée marginale et anticonformiste. L'aspect ouvert de ses récits et leur qualité *nébuleuse* partagent de nombreux points communs avec le mouvement surréaliste, leur conférant une forme atypique qui rend leur étude relativement ardue. Afin de mieux saisir les rouages de la poétique rollinienne et d'en identifier le produit, nous nous sommes tourné vers l'article de Vittorio Trionfi intitulé « Figures indécidables et cinéma surréaliste ». Dans celui-ci, Trionfi aborde la thématique des figures indécidables à la lumière des notions développées par Laurent Jenny dans son ouvrage *La Parole singulière* (1990) affirmant que « l'écriture automatique, faute de contraintes qui la régissent, provoque la prolifération de “figures-simulacres,” c'est-à-dire de figures dont l'orientation sémantique est indécidable<sup>429</sup> ». Trionfi propose de rechercher ces figures dans l'horizon cinématographique surréaliste des années vingt et de les analyser, montrant la différence radicale qui, selon lui, existe entre l'appréhension filmique recherchée par les surréalistes dans leurs textes théoriques et dans leurs scénarios, en particulier lorsque s'y présentent les figures indécidables.

Ainsi, ce que recherchaient les surréalistes dans le cinéma serait « la possibilité de donner à voir des images illogiques telles qu'elles sont vues dans les

---

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>429</sup> Vittorio TRIONFI, « Figures indécidables et cinéma surréaliste », *loc. cit.*, p. 97.



rêves<sup>430</sup> ». Pour ce faire, il faut se concentrer sur le caractère tangible et incontestable de ce qui est véhiculé par les images cinématographiques, à travers lesquelles il est possible d'obtenir une cohésion qui ne reposerait pas exclusivement sur des rapports de sens tout en renvoyant à des mondes *vraisemblables*<sup>431</sup>. Trionfi aborde également la notion d'intelligibilité à la lumière d'un article de 1925 de Jean Goudal intitulé « Surréalisme et cinéma » dans lequel il est question d'un texte du poète français Philippe Soupault : « une église se dressait, éclatante comme une cloche<sup>432</sup> ». Goudal soutient que le mot *église* et le mot *cloche* appartiennent au même champ notionnel, mais que même si le lecteur saisit le rapprochement qui pourrait être fait entre les deux mots, il renonce à accepter la comparaison parce que les deux termes ne sont pas combinés de manière intelligible<sup>433</sup>. La logique de la langue, qui réside dans le respect des critères d'intelligibilité (lexico-sémantique, grammatical, etc.) n'est donc pas respectée chez Soupault. Son « image verbale » ne peut donc pas être reçue comme valable parce qu'elle ne peut être vue<sup>434</sup>. Dans cette situation, afin d'être compréhensible, le langage doit renvoyer à du reconnaissable<sup>435</sup>, logique que rejettent les surréalistes qui pour leur part se dérobent au « devoir d'intelligibilité » et rendent ainsi ses figures in-visibles<sup>436</sup>.

Parallèlement, en 1924, dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton affirme que l'image la plus forte est « celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique<sup>437</sup> » c'est-à-dire celle qui est la plus irréductible à un sens. Il est donc question de mettre à la portée de nos sens des figures abstraites et, « en nous privant de système de référence, de nous dépayser en notre propre souvenir [...]»<sup>438</sup>. Dans ce contexte, les figures abstraites renverraient à l'inassimilable, ou au difficilement assimilable, « obtenu par la mise ensemble, à l'intérieur d'un cadre syntaxique et

---

<sup>430</sup> *Ibid.*

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>432</sup> Philippe Soupault cité par Vittorio TRIONFI, « Figures indécidables et cinéma surréaliste », *loc. cit.*, p. 98-99.

<sup>433</sup> *Ibid.*

<sup>434</sup> *Ibid.*

<sup>435</sup> *Ibid.*

<sup>436</sup> *Ibid.*

<sup>437</sup> André Breton cité par Vittorio TRIONFI, *Ibid.*, p. 99.

<sup>438</sup> *Ibid.*

grammatical correct, d'éléments sémantiquement éloignés<sup>439</sup> ». À la lumière de cette définition, il appert que nous sommes en voisinage direct avec la notion de processus associatif telle qu'abordée plus haut et qui constitue l'une des caractéristiques principales de la poétique rollinienne. D'autant plus, le système de référence dont parle Trionfi est analogue aux *clés* permettant d'établir une connexion entre les éléments sémantiquement éloignés afin d'arriver à comprendre les figures en question. Chez Rollin, rappelons à titre d'exemple que le « temps du lycée Buffon, du métro Pasteur, du terrain vague derrière l'ancienne gare Montparnasse, du Cinéac, est la clé de [son] livre *Monseigneur Rat*<sup>440</sup> ». Il s'agit d'une clé parmi tant d'autres favorisant l'assimilation de ce qui, de prime abord, apparaît comme une figure indécidable.

Dans le cinéma surréaliste, où abondent les figures indécidables, « l'évolution cohésive<sup>441</sup> » du film, soit le passage d'une séquence à l'autre, est souvent garantie par une certaine logique des actions, même si celles-ci sont incongrues, sachant que cette évolution peut aussi se faire au niveau d'une logique des formes<sup>442</sup>. Chez Rollin, cette dynamique est repérable dans *Requiem pour un vampire* au regard de l'incongruité de l'errance des deux protagonistes, action qui est tout de même justifiée par leur statut de fugitives. Toutefois, la récurrence tout au long du récit de cette action que constitue la fuite établit une logique, voire un paradigme, qui assure l'évolution cohésive de l'histoire malgré les nombreuses abstractions qui le caractérisent. De même, l'image du clown qui se recueille dans le cimetière dans *La Rose de fer* peut également être considérée comme une figure indécidable en raison de l'orientation sémantique<sup>443</sup> qui fait appel à notre faculté d'atteindre deux réalités distantes et de tirer une étincelle de leur rapprochement<sup>444</sup>. En l'occurrence, cela demande à *faire dialoguer* la réalité funeste du cimetière (symbole de la mort) et celle du clown, symbole de la célébration, de la jeunesse et de la vie. Dans ce contexte, Trionfi précise qu'on s'attend à ce que le spectateur soit incapable d'intégrer ces données (ces abstractions) en un tout intelligible en dépit du fait que la majorité des

---

<sup>439</sup> *Ibid.*

<sup>440</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>441</sup> Vittorio TRIONFI, « Figures indécidables et cinéma surréaliste », *loc. cit.*, p. 107.

<sup>442</sup> *Ibid.*

<sup>443</sup> Laurent Jenny cité par Vittorio TRIONFI, *Ibid.*, p. 97.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 99.

indices le pousse à en accepter l'unité. Tout cela, bien entendu, opère en contradiction avec le cinéma classique, qui vise la cohérence par l'impression de continuité dans le temps et d'homogénéité dans l'espace.

Tout bien considéré, l'incompréhensible remue, travaille, et promet<sup>445</sup>. Il est conséquemment ce qui permet de mieux saisir la notion de poésie chez Rollin et d'aborder son œuvre sous cet angle. Il permet également d'établir un lien avec l'insolite dans la mesure où celui-ci « ouvre sur l'exploration de l'inconnu et sur la création<sup>446</sup> ». Chez Rollin, cette création s'avère poétique dans la mesure où « ce qu'explore le poème, c'est la capacité associative et synthétique de la mémoire<sup>447</sup> ». Chez le cinéaste-écrivain, cette mémoire issue de l'enfance constitue l'un des piliers structurants d'une dramaturgie singulière dont l'univers s'applique fréquemment à construire sa propre vraisemblance tout en se rapportant à une « référentialité de type onirique<sup>448</sup> ». En s'emparant de l'esthétique de film fantastique, Rollin illustre par son langage singulier cette articulation entre l'obscurité de la poésie et son ouverture, voire son inachèvement, par un sens toujours en déploiement et en faisance. En abordant son œuvre du point de vue des figures indécidables, nous nous dotons ainsi de nouveaux outils pour désigner cet aspect spécifique de son univers. Ces figures aident à entrer dans l'opacité dramaturgique de Rollin, non pour éclairer cette opacité mais bien pour l'accepter, et même pour jouer avec. Dans cette perspective, tout comme Goudal et assurément comme Rollin, nous croyons que le cinéma et le texte scénaristique n'ont pas à se conformer au « devoir d'intelligibilité » pour exister. C'est précisément cet aspect, selon nous, qui pave la voie à de nouvelles modalités d'expression, donc à une créativité qui assume son originalité.

Au final, ce chapitre aura mis en lumière le fait que l'insolite et l'incompréhensible constituent pour Rollin des espaces d'émancipation. Ce positionnement libertaire chez le cinéaste-écrivain teinte non seulement sa démarche poétique (son discours, son statut d'énonciateur et sa mise en scène), mais également

---

<sup>445</sup> Christian DOUMET, « L'incompréhensible », *loc. cit.*, p. 14.

<sup>446</sup> Arlette BOULOUMIÉ, « Avant-propos », *loc. cit.*, p. 8.

<sup>447</sup> Christian DOUMET, « L'incompréhensible », *loc. cit.*, p. 18.

<sup>448</sup> Vittorio TRIONFI, « Figures indécidables et cinéma surréaliste », *loc. cit.*, p. 106.

l'entièreté de sa dramaturgie. Cette volonté de libération s'exerce ainsi par la fabrique même de ses récits et les personnages qui les habitent, démarche ancrée dans l'errance, la perte ainsi que la quête de la mémoire. Les non-sens qui en résultent, soit ces figures indéfinissables telles que nous venons de le voir, constituent en réalité des figures anarchisantes qui permettent à Rollin de refuser la société d'adulte et de rester dans le jeu de l'enfance. Il y a en effet, chez le cinéaste-écrivain, une réelle volonté de reconquérir la fascination et la vivacité qui proviennent de l'enfance. Pour ce faire, il a recours à la puissance de l'imaginaire, ce qui permet aux élargissements irrationnels de ses visions fugitives de la petite enfance (ou en d'autres termes les infinies métamorphoses de la mémoire) de prendre vie par le biais d'une poétique axée, à l'instar de Bataille, sur l'association et l'ouverture. Effectivement, dans la mesure où Jean Rollin est un artiste chez qui les influences intermédiaires sont nombreuses, c'est la notion de dialogue qui aide à articuler les multiples images, souvenirs et motifs impliqués dans sa construction dramaturgique et, conséquemment, de l'expressivité qui en émerge. Cette stratégie, chez Rollin, contribue à un principe narratif et esthétique visant non seulement à ébranler les conventions dramaturgiques, mais surtout à provoquer un mouvement affectif susceptible d'éveiller une série d'idées, ainsi que provoquer des sensations et des émotions. Comprendre cela, c'est posséder les clés qui permettent de regarder par-delà le premier degré, donc de faire une lecture différente de son œuvre afin d'en tirer une nouvelle expérience.

Cet éveil face à l'expérience renouvelée, tout comme cette attention attendue chez Rollin auprès du spectateur, induit une relation particulière. C'est bien cette situation que nous avons cherché à amplifier en construisant un espace de dialogue entre la poétique du cinéaste-écrivain et notre pratique scénaristique. Pour y arriver, nous avons tâché d'analyser plus en profondeur sa démarche d'écriture afin d'en relever des spécificités susceptibles de nourrir notre méthodologie (ou, à tout le moins, notre orientation) au regard de la création. C'est ce dont le chapitre 4 rend compte, tout en ouvrant sur le récit de création.

## CHAPITRE 4

### NOTRE DIALOGUE AVEC JEAN ROLLIN

*Le temps du dialogue était venu.*<sup>1</sup>  
-Jean Rollin

S'il y a un élément que notre étude sur Jean Rollin a mis en lumière, c'est bien la grande passion et l'investissement pratiquement sans bornes avec lesquelles il a mené sa vie d'artiste, souvent contre vents et marées. « L'indépendance obtenue de haute lutte me comblait. J'étais dans mon univers [...] »<sup>2</sup> Ainsi, malgré les contraintes, le cinéaste-écrivain s'est toujours assuré de préserver l'intégrité de cet univers singulier qui est le sien, ancré dans un imaginaire foisonnant. C'est ainsi que les données que nous avons mises en exergue dans les chapitres précédents nous aident à mieux saisir l'essence de cette poésie de l'imaginaire, tout d'abord en mettant de l'avant les nombreuses influences du cinéaste-écrivain, qu'elles proviennent de ses souvenirs d'enfance ou bien d'œuvres issues de la littérature, du cinéma, du théâtre, de la peinture et des illustrés. Nous avons ensuite été en mesure d'avancer que l'incompréhensible et l'insolite qui nous semblent caractériser l'univers rollinien proviennent d'un agencement entre le style fantastique et surréaliste à travers un collage d'images et de motifs issus des dialogues inter-artistiques du cinéaste-écrivain.

Notre étude a ainsi permis de mettre en place des points d'appui concrets pour ce dialogue artistique que nous avons engagé avec Jean Rollin. C'est dans cette perspective que « le cadrage par rapport à d'autres pratiques sert à se connaître [...]

---

<sup>1</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 141.

<sup>2</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 260.

ou encore à alimenter son désir de savoir ou de faire œuvre<sup>3</sup> ». Le dialogue a donc favorisé cette acquisition, voir cette appropriation de connaissances, tout en mettant en évidence la convergence entre les idées du cinéaste-écrivain et les nôtres. Il s'agit ainsi d'un procédé de transmission au sein duquel nous assurons non seulement une continuité, mais surtout un développement de ces idées. Ceci dit, les points d'appui à cette *collaboration* sont autant d'ordre thématique, stylistique esthétique que technique. Le présent chapitre en fera état dans le but de dégager des procédés spécifiques qui ont été mis à l'épreuve dans le cadre de notre création scénaristique. Parmi les nombreux éléments que notre recherche sur la poétique singulière du cinéaste-écrivain a relevés, nous avons dû faire des choix parfois difficiles en fonction du projet de création qui accompagne notre étude, ancré dans les deux notions-clés que sont l'insolite et l'incompréhensible. En considérant que celles-ci sont des espaces d'émancipation, notre approche pourrait de prime abord se résumer dans les mots du cinéaste-écrivain, dont la plus grande fierté fut, rappelons-le, celle d'avoir fabriqué des images qui sont une « véritable poésie, celle de l'imaginaire enfin débarrassé du sinistre “bon sens”<sup>4</sup> ». C'est dans ce contexte que notre échange avec Rollin s'est structuré, toujours dans l'objectif de renouveler notre propre poétique.

#### 4.1 INSPIRATION MÉTHODOLOGIQUE

Par sa grande capacité autoréflexive, Jean Rollin fut en mesure de saisir toute l'importance que Georges Bataille eut dans sa vie personnelle et professionnelle. Bien que notre relation face au cinéaste-écrivain ne soit pas du tout du même ordre, il nous est tout de même possible d'établir, dans le cadre de notre projet de recherche-crédation, des points de correspondance par rapport à cet important dialogue artistique. À notre sens, ce phénomène dialogique compose en partie la fonction instaurative de la recherche-crédation *in vivo* telle que présentée par Danielle Boutet et voulant, tel

---

<sup>3</sup> Louis-Claude PAQUIN, *Faire le récit de sa pratique de recherche-crédation*, 20 septembre 2007, [http://lcpaquin.com/methoRC/Recit\\_de\\_pratique\\_prepubl.pdf](http://lcpaquin.com/methoRC/Recit_de_pratique_prepubl.pdf) (Page consultée le 28 octobre 2023), p.25.

<sup>4</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 263.

que nous l'avons déjà mentionné, que l'artiste s'observe et se parle à soi-même, travaille de façon réflexive, vive tout le processus et s'en trouve à chaque minute ému et ébranlé<sup>5</sup>. En l'occurrence, il s'agit de percevoir de quelle manière Rollin nous *parle*, comment ce dialogue résonne en nous et influence notre propre démarche. C'est d'ailleurs ce qui fait en sorte que, dans l'*in vivo*, il y ait continuité et solidarité entre « l'oeuvrement, la vie et nos pensées sur la vie<sup>6</sup> ». En ce qui concerne notre projet, à travers cette continuité, le dialogue ainsi généré opère comme énergie, comme élément liant et unificateur au sein du processus de création. Il permet ainsi de sortir de la théorie afin d'entrer dans l'action et faire naître des gestes nouveaux d'écriture. La conceptualisation du dialogue chez Rollin, telle que démontrée au chapitre précédent, s'avère alors, pour notre recherche, un mode opératoire pour non seulement mettre en place une méthode d'échange mais aussi pour questionner les formes que prendront concrètement cette conversation, ce *mouvement* artistique.

Dans son texte intitulé *Faire le récit de sa pratique de recherche-crédation*, Louis-Claude Paquin aborde ce phénomène, mentionnant que « [l]e cadrage par rapport à d'autres pratiques, comme le cadrage par rapport à des écrits théoriques, est une opération de mise en relation des événements marquants avec le monde extérieur, [...] de façon à éviter l'écueil de l'enfermement sur soi<sup>7</sup> ». De fait, c'est véritablement afin d'ouvrir notre pratique que nous nous sommes tourné vers Rollin, démarche que Paquin explicite de manière efficiente, citant Jean Lancri à l'effet que « l'Autre, c'est toujours ce qui manque. L'Autre, c'est une sorte de lieu étrange où le sujet humain s'en va puiser de quoi alimenter son désir, fût-il le désir de savoir, fût-il le désir de faire œuvre<sup>8</sup> ». Il s'est donc agi de déterminer quels éléments issus de la poétique rollinienne suscitent chez nous une *résonance* par leur capacité à non seulement réveiller, mais surtout stimuler notre processus créatif afin de « faire œuvre ». À noter que, par résonance, nous entendons « effet produit, écho rencontré

---

<sup>5</sup> Danielle BOUTET, « La dynamique instaurative dans la recherche création », *loc. cit.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Louis-Claude PAQUIN, « Faire le récit de sa pratique de recherche-crédation », *loc. cit.*, p. 23.

<sup>8</sup> Jean Lancri cité par Louis-Claude PAQUIN, *Ibid.*

par ce qui fait vibrer l'esprit ou le cœur<sup>9</sup> ». Cela dit, les principes que nous allons énoncer ne sont pas des recettes que nous comptons appliquer, mais bien un écho ou un positionnement en *vibration* avec l'écriture de Rollin. À l'aide de trois éléments fondamentaux issus de la poïétique rollinienne, soit le jeu de l'errance, les images-souvenirs et les figures indécidables, nous souhaitons susciter mais aussi baliser une résonance dans le renouvellement de notre écriture scénaristique. Il apparut donc nécessaire, d'abord et avant tout, de nous pencher sur certains aspects plus techniques de l'écriture de Rollin, que celle-ci soit littéraire, scénaristique ou filmique. Cela a permis de mettre en lumière comment ces trois « piliers dialogiques » s'appliquent concrètement dans sa démarche tout en ayant la capacité d'être adaptés en moteurs créatifs. Nous hésitons à employer le terme « outil » en référence à ces pistes de création issues de notre dialogue artistique, préférant de loin le terme « méthode ». Nous sommes ainsi plus proche de la dynamique de mentorat à laquelle nous aspirons par le biais de notre projet. En définitive, la notion de dialogue est un apport à la fois en méthodologie de création, mais aussi dans notre recherche d'un concept esthétique.

## 4.2 ÉCRITURE SCÉNARISTIQUE CHEZ ROLLIN

Dans ses mémoires, Rollin démontre qu'il est tout à fait conscient de l'importance des méthodes de travail liées à une démarche de création. À ses yeux, celles-ci dépassent de loin la technicité et sont davantage d'ordre viscéral :

Se forcer à s'asseoir pour écrire, manipuler les touches d'un clavier ou tenir un stylo et tracer des signes sur une feuille de papier est un acte physique. Au fur et à mesure que les mots s'inscrivent, les sentir vivre avec son ventre à en avoir mal, mais les contempler avec ses yeux une fois qu'ils sont écrits est une jouissance, physique autant que mentale<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> « Résonance », dans *CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, s.d., <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/résonance> (Page consultée le 28 août 2023).

<sup>10</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 5.



Le cinéaste-écrivain touche ici à l'essence de la méthode *in vivo* puisqu'il s'agit de vivre tout le processus et de s'en trouver « à chaque minute ému et ébranlé<sup>11</sup> ». Dans cette optique, nous avons examiné de plus près le processus de Rollin à l'égard de l'écriture scénaristique en analysant plus spécifiquement les documents d'archives mis à notre disposition. Nous avons donc été en mesure de mettre plus en avant le *geste* créatif de Rollin, aspect qui est pour nous infiniment plus important que le résultat lui-même puisque c'est d'une méthode de travail dont nous désirons nous inspirer.

#### 4.2.1 DU LITTÉRAIRE AU FILMIQUE

Un constat spécifique émerge de notre analyse des écrits de Rollin, soit celui que son écriture *littéraire* diffère de son écriture *filmique*. D'entrée de jeu, rappelons que les aléas des tournages ont souvent contraint Jean Rollin à s'éloigner du scénario dit traditionnel. C'est la raison pour laquelle il adopta « une méthode beaucoup plus souple, leur donnant l'aspect de continuités dialoguées, émaillées de quelques indications de mise en scène et de notations d'ambiance<sup>12</sup> ». C'est ainsi que les scénarios et synopsis de Rollin, du moins ceux mis à notre disposition par la Cinémathèque de Toulouse, se révèlent différents non seulement de ses romans et nouvelles, mais aussi de leur contrepartie filmique. Qui plus est, l'écriture scénaristique chez Rollin se constitue à travers une forme plus performative qui est celle de la mise en scène. Écrire pour le cinéma, c'est bien sûr construire un récit et raconter une histoire avec des mots, mais aussi avec un certain égard aux images et aux sons ainsi qu'à leur agencement spécifique. Par sa manière d'être prolongé lors de l'improvisation de la mise en scène, le phénomène d'écriture chez Rollin dépasse ainsi le simple processus de rédaction, ce qui donne lieu à une pratique intermédiaire, à un décloisonnement qui permet de se projeter dans l'image afin de faire du texte une *matière* qui se situe au-delà de la littérature.

---

<sup>11</sup> Danielle BOUTET, « La dynamique instaurative dans la recherche création », *loc. cit.*

<sup>12</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 70.

Selon l'entrevue que Rollin a accordée en 2007 à Frederick Durand et Patrick Lambert<sup>13</sup>, de grands passages intégraux tirés du livre des *Deux orphelines vampires* ont été intégrés au scénario, à la fois par paresse et par plaisir. Et dans la mesure où le roman est « fortement tributaire d'une thématique développée dans les films, on ne relève, dans son adaptation filmique, que peu d'apports symptomatiques du Rollin écrivain<sup>14</sup> ». Françaix précise que, puisque le scénario de ce film est adapté d'un texte préexistant, la spontanéité dont Rollin fait habituellement preuve lors de la rédaction initiale ne se fait pas sentir. Conséquemment, il s'agit d'un film « moins libre, moins délirant<sup>15</sup> ». Cela fait en sorte qu'au regard de notre projet de recherche-crédation, ce scénario ne peut être considéré du point de vue du jeu de l'errance puisqu'il constitue en réalité une transposition et une adaptation d'un autre texte. De plus, vu son aspect technique, ce scénario représente en grande partie un plan de travail en prévision du tournage. Il est tout de même pertinent de relever ses spécificités à titre d'analyse méthodologique.

Contrairement aux scénarios typiques qui se déploient dans un bloc de texte unique, celui des *Deux orphelines vampires* est divisé en deux colonnes, celle de gauche rassemblant les didascalies et indications techniques tandis que celle de droite regroupe les dialogues précédés du nom des personnages, qui sont soulignés. Le constant va-et-vient que nécessite la lecture entre la section de gauche et celle de droite facilite-t-elle ou rend-elle plus ardue la lecture du document ? Il en revient au lecteur de statuer, mais selon nous cette disposition du texte nuit à une lecture rapide, aisée et *fluide*. Dans sa forme actuelle, ce format confère un écart entre l'indication et le dialogue ainsi qu'une sorte d'autonomie de ces parties qui tend davantage à souligner leur indépendance que leur symbiose.

---

<sup>13</sup> Patrick LAMBERT et Frédérick DURAND (réalisateurs), *Interview with Jean Rollin, by Patrick Lambert and Frederick Durand*, op. cit.

<sup>14</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, op. cit., p. 75.

<sup>15</sup> *La littérature et Jean Rollin par Pascal Françaix*, op. cit.

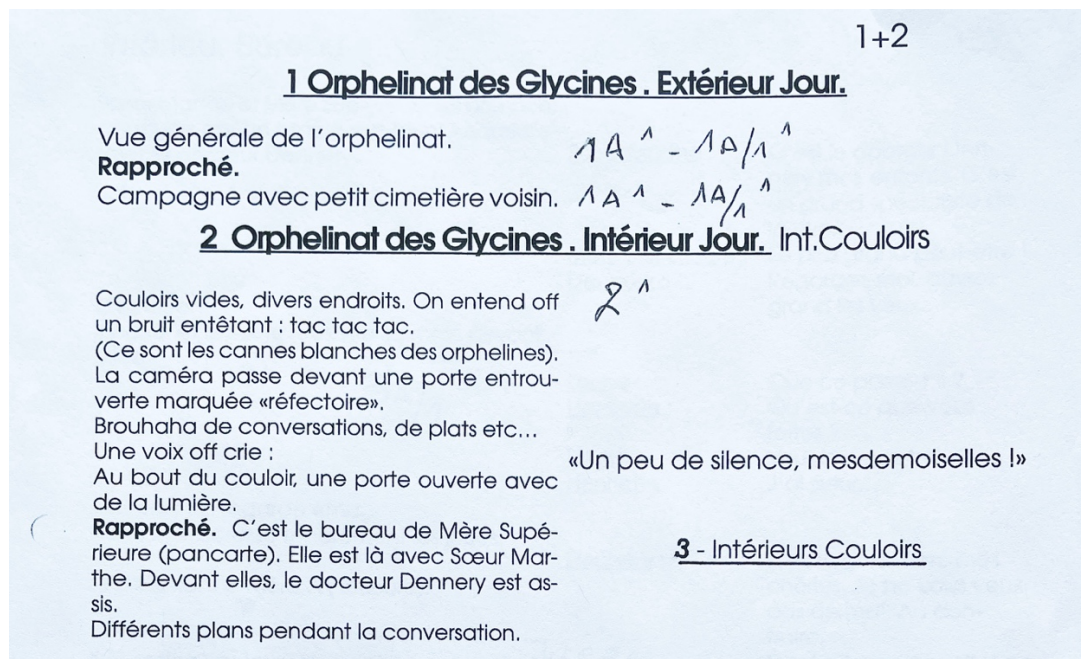


Fig. 36 : extrait du scénario du film *Les Deux orphelines vampires* (ma photographie).  
 © Les Films ABC, 1995

Tel que le démontre l'extrait ci-dessus, le scénario est parfois de l'ordre du découpage technique, avec plusieurs indications au sujet des plans, tel « Rapproché », « Vue générale de l'orphelinat » ou encore « Différents plans pendant la conversation<sup>16</sup> ». D'autres indications plus courtes sont également utilisées au fil du texte, souvent en caractères gras, comme « **GP** » (gros plan) et « **PM** » (plan moyen). Les mouvements de caméra sont aussi identifiés par endroits, comme à la scène 11 : « Mouvement de la caméra partant du cadavre du chien et découvrant Henriette et Louise jusqu'au **GP** des visages barbouillés de sang.<sup>17</sup> » Les différentes scènes sont introduites par un numéro (de 1 à 63), suivi d'un indicateur de lieu et, parfois, de temps. Par exemple : « 1 Orphelinat des Glycines. Extérieur Jour. » ou simplement « Intérieur Bureau ». De plus, les didascalies du scénario font de temps à autre directement référence à la caméra : « La caméra passe devant une porte entrouverte marquée "réfectoire"<sup>18</sup> » et indiquent aussi les sons de manière technique : « On entend off un bruit entêtant : tac tac tac<sup>19</sup> » tout en précisant parfois leur nature : « Ce

<sup>16</sup> Jean ROLLIN, « Les Deux orphelines vampires [scénario] », *loc. cit.*, p. 1.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>19</sup> *Ibid.*

sont les cannes blanches des orphelines<sup>20</sup> ». À l'occasion, d'autres indications précisent, entre parenthèses, à quoi l'image devrait ressembler : « Scène tournée en nuit bleue<sup>21</sup> ». À la page 4, une note dans la colonne de gauche apporte une précision sur les costumes. Il s'agit d'une information qui, à notre sens, aurait pu être intégrée aux didascalies de manière plus organique. Aussi, Rollin se permet parfois d'insérer, dans les didascalies, une notice en lien avec l'organisation du tournage, comme si l'idée lui passait par la tête en écrivant : « Dans l'infirmerie. Très simple. Un lit, une table de nuit blanche, un crucifix. (La chambre des orphelines arrangée, peut-être).<sup>22</sup> » Ce « peut-être », bien que bref et anodin en apparence, occupe une place très importante dans la mesure où il évoque la réflexion, donc la voix, non pas du narrateur, mais bien celle de Rollin lui-même. Cette indication à propos de la chambre des orphelines est superflue au regard du récit et non essentielle à sa progression, de sorte qu'on sent bien que le cinéaste-écrivain se permet d'opérer une brèche dans la langue scénaristique afin d'y glisser des messages « paradramaturgiques », donc parallèles à la trame narrative et sa construction. Cette situation nous ramène d'ailleurs à la problématique de la voix narrative, que nous avons abordée au chapitre 3 dans la section au sujet de l'incompréhensible. Avec le scénario des *Deux orphelines vampires*, Rollin rend à nouveau poreuses les frontières entre « le *dedans* et le *dehors*<sup>23</sup> » par l'implication d'une voix extradiégétique (la sienne) qui « ne se contente plus de narrer [mais qui] ouvre dans le texte un autre univers<sup>24</sup> ». Cet univers, en l'occurrence, est celui de la mise en scène et de la technicité y étant rattachées. Ceci dit, il est normal que dans certains cas, le scénario contienne des informations techniques, mais ici Rollin va plus loin par l'intrusion de commentaires au sein même du texte. Tous ces éléments qui concourent à rapprocher le scénario des *Deux orphelines vampires* du découpage technique, côtoient ainsi une littérature surtout perceptible au regard des dialogues, mais aussi de certaines didascalies qu'on sait partiellement issues de la version romanesque.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>23</sup> Jean KAEMPFER et Filippo ZANGHI, « La voix narrative », *loc. cit.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

## Intérieur Bureau

(3)

Sœur Marthe et Mère Supérieure les prennent chacune par un bras, les guident jusque devant le docteur Dennery.

Sœur Marthe : C'est le docteur Dennery mes enfants. C'est un grand spécialiste de la vue.  
Mère Supérieure : Le plus grand peut-être !  
Dennery : Regardez-moi, ouvrez grand les yeux...

Elles le font.  
Il passe et repasse très vite sa main devant elles.

3A/1 3.4

Louise : Que ce passe-t'il ?  
Henriette : Qu'est-ce que vous faites ?  
Louise : Vous bougez très vite...  
Henriette : J'ai peur...

Dennery les regarde ému.  
Puis il leur caresse tendrement les joues.  
(s'adressant à Mère Supérieure):

Dennery : Ne craigniez rien, mes chéries. Je ne vous veux pas de mal. Au contraire.  
Vous avez raison, elles ne voient pas.

Il examine les yeux, soulevant les paupières

Dennery : (pour lui-même) Je ne remarque rien de particulier...

Sœur Marthe et Mère Supérieure émues.

Sœur Marthe : Ce sont nos petits anges aveugles, vous savez.

3A/2 B10 2

Fig. 37 : extrait du scénario du film *Les Deux orphelines vampires* (ma photographie).  
© Les Films ABC, 1995

Dans cet extrait, le texte est très expressif sur le plan du jeu (« Dennery les regarde ému », des gestes (« Puis il leur caresse tendrement la joue »), des déplacements (« Sœur Marthe et Mère Supérieure [...] les guident jusque devant le docteur Dennery »), des intentions comme des émotions (« Sœur Marthe et Mère Supérieure émues »), et plus globalement de l'ambiance. Ceci dit, en prenant en compte les aspects plus techniques du document, nous réalisons que le texte est aussi riche sur le plan littéraire que sur le plan filmique, naviguant incessamment entre les deux langages. Il s'agit à notre sens d'une écriture de l'« entre-deux », indécidable par son statut ainsi que par l'espace qu'elle laisse à la mise en scène. Cette forme hybride et préparatoire pave ainsi la voie à une autre expression plus *picturale*. Il est pertinent, à partir de là, de remonter en amont du processus afin de voir comment cette séquence est traitée dans le roman :

Dennery releva les deux petits visages vers lui et les regarda en fronçant les sourcils. Puis il les fit entrer dans l'infirmierie. Elles furent assises chacune sur une chaise. Elles se laissaient faire, dociles, mais sans pour autant se lâcher la main.

Dennery les examina sans rien dire. Il braqua sur les pupilles le rayon d'une petite torche électrique, leur mit des gouttes dans les yeux, fit tout ce qui était possible pour arriver à une conclusion. Mais, à la fin, il fut incapable d'émettre le moindre diagnostic.<sup>25</sup>

Une disparité tout de même importante existe entre le roman et le scénario, du moins pour cette séquence qui se situe au tout début du récit. Tout d'abord, dans le roman, le docteur Dennery est accompagné dans son examen des orphelines par le docteur Hogineau, personnage absent de la version scénaristique et filmique. Dans celles-ci, c'est la Mère Supérieure qui est présente lors de l'examen médical, en compagnie de sœur Marthe. De plus, les dialogues du roman et du scénario ne sont pas identiques, même si l'essence de l'information véhiculée est la même. Rollin a allégé le nombre de répliques en rédigeant le scénario, tout comme il a raccourci voire simplifié la scène. Nous remarquons également une variante dans les actions; dans le roman, c'est le docteur Dennery qui fait entrer Henriette et Louise dans l'infirmierie de l'orphelinat tandis que, dans le scénario, c'est la Sœur Marthe et la Mère Supérieure qui les font entrer dans le bureau de cette dernière. Suite à cela, l'ordre des actions et des dialogues varient, certains passages du roman se déroulant sans dialogues tandis que le scénario met en parallèle les actions et les dialogues, fort probablement dans le but de faire progresser la scène plus rapidement. Dans le même ordre d'idées, les émotions et la tendresse dont font preuve le docteur et les religieuses dans le scénario ne sont pas mentionnées aux mêmes endroits dans le roman. À la lumière de ces données, nous constatons donc que Rollin a procédé à un réagencement au regard des protagonistes, des lieux, des actions et du temps lors de la transition du texte romanesque au texte scénaristique, en préservant toutefois l'essentiel de la scène.

---

<sup>25</sup> Jean ROLLIN, *Les Deux orphelines vampires [roman]*, op. cit., p. 15.



Fig. 38 : photogramme tiré du film *Les Deux orphelines vampires*.  
© Les Films ABC, 1997

Une comparaison avec la version filmique nous permet d'affirmer que le scénario a été adapté pratiquement tel quel pour l'écran, à l'exception de trois éléments spécifiques. Tout d'abord, c'est seulement Sœur Marthe (Nathalie Perry) qui va chercher les orphelines (Alexandra Pic et Isabelle Teboul) à leur arrivée, la Mère Supérieure restant assise à son bureau. Deuxièmement, la teneur émotive de la scène semble avoir été restreinte puisque, contrairement aux indications scénaristiques, le docteur Dennery ne caresse pas tendrement les joues des deux jeunes filles, tout comme Sœur Marthe et Mère Supérieure ne semblent pas aussi émues qu'elles le sont, d'abord dans le roman, puis dans le scénario. Finalement (et c'est là l'aspect le plus pertinent), la scène se conclut sur un plan serré d'Henriette et Louise se tenant fermement la main, action absente du scénario. Il s'agit d'un plan de toute évidence improvisé lors du tournage puisqu'une note manuscrite indique cet ajout directement dans le scénario.

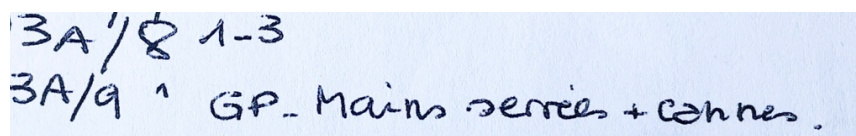


Fig. 39 : détail du scénario du film *Les Deux orphelines vampires* (ma photographie).  
© Les Films ABC, 1995

Alors que dans le roman, cette séquence se conclut par les orphelines qui « [tombent] dans les bras l'une de l'autre, reniflant d'émotion<sup>26</sup> », il nous apparaît de loin plus efficace de conclure la scène en mettant en emphase l'enchevêtrement des mains d'Henriette et Louise, plan qui évoque la grande importance de leur symbiose et de leur complicité. De surcroît, cette approche est plus logique au regard de la dramaturgie, les orphelines étant de toute évidence plus satisfaites qu'émues de quitter l'orphelinat afin de pouvoir s'*attaquer* à un nouveau monde. La version filmique démontre avec efficacité cet aspect insidieux de leur personnalité et c'est à se demander si, rendu à cette troisième écriture du récit que constitue la mise en scène du film, Rollin a ciblé et affiné cet élément dans le but de le mettre en évidence. Quoiqu'il en soit, l'ajout improvisé de ce plan, un élément dramaturgique bref mais significatif, nous apparaît des plus important au regard de la poétique du cinéaste-écrivain.



Fig. 40 : photogramme tiré du film *Les Deux orphelines vampires*.  
© Les Films ABC, 1997

Somme toute, même si le scénario des *Deux orphelines vampires* ne constitue pas, de règle générale, un exemple probant de la démarche d'écriture spontanée, rapide et improvisée qui a participé au dialogue en résonance que j'ai exploré, il met toutefois de l'avant un aspect fort pertinent, soit celui de l'écriture intermédiaire. Par son statut « entre deux », ce texte convoque à la fois des spécificités littéraires et

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 16.



filmiques qui réussissent à coexister dans l'objectif ultime de faire passer le récit de la page à l'écran. De plus, ce scénario est très évocateur de la manière dont Rollin fait usage de la voix narrative, se permettant à titre d'auteur des incursions régulières à l'intérieur du récit afin de commenter la mise en scène (en images) à venir. Autrement dit, cette forme en prépare déjà une autre, tel un document qui laisse entrevoir comment la part scénaristique se dégage du littéraire tout en œuvrant de manière interdépendante avec elle. Cet extrait de scénario permet également de comparer les disparités qui émergent des trois versions des *Deux orphelines vampires*, soit le roman, le scénario et le long-métrage, trois formes d'écriture ayant chacune des spécificités capables de révéler l'évolution du processus scénaristique de Rollin. En l'occurrence, nous avons été en mesure de mettre en exergue comment l'ajout d'une seule image lors du tournage du film (le plan serré des mains des orphelines) peut modifier et orienter non seulement le sens d'une scène, mais aussi nous informer sur l'essence des protagonistes. La mise en relation des trois textes permet également de confirmer que, pour sa part, le scénario est capable de faire sentir l'emplacement de la caméra, donc d'imposer un point de vue au lecteur-spectateur. Après tout, telle est la force de l'écriture scénaristique, qui est une écriture visuelle. Dans son texte intitulé « Pour mieux comprendre notre rapport au scénario », Caroline San Martin partage une approche qui nous aide à mieux nous positionner :

Le scénario ne se vérifie donc pas dans le film, car ce dernier engage une autre écriture. Il s'écrit en vue d'une transformation, en vue d'être filmé. Il est un point de départ. Il engage une chronologie qui fait de l'écriture du scénario et de l'écriture du film deux actions distinctes, successives et non simultanées, et ce même quand le scénariste et le réalisateur sont la même personne<sup>27</sup>.

Chez le cinéaste-écrivain, la création du scénario et la mise en scène sont effectivement deux actions distinctes, successives et non simultanées au sein desquelles opère une transformation. Nous savons toutefois que Rollin est en recherche de symbiose et qu'il aime plutôt les mettre tous ses processus d'écriture en dialogue. De fait, il laisse des traces du littéraire dans son film à titre d'écriture

---

<sup>27</sup> Caroline SAN MARTIN, « Pour mieux comprendre notre rapport au scénario », *loc. cit.*, p. 278.

transgressive et ouverte. Cela dit, pour Jean Rollin, « livres et films sont des espèces de brouillons des différentes manières de traiter une idée<sup>28</sup> ». Cette approche peut potentiellement expliquer les disparités qui existent entre les trois versions des *Deux orphelines vampires*, versions qui développent chaque fois une énergie d'écriture spécifique permettant de déployer ses idées comme ses intuitions, d'où l'idée d'écriture performative.

#### 4.2.2 L'ÉCRITURE PERFORMATIVE

L'œuvre de Rollin qui se rapproche le plus du processus créatif qui nous préoccupe en est une considérée par le cinéaste-écrivain lui-même comme étant du « pur Rollin<sup>29</sup> », soit *Requiem pour un vampire*. Rappelons que, pour créer le scénario du film, Rollin s'est installé devant sa machine à écrire et s'est mis à écrire sans la moindre idée d'histoire ni de déroulement. « Et, j'ai continué comme ça, au fil de la plume. Le scénario s'est fait en deux jours<sup>30</sup>. » Le synopsis que nous avons en main, bien qu'il ne représente que les premiers balbutiements de ce récit ancré dans l'errance, s'avère révélateur d'une démarche motivée par l'improvisation et la spontanéité.

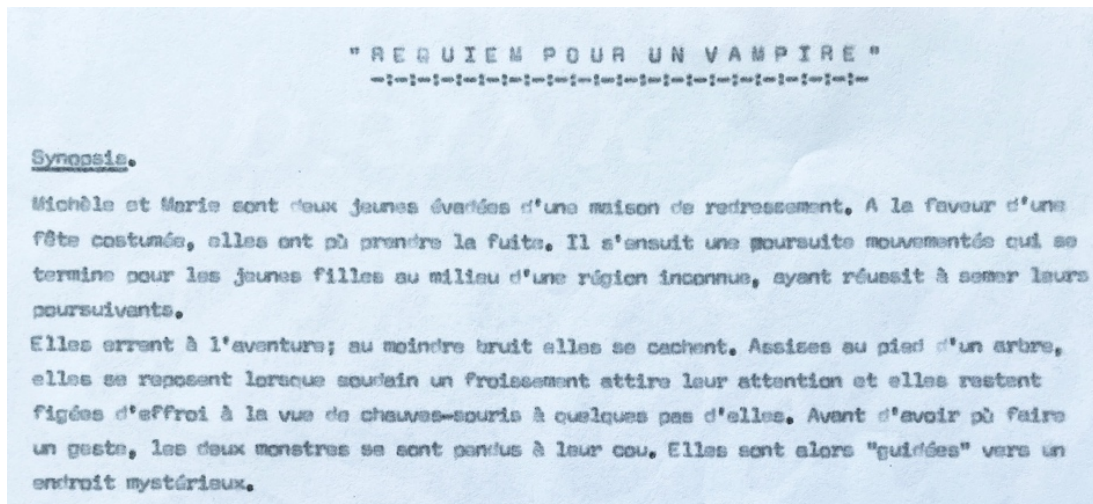


Fig. 41 : extrait du tapuscrit du synopsis de *Requiem pour un vampire* (ma photographie).  
© Les Films ABC, document non daté

<sup>28</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 360.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 93-94.

Au niveau du style du synopsis, soulignons une récurrence des points de suspension au fil du texte (généralement le 3 points), mais, à une reprise, nous retrouvons la présence de 7 points suite à la phrase « Les vampires paraissent..... ». Cela semble indiquer des actions/réactions non mentionnées dans le texte et peut-être à développer ou improviser subséquemment, soit lors d'une autre phase d'écriture ou bien dans le cadre du tournage. À la lumière de notre analyse du scénario des *Deux orphelines vampires*, nous réalisons que cela est une forte probabilité. La récurrence des points de suspension constitue un effet stylistique qui est autant présent dans le synopsis de *Requiem pour un vampire* que celui de *La Morte-vivante*. Dans le scénario des *Deux orphelines vampires*, ceux-ci sont davantage présents dans les dialogues. En considérant que ce type de ponctuation exprime « de l'inaccompli, de l'inachevé, du non-dit, [...] une réflexion qui se prolonge, un silence, un secret, un sentiment tel que la perplexité [...] »<sup>31</sup>, il est possible de considérer que l'utilisation par Rollin des points de suspension sous-tend le prolongement d'une idée ou d'une émotion dans le non-dit, dans l'implicite. Après tout, c'est souvent dans l'indicible que sont susceptibles de se loger « les rêveries ou les méandres d'un monologue intérieur »<sup>32</sup>. Le terme « méandres » nous semble ici à-propos puisqu'il signifie, au sens figuratif, « un détour, [un] cheminement complexe et capricieux dans les activités ou le comportement de l'homme »<sup>33</sup>. Nul doute que l'esprit créatif de Rollin, comme le démontre *Requiem pour un vampire*, emprunte des détours ainsi que des cheminements complexes, ses pensées se perdant parfois dans des lieux regorgeant de possibilités narratives et dont l'exploration reste à faire. De là, à notre sens, l'importance de la syntaxe dans ses textes afin de repérer ces territoires où « il revient alors au lecteur d'imaginer la suite »<sup>34</sup>, mais aussi à l'artiste de s'offrir une liberté, une place suspendue pour éventuellement agir de manière plus improvisée.

---

<sup>31</sup> « Points de suspension : généralités », dans *Office québécois de la langue française*, s.d., [http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?id=3395](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=3395) (Page consultée le 12 juillet 2021).

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> « Méandres », dans *CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, s.d., <https://www.cnrtl.fr/definition/Méandre> (Page consultée le 12 juillet 2021).

<sup>34</sup> « Points de suspension : généralités », *loc. cit.*

aboutir dans la chapelle du château. Là, un étrange personnage joue de l'orgue : C'est Erika ... elle se retourne, et Michèle et Marie horrifiées découvrent son rictus et ses dents de vampire ... Elles se sauvent à nouveau, montent des escaliers, parcourent des corridors, elles pénètrent dans une chambre dans laquelle elles se barricadent, mais Erika les rejoint; elles fuient alors vers la porte du château, mais au moment d'atteindre celle-ci, elle s'ouvre brusquement, et des complices d'Erika apparaissent; trois hommes d'aspect sauvage, vêtus comme des "barbares", ils sont accompagnés de Louise, une autre femme vampire.

Fig. 42 : extrait du tapuscrit du synopsis de *Requiem pour un vampire* (ma photographie).  
© Les Films ABC, document non daté

Dans l'extrait ci-dessus, la phrase qui est certes entrecoupée de virgules, de points de suspension et d'un point-virgule s'étend sur plus de 7 lignes. Il s'agit d'une construction syntaxique qui nous semble symptomatique du sens de l'improvisation dont Rollin a fait part lors de la création de son récit. Ce style, de surcroît, apparaît témoigner du souffle et de l'élan, donc d'une performance, avec lesquels le cinéaste-écrivain s'est lancé dans ce processus d'écriture « au fil de la plume ». De cette liberté littéraire se dégage un enthousiasme probant face à un processus de toute évidence affranchi des contraintes techniques. À notre sens, c'est précisément cette démarche qui contribue à mettre de l'avant l'atmosphère et les sensations plutôt que le récit dans *Requiem pour un vampire* ; car le scénario est mince, l'intrigue est simple, mais l'ambiance devient de plus en plus étrange et occupe une place importante. La trame narrative est ainsi « un mouvement sur paysage qui part du présent, du quotidien, pour embrasser l'étrange et l'au-delà<sup>35</sup> ».

Pour sa part, le scénario de *La Morte-vivante* que nous avons en notre possession correspond davantage, vu sa teneur de 9 pages et l'absence de dialogue, à un synopsis long ou un traitement<sup>36</sup>. Il est composé d'une série de paragraphes (que nous pourrions aussi appeler « sections ») faisant état de manière relativement synthétique des actions principales du récit ainsi que des déplacements des protagonistes. À l'exception d'un flash-back, le récit est construit en ordre chronologique et chaque section est généralement introduite par un indicateur de lieu. Exemple : « Une importante usine de produits chimiques », « La crypte » ou encore

<sup>35</sup> Damien DUPONT et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateurs), *Jean Rollin, le rêveur égaré*, *op. cit.*

<sup>36</sup> Cet aspect est potentiellement débattable. En l'occurrence, vu sa nature, nous ferons référence au document en question à titre de synopsis.

« Un studio à Paris ». Parfois, les sections sont aussi introduites par des marqueurs temporels : « Le lendemain matin, à l'auberge du village voisin » ou tout simplement « La nuit ». De plus, à l'instar du synopsis de *Requiem pour un vampire*, notons une récurrence des points de suspension à plusieurs endroits dans le texte, ce qui semble indiquer des idées ou des actions à développer subséquemment.

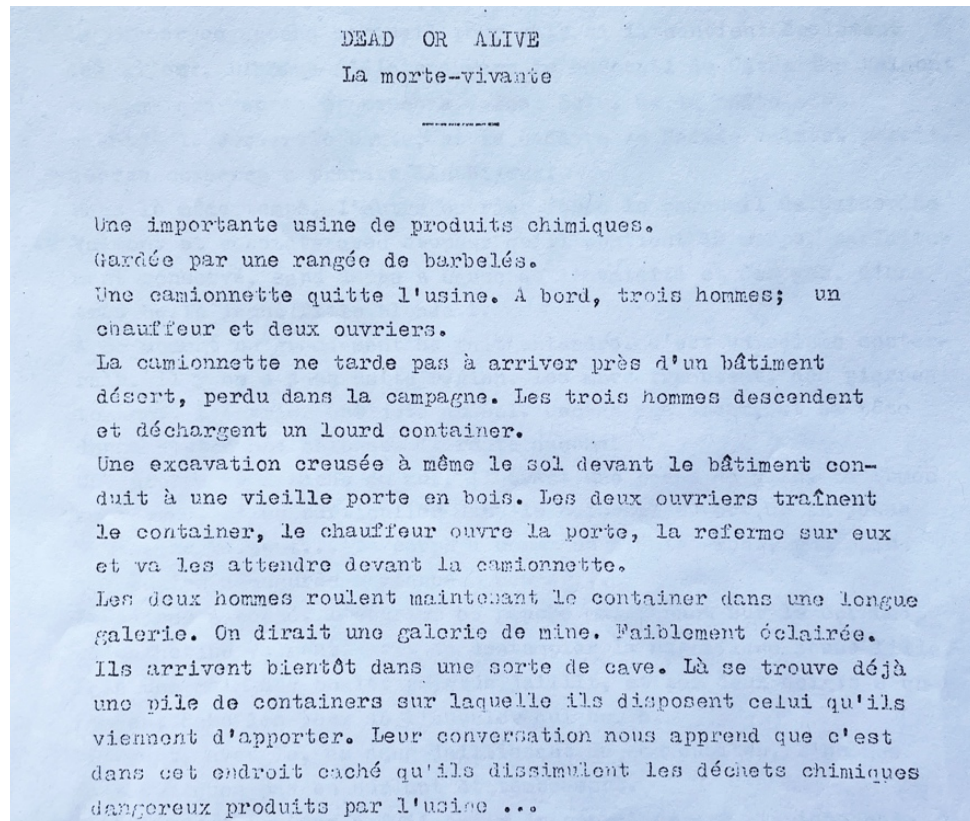


Fig. 43 : extrait du tapuscrit du synopsis de *La Morte-vivante* (ma photographie).  
© Les Films ABC, document non daté

Tel que mentionné précédemment, aucun dialogue n'est présent, mais les propos de certains personnages sont parfois rapportés indirectement dans le texte. Par exemple : « Leur conversation nous apprend que c'est dans cet endroit caché qu'ils dissimulent les déchets chimiques dangereux produits par l'usine...<sup>37</sup> » De plus, le temps de l'action est au présent, comme il se doit pour un scénario, où l'action doit toujours être *en train* de se faire, sauf à un seul endroit dans le texte : « L'un des deux hommes, George, a découvert que cette cave communique avec un souterrain donnant

<sup>37</sup> Jean ROLLIN, « Dead or alive/La morte-vivante [synopsis long] », *loc. cit.*, p. 1.

directement dans la crypte du château voisin.<sup>38</sup> » Le temps du verbe, donc de l'action, est au passé dans cette phrase, ce qui va à l'encontre des normes scénaristiques conventionnelles. Toutefois, puisque c'est la seule occurrence d'un temps de verbe au passé dans le texte, il s'agit d'une donnée qui est, à notre sens, anecdotique.

Également, certains passages du scénario relèvent davantage du littéraire que du scénaristique puisque les événements et actions ne s'en tiennent pas seulement à ce qui peut être représenté par les images ou les dialogues : « Madame Valmont, la châtelaine, est morte il y a deux jours. Elle est enterrée dans la crypte avec ses bijoux.<sup>39</sup> » Dans ce cas-ci, à moins qu'un des personnages livre cette information (ce qui n'est pas suggéré dans le texte), ou bien que l'information apparaisse textuellement à l'écran, il est impossible pour le spectateur d'être au fait. Il s'agit d'un phénomène récurrent au fil du scénario, entre autres, à la page 2 avec « C'est un séisme souterrain. Il y en a dans cette région.<sup>40</sup> » Tout comme dans le synopsis de *Requiem pour un vampire*, nous sommes ainsi confronté à une certaine problématique liée à la voix narrative et son statut. Dans ce cas, s'agit-il de la voix de l'auteur qui s'immisce au sein du texte afin de livrer des informations « extra-diégétiques » ? Un comparatif avec le film nous apprend que, dans celui-ci, ces informations sont véhiculées par le biais de personnages (un pilleur de tombe et une serveuse) :

[Georges] : [...] Je sais qu'elle est enterrée ici avec ses bijoux, ça communique directement avec la crypte, viens.<sup>41</sup>

[Serveuse] : Pas grave, un tremblement de terre ! C'est fréquent dans la région.<sup>42</sup>

À la lecture du scénario, il est également possible de remarquer un certain déséquilibre entre l'importance que Rollin accorde à la description de passages qui, parfois, sont plus expéditifs et d'autres où on sent une emphase spécifique de la part du cinéaste-écrivain. Par exemple :

---

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>41</sup> Jean ROLLIN (scénariste et réalisateur), *La Morte-vivante [film]*, *op. cit.*, 4 min 24 s.

<sup>42</sup> *Ibid.*, 9 min 38 s.

Lampions, danseurs, un orchestre sur une estrade, tout le village dans la rue. Barbara cherche Greg parmi les danseurs, le découvre, lui raconte son aventure.<sup>43</sup>

Titubante, agonisante, les mains à sa gorge dont le sang coule, nue et sanglante, Françoise cherche désespérément à fuir. Alors qu'elle tombe sur les marches du perron, Catherine s'agenouille à ses côtés puis s'abreuve du sang à même sa gorge. Catherine paraît, descend jusqu'à elle, se penche pour boire son sang...<sup>44</sup>

De toute évidence, la seconde séquence est amplement plus développée par sa description très évocatrice des événements, surtout au regard des images qu'elle convoque dans l'esprit du lecteur. Qui plus est, il s'agit d'images typiquement rolliniennes : les marches d'un château, un corps nu, du sang, une communion entre deux femmes... Cela nous rappelle que la force de l'écriture chez Rollin, ce qui peut potentiellement générer un effet poétique, ne réside pas nécessairement dans le style de sa prose, mais bien dans les images que celle-ci *génère*. Nous avons d'ailleurs évoqué, au sujet de la figure féminine, comment l'image de Catherine, nue au piano, « sa robe blanche dégoutante de sang à ses pieds<sup>45</sup> » constituait une image poétiquement forte dans *La Morte-vivante*. La version cinématographique enrichit cette idée du synopsis, nous montrant les doigts ensanglantés de Catherine qui pianotent lentement et mécaniquement sur le clavier puis la jeune femme qui se lève à l'arrivée d'Hélène, tenant fermement la boîte à musique contre son torse. La composition de ce cadre et son aspect pictural qui évoquent le classicisme suscitent pour nous une forte émotion, surtout au regard de ce que vit Catherine à titre de protagoniste. C'est ainsi, entre autres, que Rollin poursuit son écriture lors de la mise en scène, et ce, de manière poétique, car il s'agit d'images chargées de sens et d'émotions.

---

<sup>43</sup> Jean ROLLIN, « Dead or alive/La morte-vivante [synopsis long] », *loc. cit.*, p. 7.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>45</sup> *Ibid.*



Fig. 44 : photogramme tiré du film *La Morte vivante*.  
© Les Films ABC, 1982

Ainsi, au-delà des mots du synopsis, il y a des images, et c'est selon nous ce que les points de suspension signifient de manière implicite dans le texte. Mettre en relation le synopsis et le film nous aide d'ailleurs à réaliser que les idées du texte ont souvent été prolongées ou bonifiées dans la version cinématographique, comme c'est le cas avec la séquence du piano. Ce phénomène est également perceptible dans la séquence où Catherine revient dans sa chambre pour la première fois depuis sa résurrection. Nous avons déjà abordé cette scène au chapitre 2 dans le cadre du volet qui traite du phénomène mémoriel chez Rollin, mais en l'occurrence, nous désirons ici vérifier comment le projet du synopsis se compare à son traitement filmique. Notons que cette séquence relate le *réveil* progressif de la conscience de Catherine lorsqu'elle retrouve un objet qui lui est cher, soit une boîte à musique. Il s'agit d'un objet qui marque un jalon important au cœur du récit en induisant un retour dans les souvenirs de Catherine afin de raconter non seulement l'histoire de cette boîte à musique, mais l'essence de l'amitié qu'elle entretient avec Hélène.





Fig. 45 : Catherine redécouvre sa chambre. Photogramme tiré du film *La Morte vivante*.  
© Les Films ABC, 1982

Le synopsis ne raconte qu'un seul événement dans ce flash-back, soit le serment de sang entre Catherine et Hélène alors qu'elles n'étaient âgées que d'une dizaine d'années. Immédiatement après, cette dernière offre la boîte à musique en cadeau à son amie. Ce retour dans le temps constitue un moment crucial du récit et nous le retrouvons enrichi dans le film. Tout d'abord, avant de découvrir la boîte à musique, Catherine retrouve une poupée et c'est cet objet qui initie le premier retour dans le temps, alors que nous voyons les fillettes rentrer dans le château au pas de course et s'asseoir au piano. Enjouées et ricaneuses, elles se mettent ensuite à pianoter avant de s'en aller, se dirigeant vers la *caméra*. Notons qu'aucun son diégétique n'est présent dans cette séquence aux couleurs légèrement désaturées à l'exception de la musique du compositeur Philippe d'Aram. Suite à cette première et brève incursion dans le passé, nous revenons à Catherine qui tient toujours la poupée dans ses mains, la laissant bientôt tomber sur le sol de manière apathique avant de porter son regard sur une photo au mur représentant les fillettes. Cela nous ramène brièvement dans le passé alors que les deux jeunes filles, assises côte à côte, feuilletent un livre. Retour à Catherine adulte, les yeux en larmes, qui pose sa main ensanglantée sur le cadre au mur. Nous replongeons aussitôt dans les souvenirs, revoyant les fillettes feuilletter un livre qui s'avère un recueil de fleurs séchées. Elles sont assises à l'extérieur du château par un après-midi ensoleillé. À l'aide d'un zoom

out, l'image passe d'un plan serré à un plan large, recadrant les deux fillettes à travers la structure d'un puits.



Fig. 46 : flashback de l'enfance de Catherine. Photogramme tiré du film *La Morte vivante*.  
© Les Films ABC, 1982

Retour au présent, où Catherine semble avoir découvert le livre en question. De toute évidence remuée par ces souvenirs, elle tombe ensuite sur ses genoux, attristée, et c'est à ce moment que nous replongeons dans le passé afin d'être témoins de la séquence de la boîte à musique. Celle-ci se déroule pratiquement à l'identique que dans le synopsis, à l'exception de brèves incursions d'images du présent dans lesquelles Catherine semble souffrante. Et tandis qu'aucun dialogue n'est indiqué dans le synopsis, le film pour sa part offre cet échange entre les deux personnages :

[Catherine] : Hélène, c'est tellement beau, je ne m'en séparerai jamais. Hélène, je t'aimerai toujours.

[Hélène] : Tu promets ?

[Catherine] : Oui et pour toujours.

[Hélène] : Prouve-le !

[Catherine] : Comment ?

[Hélène] : Sois ma sœur, ma sœur de sang.

Catherine] : Comment ?

[Hélène] : Comme ça...

Tout comme dans le synopsis, elles procèdent ensuite à s'entailler la main afin de mélanger leur sang dans une coupe.

[Catherine] : [...] Si tu meurs la première je te suivrai...

[Hélène] : Si tu meurs la première, moi aussi je te suivrai, je le jure avec mon sang...

[Catherine] : Moi aussi je le jure sur mon sang...<sup>46</sup>

Ainsi, malgré sa brièveté, le synopsis contient selon nous l'essentiel du récit de *La Morte-vivante*. Tel que nous l'avons vu un peu plus haut, cela est en grande partie dû au champ lexical évocateur employé par Rollin afin d'évoquer des images fortes. Certes, dans le cas de la séquence du serment de sang dans le flash-back, les dialogues de la contrepartie cinématographique offrent une précision sur l'intention des deux protagonistes, mais nous ressentons déjà cette émotion au sein du texte, dans lequel Rollin met bien en valeur l'impact du phénomène mémoriel sur Catherine<sup>47</sup>. Ceci dit, l'autobiographie du cinéaste-écrivain révèle que ce synopsis de 9 pages est, selon toute vraisemblance, le document qui a permis de démarrer la pré-production du film et que le scénario plus complet est venu ensuite : « [d]es financements se présentèrent, en partie grâce à Jacques Ralf à qui je dus confier le sujet de *La Morte vivante*, que j'avais écrit sur quelques pages<sup>48</sup> ». Toujours selon l'autobiographie de Rollin (ainsi que selon certains sites Internet dont IMDb – The Internet Movie Database et Wikipedia), Jacques Ralf fut dialoguiste sur le projet de *La Morte vivante*<sup>49</sup>, tout comme ce fut le cas avec *Les Paumées du petit matin*, film que Rollin avait réalisé l'année précédente, en 1981. Il appert toutefois que la version dialoguée proposée par Ralf fut rejetée par Rollin, qui réécrivit le scénario en entier :

Tout était à réécrire, et le tournage était imminent. Moi, seul, pouvais faire ce travail, car moi, seul, savais ce que je voulais comme film [...] et, à vingt-et-une heures, je m'assis à ma table de travail. Quand j'arrêtais de taper, je regardais ma montre. Il était presque cinq heures du matin. Sans même me relire, je déjeunais, me préparais et à neuf heures j'étais au bureau. Je fis tirer les exemplaires du script nécessaires, avec fautes et tout, et nous commençâmes la toute dernière préparation. Ralf était complètement éliminé. Le film a été tourné d'après ce script dialogué, écrit en une nuit<sup>50</sup>.

Il s'agit d'une démarche typique chez Rollin, où la majorité des étapes se déroule dans une sorte d'empressement et de ferveur, comme si le processus de

---

<sup>46</sup> Jean ROLLIN (scénariste et réalisateur), *La Morte-vivante [film]*, op. cit., 22 min 02 s.

<sup>47</sup> Voir section 2.3.2.

<sup>48</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 205.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 212-213.

création constituait une série de gestes qui se libèrent. Cet effet est bien entendu souvent dû aux contraintes de production, qui sont liées aux budgets restreints alloués à Rollin pour la production de ses films. Cette situation ne l'a toutefois jamais empêché de créer, bien au contraire, et il a toujours su jongler avec lesdites contraintes afin de créer des œuvres libres, donc des œuvres sur lesquelles il avait un certain contrôle et dont il était fier d'assurer la *paternité* : « [...] ce qui est indispensable pour moi si je veux reconnaître un film, c'est que ce soit moi qui l'ait écrit<sup>51</sup> ».

Le synopsis de *La Morte-vivante*, tout comme celui de *Requiem pour un vampire* sont, par leur nature, des documents préparatoires qui témoignent de la naissance du projet de film. Ils ont fait place à des scénarios plus développés en vue du tournage, mais ceux-ci ont apparemment été perdus avec le temps. Il est ainsi impossible de voir comment l'écriture de Rollin a évolué entre l'étape du synopsis et celle de la mise en scène pour chacun de ces projets. Ces scénarios ressemblaient-ils à celui des *Deux orphelines vampires*, à savoir un document qui tend vers le style du découpage technique ? Poussaient-ils plus loin les notions déjà présentes dans le synopsis afin de se rapprocher de ce que nous connaissons comme étant le film ou bien cette étape s'est-elle produite lors du tournage ? Ces questions, pour le moment, resteront malheureusement sans réponses. Malgré cela, ces tapuscrits issus directement de la main de Rollin offrent la chance de réaliser comment l'écriture de ce dernier constitue une démarche performative, et ce, par l'empressement et l'improvisation avec lesquels il a rédigé *Requiem pour un vampire* ainsi que la force des images convoqués par les mots dans *La Morte-vivante*. Il s'agit de caractéristiques importantes de sa poétique que nous avons désiré retenir en vue de notre propre démarche de création.

Dans cette partie, nous avons vu que chez Rollin, « livres et films sont une même chose<sup>52</sup> ». Ils constituent la projection de ses désirs, le lieu de son imagination

---

<sup>51</sup> Jérôme POTTIER, « Rencontre avec Jean Rollin (entretien fleuve avec le poète du cinéma fantastique français) », *loc. cit.*, p. 8.

<sup>52</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 296.

visuelle et sonore, le réceptacle du possible. Si chaque médium semble en effet constituer un brouillon, soit un espace d'écriture inachevé et ouvert, un jeu d'interpellation se produit entre eux qui déploie le traitement d'une idée et en précise la vision.

S'il est une différence entre le scénario de départ et le film d'arrivée, elle se révèle dans une trace qui prend l'aspect d'une déformation, d'une transposition ou encore d'une reformation [...] et c'est par cet effet de distanciation qu'elle manifeste une autonomisation : chaque texte, scénaristique et filmique, existe l'un avec l'autre et non pas l'un pour l'autre<sup>53</sup>.

Dans cette optique, telle que l'a démontré notre mise en relation des synopsis, scénarios et films pour *Les Deux orphelines vampires*, *Requiem pour un vampire* et *La Morte-vivante*, chaque (ré)écriture constitue une possibilité de repenser et reformer une idée pour ainsi la (re)présenter selon les modalités expressives du médium employé ainsi que les possibilités offertes par son langage. Plus spécifiquement, Rollin profite de chaque étape pour libérer le caractère insolite de son propos à travers son sens de l'image. C'est précisément cet aspect libertaire qui résonne pour nous puisqu'il est essentiel de pouvoir s'offrir, à titre de créateur, la liberté de créer selon l'impulsion et l'inspiration du moment, mais aussi selon le contexte et les contraintes. Cette dynamique intermédiaire concourt également à entretenir la mouvance ainsi que la vivacité non seulement de l'impulsion créatrice, mais aussi de la vision délibérément incompréhensible de l'artiste.

#### 4.2.3 LE JEU DE L'ERRANCE

Dans une entrevue accordée à Danielle Gouyette en 1998, Jean Rollin a confié que *Requiem pour un vampire* est l'un de ses films préférés, car c'est un film naïf. Il dit l'avoir tourné tel qu'il l'a écrit et que c'est la raison pour laquelle il l'apprécie tant<sup>54</sup>. Tim Lucas, pour sa part, considère ce film comme l'œuvre la plus pure du cinéaste-écrivain parce qu'il a puisé le scénario de son subconscient<sup>55</sup>. Pete Tombs

---

<sup>53</sup> Caroline SAN MARTIN, « Pour mieux comprendre notre rapport au scénario », *loc. cit.*, p. 281.

<sup>54</sup> Daniel GOUYETTE (réalisateur), *Introduction by Jean Rollin*, *Redemption*, 1998, 2 min., Blu-ray.

<sup>55</sup> Tim LUCAS, *The Bizarre Melodrama of Jean Rollin*, *op. cit.*, p. 10.

abonde quant à lui dans le même sens, affirmant que *Requiem pour un vampire* est du pur Rollin ainsi qu'un film qui semble avoir une existence à part entière et dans lequel on part à l'aventure comme dans un conte de fées<sup>56</sup>. Dans son autobiographie, le cinéaste-écrivain mentionne également que ce film « naïf et enfantin est comme une dérive, “un jeu” et pas un divertissement d'adulte<sup>57</sup> ». Cette naïveté enfantine, ce ludisme ainsi que la dérive liés à la création de *Requiem pour un vampire* nous sont ainsi apparus comme des éléments très inspirants au regard de notre propre création scénaristique puisqu'ils ont eu la capacité de *réveiller* quelque chose en nous. Cet aspect sera plus amplement développé dans le récit de création que constitue le chapitre 5.

La mise en relation du synopsis et du film de *Requiem pour un vampire* permet de constater que l'idée initiale a effectivement été préservée, soit celle d'une errance à saveur onirique et surréaliste dans laquelle l'histoire (ou la notion d'histoire à laquelle nous sommes habitués) est généralement absente. À cet égard, c'est la méthode employée par Rollin lors de la création de son récit qui nous a particulièrement interpellé, et ce, par l'affranchissement face aux techniques d'écriture conventionnelles en cinéma narratif. Nous faisons ici référence à la planification et le déploiement du récit dans le cadre d'une structure en trois actes (mise en place/confrontation/résolution), la relecture, la correction et la réécriture. Cette démarche vise la construction d'un récit truffé de repères, donc plus facilement assimilable par le grand public. Ceci dit, plusieurs personnes, dont Rollin lui-même, considèrent *Requiem pour un vampire* comme son œuvre la plus pure puisqu'elle esquivait cette *recette* narrative et méthodologique. C'est également la raison pour laquelle Tim Lucas caractérise le film comme étant virginal à bien des égards<sup>58</sup>. Cette nature « purement rollinienne » explique également pourquoi ce film constitue l'un des piliers de notre projet, autant par les précieuses données pertinentes du point de vue de la recherche que par les pistes exploratoires stimulantes pour notre création.

---

<sup>56</sup> Damien DUPONT et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateurs), *Jean Rollin, le rêveur égaré*, op. cit.

<sup>57</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 280.

<sup>58</sup> Tim LUCAS, *The Bizarre Melodrama of Jean Rollin*, op. cit., p. 9.

Nous avons mentionné, plus haut, la rapidité avec laquelle Rollin a *déployé* le récit de *Requiem pour un vampire*; en effet, le scénario de ce film aurait été produit en seulement deux jours<sup>59</sup>. Cette approche, par sa spontanéité, permet de surcroît au principe associatif d'opérer puisqu'elle favorise l'émergence de motifs hétéroclites appelés à se rencontrer. Ce croisement se voit et se *ressent* dans les images du film, mais aussi dans la structure narrative éclatée où la mise en place est négligée et où la logique du fil événementiel est très évasive. L'ouverture du film en est la preuve, puisqu'elle débute en pleine action par des coups de feu tirés en direction de poursuivants non identifiés par une jeune femme déguisée en clown. Nous avons ainsi l'impression, à titre de spectateurs, d'être catapultés au beau milieu d'un récit déjà amorcé depuis un bon moment. Cette approche dramaturgique est analogue à celle des *serials*, où l'épisode en cours reprend l'action là où elle a été interrompue précédemment. Toutefois, dans le cas de *Requiem pour un vampire*, aucun épisode antécédent n'existe afin d'offrir une mise en contexte. Impossible, donc, de se raccrocher à quelconque repère dans ce récit qui devient progressivement plus incongru. Cette expérience apparaît très similaire à l'onirisme du monde des rêves et c'est aussi le propos du documentaire *Jean Rollin, le rêveur égaré*, qui aborde le « rêve comme principe de mise en scène<sup>60</sup> ». Dans celui-ci, Jean-Pierre Bouyxou affirme que Rollin rêve d'abord ses films et que c'est la raison pour laquelle ils ont parfois un côté quelque peu inachevé<sup>61</sup>. Cette impression d'inachèvement et d'onirisme est, selon nous, en grande partie issue de la poétique singulière du cinéaste-écrivain et de sa volonté de conserver l'ouverture du sens de ses œuvres. Cet effet d'inachèvement participe à un état d'errance autant pour les protagonistes que pour les spectateurs. Dans le même ordre d'idées, au cours de l'entrevue accordée à Frédéric Durand et Patrick Lambert, Rollin parle du plaisir d'arriver au milieu d'un film, donc de ne pas avoir vu le début. Nous sommes ainsi obligés de reconstituer des morceaux de l'histoire à l'aide de notre imagination, en partant de certains éléments.

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>60</sup> Damien DUPONT et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateurs), *Jean Rollin, le rêveur égaré*, *op. cit.*, 00:32:55.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 00:31:35.

Cette vision irrationnelle d'un film procure un intérêt et c'est, selon lui, une expérience stimulante<sup>62</sup>.

Nous retrouvons de toute évidence cette dynamique au cœur de *Requiem pour un vampire*, récit dans lequel nous errons en terrain inconnu, ayant l'impression d'expérimenter le cinéma pour la première fois. De là l'aspect naïf et virginal qui caractérise si bien le film. Ces caractéristiques sont déjà perceptibles dans le synopsis, mais prennent tout leur sens dans le film, qui en rehausse les potentialités à l'aide des moyens plastiques propres au langage filmique, plus précisément l'image et le montage. La séquence déjà citée, dans laquelle Michelle et Marie retirent leur maquillage de clown dans le petit étang, construite par une succession elliptique de plans serrés du maquillage rouge et blanc qui se répand dans l'eau, en est un bon exemple. Notons également le plan dans lequel les deux filles se rapprochent de nous, brisant le quatrième mur, jusqu'à ce que leur visage occupe l'entièreté du cadre afin de l'obscurcir complètement, pour ensuite laisser place, quelques secondes après, au mouvement inverse. Dans chacun des cas, nous sommes confrontés à de l'insolite à forte dose et nous sentons bien qu'autre chose se trame par-delà le premier degré de lecture. Cette approche expérimentale de la part de Rollin fait sans contredit bon usage du langage du cinéma pur dans son processus d'*écriture* dramaturgique.



Fig. 47 : Michelle et Marie s'approchent. Photogramme tiré de *Requiem pour un vampire*.  
© Les Films ABC, 1971

---

<sup>62</sup> Patrick LAMBERT et Frédéric DURAND (réalisateurs), *Interview with Jean Rollin*, by Patrick Lambert and Frederick Durand, *op. cit.*



*Requiem pour un vampire* nous laisse ainsi entrevoir une grande liberté au regard du processus créatif, une liberté selon nous essentielle pour réussir à mettre au jour une œuvre si atypique et anticonformiste. Une œuvre qui demeure également singulière, poétique et profondément personnelle; une œuvre somme toute intègre et véritablement pure puisqu'elle n'est pas altérée ni corrompue par quelconque diktat. À cet égard, le *jeu* de l'errance, qui apparaît maintenant directement lié à la nébulosité narrative et l'onirisme qui caractérisent les récits rolliniens, nous interpelle particulièrement au regard du dialogue que nous avons désiré tisser en résonance avec ce processus rollinien. C'est aussi là que réside le ludisme chez le cinéaste-écrivain, où créer s'apparente à un jeu, celui de la libération des mémoires et des techniques, démarche dont l'issue toujours tergiversante se révèle à la fois inconnue et incertaine, voire indécidable. L'errance, à titre d'action dont le dessein reste vague, est ainsi libératrice puisqu'elle permet d'esquiver la *contamination* des recettes narratives traditionnelles. Et il est en effet fascinant, à titre de créateur, d'accepter cette errance et ce à quoi elle nous confronte. Cette stratégie, en plus d'entretenir le mystère du processus créatif, confère également une valeur poétique aux nouvelles images qui sont générées par l'ouverture de sens, donc une lecture qu'on ne finit pas de comprendre.

#### **4.2.4 LE RÉCIT ET LES PERSONNAGES COMME FIGURES INDÉCIDABLES**

Ces figures, tel que nous l'avons mentionné en amont, sont des unités abstraites qui se dérobent au « devoir d'intelligibilité », car elles renvoient à l'inassimilable ou au difficilement assimilable, « obtenu par la mise ensemble [...] d'éléments sémantiquement éloignés<sup>63</sup> ». Nous avons déterminé, au chapitre précédent, que la notion de processus associatif qui caractérise la poétique rollinienne est en voisinage direct avec les figures indécidables puisqu'il est question de mettre à la portée de nos sens des figures abstraites en nous privant, entre autres, d'un système de référence<sup>64</sup>. André Breton considérait ces figures comme des images fortes, car elles sont

---

<sup>63</sup> Vittorio TRIONFI, « Figures indécidables et cinéma surréaliste », *loc. cit.*, p. 99.

<sup>64</sup> *Ibid.*

irréductibles à un sens<sup>65</sup>. Dans son texte, Trionfi permet de saisir ces notions au regard de l'écriture scénaristique en faisant référence au scénario *Minuit à quatorze heures* d'Antonin Artaud, qu'il cite comme étant une manière d'être surréaliste par le biais des figures abstraites et indécidables. Dans ce scénario, « en conformité avec les modèles intériorisés de récit qui informent ses lectures, le lecteur s'attend à ce que tout élément obscur soit éclairci, à un moment donné du récit<sup>66</sup> ». Ainsi, par l'absence de toute explication préalable du contexte, plusieurs scènes de *Minuit à quatorze heures* peuvent être considérées comme insuffisamment expliquées. Le scénario d'Artaud est truffé de « simulacres de positionnement d'énigme » qui sont censés inciter le lecteur à interpréter les personnages ou les objets comme éléments préparant au dénouement ou à la réponse à une question particulière, ou à une question que le lecteur-spectateur *croit* poser<sup>67</sup>. Malgré ces éléments qui donnent au texte un aspect fortement lacunaire, le scénario d'Artaud, nous dit Trionfi, frappe par la forte impression de cohésion qu'il confère<sup>68</sup>. Dans le texte automatique des surréalistes, cet effet de cohésion est produit par le retour d'unités reconnaissables qui, bien souvent, appartiennent à un paradigme et/ou des symboles préalablement mis en place. Il est ainsi essentiel de doter les films dit surréalistes (donc leur scénario) d'une cohésion interne qui, contrairement aux récits conventionnels véhiculés par le cinéma classique, ne reposerait pas exclusivement sur des rapports de sens, mais sur des effets de vraisemblance et de semblance narrative issus de la reconnaissance de ces paradigmes en question<sup>69</sup>. C'est précisément ce qui se produit avec *Requiem pour un vampire* et les rouages de cette systémique nous ont permis d'entrer en résonance avec notre propre création, surtout au regard des personnages ainsi que de *l'agencement cohésif* du récit.

Ainsi, dans *Requiem pour un vampire*, le récit dans son ensemble est intelligible puisque les séquences et les articulations le sont, bien qu'il ne soit pas

---

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 104.

possible d'intégrer l'ensemble « en un tout sémantiquement cohérent<sup>70</sup> ». À titre de spectateurs, nous sommes conscients d'une certaine logique des actions<sup>71</sup>, donc de suivre les deux protagonistes en cavale dans un espace-temps donné, bien que le film, d'entrée de jeu, ne nous offre pas les clés nécessaires afin de comprendre les raisons liées à ces actions. Tel que mentionné dans la section précédente, nous sommes catapultés dans le récit avec un minimum de points de repères, donc en l'absence d'un système de référence qui répond normalement aux questions « qui, quand, pourquoi ». Nous nous retrouvons ainsi dans un monde qui s'applique à construire sa propre vraisemblance et où il suffit de rapporter le tout à une « référentialité de type onirique » pour qu'il soit acceptable<sup>72</sup>. Dans ce contexte, les paradigmes qui assurent la semblance narrative dans *Requiem pour un vampire* et qui maintiennent l'« évolution cohésive<sup>73</sup> » du récit sont les deux protagonistes, Michèle et Marie. Nous n'avons en fait pas d'autre choix que de nous raccrocher à elles puisqu'elles constituent les seuls repères *viabiles* parmi une succession de scènes insolites issues de leur déambulation. À titre de lecteurs-spectateurs, nous errons ainsi « à l'aventure<sup>74</sup> » en leur compagnie, mais pour des raisons différentes toutefois. Dès la première phrase, le synopsis indique qu'elles « sont deux évadés d'une maison de redressement<sup>75</sup> » tandis que le film nous informe de cette situation que bien plus tard. Ainsi, dans la version cinématographique, nous les devinons en fuite, mais sans en connaître les tenants et les aboutissants. Leur motivation et destination étant inconnues pour nous, elles constituent donc les seuls éléments à conférer un effet de vraisemblance à l'enchaînement des événements et des lieux qui s'avèrent de plus en plus étranges. Le synopsis pour sa part fait état d'une « poursuite mouvementée qui se termine pour les jeunes filles au milieu d'une région inconnue [...]»<sup>76</sup>. Elles se reposent ensuite au pied d'un arbre, jusqu'à ce que des chauves-souris les surprennent en se pendant à leur cou afin de les « “[guider]” vers un endroit mystérieux » qui se

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>74</sup> Jean ROLLIN, « Requiem pour un vampire [synopsis] », *loc. cit.*, p. 1.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> *Ibid.*

trouve à être un « chateau [*sic*] sinistre qui se dresse non loin de là<sup>77</sup> ». Visitant l'endroit « dans lequel de nombreuses fantasmagories les attendent<sup>78</sup> », Michelle et Marie découvrent dans la cave un cadavre enchainé ainsi que d'autres chauves-souris. Affolées, elle se retrouvent dans la chapelle du château où elles découvrent un étrange personnage qui joue de l'orgue. C'est Erika, une femme-vampire. Michelle et Marie s'enfuient à nouveau et se retrouvent dans une chambre où elles se barricadent, mais Erika les rejoint. Les deux filles fuient à nouveau, se retrouvant face à Louise, une autre femme vampire, accompagnée de « trois hommes d'aspect sauvage, vêtus comme des “barbares”<sup>79</sup> ». Michèle et Marie sont capturées puis emmenées au château où elles sont mordues par un vampire qui se trouve à être « le grand Maître des hôtes du château<sup>80</sup> ». Peu à peu contaminées, elles sont ensuite contraintes de guetter, près du parc, les passants afin d'en faire des victimes. Le passage suivant du synopsis reste quelque peu nébuleux :

Frédéric, un jeune homme qui se promenait, erre dans les alentours du château, [*sic*]  
La nuit vient.

Les vampires paraissent .....

Frédéric est découvert ! Michèle feint de trahir son amie Marie et d'être la complice des vampires. En réalité, elle va aider Marie et Frédéric, pour que tous puissent s'évader.<sup>81</sup>

Il semble y avoir, dans cette séquence, un *trou* dans le fil événementiel dans la mesure où le synopsis n'indique aucunement comment et pourquoi le lien entre Marie et Frédéric s'est créé. Un événement d'une certaine importance a pourtant eu lieu puisque Frédéric apparaît par la suite comme prisonnier, ce qui incite Michèle à feindre une trahison afin de les aider à se sauver. Tout indique que les sept points de suspension après « Les vampires paraissent » font référence à ces événements absents du synopsis. Toujours est-il qu'en finale, après une bataille entre les vampires et les trois protagonistes, ces derniers se réfugient dans la chapelle du cimetière où ils

---

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> *Ibid.*

parviennent à tenir jusqu'au lever du jour. Puis, « [l]es monstres [sont] détruits et les jeunes filles sauvées de la malédiction qu'elles devaient supporter.<sup>82</sup> »

L'indétermination sémantique qui caractérise le synopsis de *Requiem pour un vampire* est grandement amplifié dans la version cinématographique. Afin d'en saisir la teneur exacte, nous avons étudié le fil événementiel de celui-ci ainsi que répertorié l'ordre chronologique des événements<sup>83</sup>. Cela nous a aidé à vérifier comment le scénario (document jugé comme étant perdu) est potentiellement structuré puisque Rollin, rappelons-le, affirme avoir tourné le film tel qu'il l'a écrit<sup>84</sup>. Le premier constat que nous pouvons tirer de notre analyse comparative est que la trame narrative est identique mais que l'errance est beaucoup plus prononcée dans la version cinématographique, qui est truffée de « simulacres de positionnement d'énigme<sup>85</sup> ». C'est d'ailleurs ce qui concourt à faire du récit filmique une figure indécidable puisqu'il repose amplement sur des effets de vraisemblance et de semblance narrative. Par exemple, nous avons déjà mentionné, un peu plus haut, comment le film omet de préciser qui sont les deux protagonistes, d'où elles arrivent et pourquoi elles sont en fuite, et cela, avant un très long moment. Ceci est contraire au synopsis, qui débute pour sa part sur ces renseignements. Une importante mise en contexte est ainsi absente dans le film, qui de surcroît présente les deux personnages principaux vêtus en clown. Cette stratégie suscite des questionnements supplémentaires de la part du spectateur en plus de générer un effet insolite. Qui plus est, un personnage qui n'apparaît pas dans le synopsis est présent dans le film, soit un homme qui semble être le complice de Michelle et Marie. Ce dernier, toutefois, ne fait pas long feu puisqu'il est atteint par un projectile lors de la poursuite. D'ailleurs, le synopsis fait état d'une « poursuite mouvementée [...] au milieu d'une région inconnue<sup>86</sup> » tandis que le film met en scène une poursuite en voiture dans la campagne isolée.

---

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> Le fil événementiel complet se trouve en annexe.

<sup>84</sup> Daniel GOUYETTE (réalisateur), *Introduction by Jean Rollin, op. cit.*

<sup>85</sup> Vittorio TRIONFI, « Figures indécidables et cinéma surréaliste », *loc. cit.*, p. 105.

<sup>86</sup> Jean ROLLIN, « Requiem pour un vampire [synopsis] », *loc. cit.*, p. 1.

Après avoir réussi à semer leurs poursuivants, Michelle et Marie garent le véhicule en bordure de route puis sortent l'homme du véhicule. Ce dernier n'a que le temps de prononcer les mots suivants avant de mourir : « Un château d'eau... » C'est à ce moment que les deux jeunes femmes brisent le quatrième mur en rapprochant leur visage de nous jusqu'à ce qu'elles occupent l'entièreté du cadre afin de l'obscurcir complètement, suivi du mouvement inverse. Cette mise en scène suscite à nouveau des interrogations dans notre esprit puisque nous n'avons aucun point d'ancrage afin de comprendre ce qui se passe, autant au regard de l'histoire que du style. En fait, le sens qui se dégage de cette séquence est potentiellement si équivoque que nos analyses seraient plurielles et multidirectionnelles. C'est, encore une fois, ce qui justifie l'aspect indécidable du récit. Notre seule option est de suivre Michelle et Marie, les seuls paradigmes récurrents au cœur de cette indétermination, même si elles constituent elles-mêmes des figures indécidables puisqu'elles sont d'abord présentées comme clowns, puis comme des jeunes femmes, et ensuite comme des apprenties-vampires, donc comme des créatures fantastiques et surnaturelles. Encore là, elles ne deviendront jamais purement vampires, oscillant ainsi, tout au long du film, entre plusieurs statuts aux polarités variables proposant principalement des oppositions entre le réel et le mythologique.

Une fois que leur complice a rendu l'âme, Michelle et Marie remettent son corps dans la voiture et y mettent le feu. Elles poursuivent ensuite leur errance dans la campagne puis se retrouvent près d'un petit étang où elles se nettoient le visage afin de retirer leur maquillage de clown. Suite à cela, elles se rendent dans les ruines délabrées d'une vieille bâtisse afin de se changer de vêtement. Autre aspect notable de la mise en scène : nous ne les suivons pas, mais restons à distance à l'extérieur du bâtiment jusqu'à ce qu'elles ressortent avec une nouvelle apparence.



Fig. 48 : Michelle et Marie, après avoir retiré leur costume de clown.  
Photogramme tiré de *Requiem pour un vampire*.  
© Les Films ABC, 1971

Puis, leur pérégrination se poursuit, nous forçant à se demander où cette histoire *veut* aller. Le synopsis, quant à lui, est plus direct puisque les deux jeunes femmes ne tardent pas à rencontrer les chauves-souris qui les guideront jusqu'au château, moment qui agit comme élément déclencheur puisqu'il permet d'amorcer ce qui pourrait être considéré comme la *vraie* histoire. Toutefois, dans le film, Michelle et Marie se retrouvent dans un petit immeuble qui ressemble à une tour en pierres. Est-ce le « château d'eau » mentionné par leur complice avant sa mort ? Nous ne le saurons jamais. Toujours est-il qu'elles en ressortent avec une motocyclette sur laquelle elles reprennent leur excursion. La séquence suivante présente un camion-cantine dans lequel un homme semble attendre des clients potentiels. Marie apparaît alors de derrière un arbre et déambule de manière suggestive devant lui, voulant de toute évidence le séduire. Lorsqu'il sort du camion pour la rejoindre, elle s'enfuit dans la forêt et s'ensuit une pourchasse. Pendant ce temps, Michelle pénètre dans le camion-cantine afin de voler des victuailles. De son côté, après s'être laissée piéger par l'homme, Marie se laisse caresser pendant un moment, visiblement indifférente. Elle prend bientôt la fuite une nouvelle fois afin d'aller rejoindre sa complice. Sans plus tarder, elles repartent sur leur motocyclette et l'errance se poursuit de plus belle. Au plan suivant, elles marchent de chaque côté de l'engin, qui est de toute évidence tombé en panne. Elles le stationnent alors en bordure de route puis repartent à pied, se

retrouvent ensuite dans un vieux cimetière perdu. Tentant de s'enfuir à l'arrivée de deux fossoyeurs, Michelle tombe dans un trou fraîchement creusé dans lequel repose un cercueil. Les fossoyeurs s'approchent et se mettent à remplir le trou en question, jetant plusieurs pelletées de terre sur la jeune femme à moitié consciente. Une fois les fossoyeurs repartis, Marie vient à sa rescousse, l'appelant pour la première fois par son nom dans l'une des rares répliques de la première demi-heure du film. Un peu plus tard, après avoir remis leur costume de clown, les deux jeunes femmes reprennent leur chemin, et c'est à ce moment qu'elles sont surprises par deux chauves-souris agrippées à une structure métallique. Sans plus tarder, les deux jeunes filles continuent à fuir, apeurées, mais arrivent face à face avec d'autres chauves-souris dans un sentier plus loin. Effrayées, mais bientôt médusées, puis de toute évidence hypnotisées, elles sont guidées jusqu'à un château en ruines par les petites bêtes fixées solidement à leur cou.

C'est ainsi que le film, dans le premier 20 minutes, met en scène et bonifie ce que le synopsis relate en quelques phrases expéditives dans les deux premiers paragraphes. Nous aurions bien sûr pu poursuivre notre analyse comparative pour la suite du film, mais l'essentiel a déjà été mis en exergue, soit que la proposition initiale de Rollin est préservée, mais que son film la rend beaucoup plus insolite et incompréhensible. C'est dans cette optique que non seulement les personnages, mais également le récit se dérobent au devoir d'intelligibilité dans *Requiem pour un vampire*, au point d'acquérir le statut de figures indécidables. Cette approche nous permet également d'établir qu'il en va de même pour Henriette et Louise, les deux orphelines vampires, qui, loin d'être des représentantes de la figure vampirique traditionnelle, sont peut-être des créatures de la nuit, des fantômes, des voyageuses, des déesse aztèques, des magiciennes ou tout simplement « rien<sup>87</sup> ». C'est également le cas de la morte-vivante qui, en plus d'être Catherine Valmont, est parfois silhouette, parfois automate et parfois zombie. Et comme nous l'avons vu, Michèle et Marie ne font pas exception puisque leur identité ainsi que leur statut, déjà nébuleux de prime abord, apparaissent comme étant à la fois instables et modulables tout au

---

<sup>87</sup> Jean ROLLIN, « Les Deux orphelines vampires [scénario] », *loc. cit.*, p. 54.



long du récit. Selon les notions avancées par Trionfi, il est ainsi possible de considérer ces personnages comme des armatures narratives autour desquelles vont se développer, de manière plutôt anarchique<sup>88</sup>, le paradigme du protagoniste féminin du film de genre classique. Tous ces protagonistes sont ainsi des « incarnations éphémères et variées [...] à l'ubiquité polymorphe<sup>89</sup> », donc des figures indécidables, car irréductibles à un sens. Dans le cadre de notre projet, nous considérons ces figures comme étant le produit du jeu de l'errance chez Rollin, dont les récits et les images esquivent souvent ce devoir d'intelligibilité auquel Trionfi fait référence. Cette notion est, pour nous, aussi innovante que fascinante, et c'est donc dans cet esprit que nous avons été inspiré à construire le récit de notre scénario ainsi que les personnages qui l'habitent.

### 4.3 LE SCÉNARIO COMME *OBJET* « ENTRE »

Nous avons mis en exergue, dans la section précédente, comment le scénario chez Rollin s'avère être un objet intermédial par sa manière de convoquer différents discours, donc différentes voix issues du monde littéraire, scénaristique et filmique. C'est ce qui consolide, à ce point-ci de notre projet, notre « appartenance scénaristique », donc notre réflexion ainsi que notre définition du scénario, constituées à partir d'un parcours réflexif sur l'œuvre de Rollin. Il va sans dire que cette approche nous a grandement aidé à (re)considérer le scénario en tant que pratique artistique au regard de notre démarche de création. Cela dit, il nous est apparu essentiel, avant de passer à l'acte, de pousser plus loin notre exploration de cet objet particulier.

Dans son texte intitulé « Poétique du scénario<sup>90</sup> », Amélie Vermeesch nous invite à considérer la manière dont le scénario se distingue des autres genres littéraires et comment il constitue non seulement un intermédiaire, mais aussi un objet

---

<sup>88</sup> Vittorio TRIONFI, « Figures indécidables et cinéma surréaliste », *loc. cit.*, p. 104.

<sup>89</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>90</sup> Ce texte constitue la première partie d'un mémoire intitulé *Le scénario de film de fiction. Analyse des procédés narratifs d'« Une liaison pornographique » de Philippe Blasband* (2003).

transitoire entre diverses pratiques artistiques. Vermeesch nous introduit d'abord et avant tout aux fondements du scénario dans une perspective historique, mentionnant que le récit filmique a longtemps été considéré comme une technique et non comme une œuvre, « étrange objet dont seuls les initiés comprennent le fonctionnement, le rôle et l'importance<sup>91</sup> ». C'est pourquoi le scénario est, de règle générale, méconnu de la part du public, particulièrement celui qui remplit les salles de cinéma. C'est donc dans les années 80 que certains chercheurs ont commencé à s'intéresser plus en profondeur à « ce texte si particulier [qu'est] le scénario de film de fiction<sup>92</sup> ». Dans ce contexte, les objectifs de l'auteure sont de définir le scénario en fonction de ses spécificités ainsi qu'observer quel est son rôle dans le processus de la création cinématographique.

Selon Vermeesch, la définition du terme *scénario* fluctue et le terme connaît « un réel élargissement de son champ sémantique, bien au-delà de l'univers du cinéma<sup>93</sup> ». Ceci dit, à titre de définition provisoire, le scénario « serait un résumé, une description ou une évocation d'une œuvre narrative qui n'existe pas encore et qu'il a pour fonction de rendre possible<sup>94</sup> ». Qui plus est, de règle générale, l'écriture du scénario, sa forme et sa fonction restent tributaires des contextes de production ainsi que des conditions spécifiques de chaque tournage<sup>95</sup>. C'est la raison pour laquelle il y a « une réelle ambiguïté entre la liberté théorique de la forme que peut prendre un scénario et les contraintes qu'impose l'industrie du cinéma [...]»<sup>96</sup>. Car inévitablement, le budget alloué à la production du film aura une incidence directe sur l'ampleur que le scénariste pourra permettre à sa vision. Ainsi, « [l]e champ de manœuvre du scénariste ne paraît pas être l'espace infini de l'imagination prospective, mais bien l'espace défini de la contrainte morale ou technique<sup>97</sup> ». Somme toute, le statut du scénario, tel que le précise Vermeesch, est le rôle qu'il joue dans le processus de création et de fabrication d'un film, tout en étant lui-même

---

<sup>91</sup> Amélie VERMEESCH, « Poétique du scénario », *loc. cit.*, p. 213.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>94</sup> Benoît Peeters cité par Amélie VERMEESCH, *Ibid.*, p. 217.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>97</sup> Luc Dellisse cité par Amélie VERMEESCH, *Ibid.*

influencé à tous les niveaux par les conditions de production. C'est par le fait même ce « qui révèle toute l'ampleur de son caractère indéfini, variable et instable<sup>98</sup> ».

À propos du statut du scénario en tant que texte, Vermeesch nous dit qu'il s'agit d'abord d'un texte informatif qui, sans privilégier la forme, se consacre au contenu narratif qu'il met en place<sup>99</sup>. Le scénario, à titre d'allusion continuelle au film à faire est ainsi construit sur un schéma narratif structuré principalement par le temps, l'espace, le mouvement et la continuité dialoguée<sup>100</sup>. Il est construit en mots qui sont destinés à devenir images et sons. C'est pourquoi son traitement diffère de celui accordé aux écrits littéraires et qu'il « ne peut être lu, étudié et pris en considération au même titre que celui-ci<sup>101</sup> ». Même si la définition du terme *scénario* fluctue, il y a généralement consensus sur son statut de texte qui rassemble « les dialogues, la description (toujours au présent) des actions ainsi que quelques indications complémentaires relatives aux personnages, aux costumes, aux décors, aux effets visuels, aux bruits et à la musique<sup>102</sup> ». L'auteure précise que, d'un point de vue technique, il pourrait y avoir, en théorie, autant de formes de scénarios qu'il y a de scénarios dans la mesure où, selon les besoins, le terme scénario (ce « vocable télescopique ») peut être réduit « au plus abstrait d'un schéma, ou étiré jusqu'aux confins les plus matériels de la mise en scène<sup>103</sup> ». Vermeesch fait donc ici référence au synopsis versus le découpage technique, deux types de documents filmiques dont les mots sont destinés à devenir images et sons, mais dont les spécificités sont très différentes. C'est dans cette *vocation* des mots à potentiellement devenir autre chose, à être transmutés au cœur d'un processus de création intermédial, que nous considérons le scénario comme objet « entre », donc transitoire. L'épigraphe de l'article de Vermeesch, tiré du texte « Cet obscur objet du désir », de Jean Durançon, est très révélatrice de ce statut transitionnel du texte scénaristique :

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>100</sup> Jacqueline Aubenas citée par Amélie VERMEESCH, *Ibid.*, p. 221.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>102</sup> Marc-Emmanuel Mélon cité par Amélie VERMEESCH, *Ibid.*

<sup>103</sup> Michel Mourlet cité par Amélie VERMEESCH, *Ibid.*, p. 215.

[...] Objet transitionnel – littéralement. Ce qui est, et n'est pas. Du vent. Le scénario est ce qui n'est pas. Le souffle d'un espoir, et la conscience d'inexistence. Comment faire avec ? [...] N'engage pas comme un film – et pas comme une écriture. Entre-deux (eaux). Flou artistique – nécessaire<sup>104</sup>.

En effet, le scénario est transitoire dans la mesure où il est un objet se situant littéralement dans un espace « entre » : entre étincelle créative et produit cinématographique, entre récit filmique et mise en scène, entre auteurs et artistes, entre auteurs et spectateurs, etc. Il a aussi la particularité de s'inscrire, selon sa forme, entre le littéraire, le poétique, le protocole fonctionnel et le rapport technique. Le scénario est donc « un état transitoire, une forme passagère destinée à se métamorphoser et à disparaître, comme la chenille devient le papillon<sup>105</sup> ». Selon certains, il est également objet éphémère, car il n'est pas conçu pour durer, mais pour s'effacer, pour devenir autre<sup>106</sup>. Il est aussi matière paradoxale parce que de toutes les choses écrites, le scénario est celle qui comptera le plus petit nombre de lecteurs<sup>107</sup>. « Et pourtant le scénario n'est pas une vague rédaction littéraire, un entre-deux inconsistant, presque avorté, un outil de passage, un morceau de littérature qu'il faut ensuite transformer en un moment de cinéma. Le scénario est déjà un film<sup>108</sup>. » En effet, selon nous, par sa nature exclusive liée à son écriture *visuelle* et *sonore*, le scénario est un objet autonome malgré sa condition transitoire.

Les théories qui soulignent l'indétermination du scénario et son aspect transitoire s'appuient souvent sur son caractère éphémère, sur son état soi-disant inachevé, « en attente de », ainsi que sur son rôle ambigu et variable<sup>109</sup>. Le texte filmique peut en effet être considéré comme une ossature du film à faire, un embryon, une charpente entre écrits et images<sup>110</sup>. Pour Vermeesch, il est toutefois important de s'interroger sur ce en quoi consiste réellement cette simple étape *avant le film*. C'est d'ailleurs cet aspect qui nous interpelle le plus puisque nous sommes d'avis que le

---

<sup>104</sup> Jean Durançon cité par Amélie VERMEESCH, *Ibid.*, p. 213.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> Jean-Claude Carrière et Pierre Bonitzer cités par Amélie VERMEESCH, *Ibid.*

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*

processus en amont de la création des images est décisif à bien des égards. Dans ce contexte, la première fonction du scénario, nous dit Vermeesch, semble être son caractère narratif puisque, tout simplement, il raconte une histoire<sup>111</sup>, introduit des personnages et décrit des lieux et des actions. « Actuellement, le terme scénario désigne [...] à la fois l'argument d'un film, c'est-à-dire essentiellement sa structure narrative ou rythmique, et le document de travail détaillé et développé qui a servi à la fabrication de ce film<sup>112</sup>. » Élément pertinent : le récit serait « une couche de signification autonome, dotée d'une structure qui peut être isolée de l'ensemble du message [et] indépendante des techniques qui la prennent en charge<sup>113</sup> ». Le scénario *joue* donc, de règle générale, sur deux sphères interdépendantes, soit diégétique et technique. Dans cette optique, il ne présente pas un récit de style romanesque puisque sa particularité est d'être « une histoire qui décrit *des sons et des images*, une histoire en vue du cinéma [...]»<sup>114</sup>. Ainsi, le rôle ultime du scénariste est de savoir raconter en fonction de l'image, car le scénario est, d'une certaine façon, déjà de la mise en scène. « Il s'agit de sentir l'image et de la suggérer dans son intensité et dans sa durée<sup>115</sup>. » De plus, de manière typiquement rollinienne, le texte scénaristique évolue dans l'instantanéité du moment présent, donc dans l'action en faisance, vu son temps de la narration qui se déploie toujours au présent<sup>116</sup>.

Dans son texte, Vermeesch cite les propos de Francis Vanoye, auteur et professeur émérite en études cinématographiques, pour qui le scénario « participe bien de et à la mise en scène, sans nier, évidemment, l'apport décisif, éventuellement conflictuel ou contradictoire, des éléments de mise en scène inhérents au tournage et au montage<sup>117</sup> ». Vanoye ajoute que le scénario est la base, le référent, l'intermédiaire entre le projet et sa réalisation, qu'il figure abstraitement, par son propre langage, le film et qu'il le détermine concrètement, à titre de maquette, en reproduisant certaines

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>113</sup> Claude Bremond cité par Amélie VERMEESCH, *Ibid.*, p. 218.

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> Jean-Claude Carrière et Pierre Bonitzer cités par Amélie VERMEESCH, *Ibid.*

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>117</sup> Francis Vanoye cité par Amélie VERMEESCH, *Ibid.*, p. 220.

propriétés de celui-ci<sup>118</sup>. À ce titre, nous comprenons que le scénario n'est pas seulement objet intermédiaire, mais également objet intermédial par sa manière de reproduire, par un genre de mimésis, certaines propriétés cinématographiques. Autrement dit, c'est un genre littéraire qui est « plus » que de la littérature, car il combine le genre épique de la narration au genre dramatique de la représentation<sup>119</sup>. Pour Jean-Claude Carrière et Pascal Bonitzer, deux autres théoriciens cités par l'auteure, le texte scénaristique constitue également une forme passagère destinée à devenir « autre chose », dynamique dans le cadre de laquelle le scénariste ne cherche pas seulement des mots, mais aussi des images, des cadres, et surtout une énergie pour rendre compte « des alliances de sons, des mouvements d'appareils, et une approche aussi précise, aussi vivante que possible, de ce phénomène si mystérieux qu'est le jeu des comédiens<sup>120</sup> ». De fait, puisque le film est déjà présent dans le scénario, « à titre de référence, et surtout à titre de possibilité<sup>121</sup> », il semble conséquemment « destiné à demeurer perpétuellement un entre-deux, entre écrit et image<sup>122</sup> ». C'est ce qui en fait un objet « entre », donc peu situable et « statuable »<sup>123</sup>.

Au final, nous sommes d'avis qu'« [é]crire un scénario, c'est beaucoup plus qu'écrire [...] c'est écrire autrement<sup>124</sup> ». L'écriture scénaristique constitue en effet « un mélange d'apports personnels – une imagination, une vision du monde, ce que l'on a envie de raconter – et d'apports techniques et narratifs propres au cinéma<sup>125</sup> ». La pratique reste ainsi, tel que le précise Vermeesch, du domaine de la création artistique, où le scénariste n'est pas seulement écrivain ni technicien, mais bien un artiste qui maîtrise ces deux domaines afin de créer un langage qui se situe à la frontière des deux<sup>126</sup>. Le scénario est un texte narratif construit comme un récit, au même titre qu'un roman ou une pièce de théâtre, mais ne pouvant être placé ni du

---

<sup>118</sup> Francis Vanoye cité par Amélie VERMEESCH, *Ibid.*

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>120</sup> Jean-Claude Carrière et Pierre Bonitzer cités par Amélie VERMEESCH, *Ibid.*, p. 220.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>124</sup> Jean-Claude Carrière et Pierre Bonitzer cités par Amélie VERMEESCH, *Ibid.*, p. 225.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 228.

côté du cinéma ni du côté de la littérature, « [i]l est un objet insolite, inclassable, instable, méconnu [...] qui fonde la narration filmique et en prévoit la réception<sup>127</sup> ». C'est sous cet angle qu'il devrait conséquemment être appréhendé. À titre d'objet transitoire, le scénario tend vers sa propre transformation<sup>128</sup> et c'est ce qui constitue son intérêt, voire sa force. C'est aussi ce qui crée cette ambiguïté entre la grande liberté offerte par l'écriture scénaristique et les contraintes qu'impose l'industrie du cinéma<sup>129</sup>. Cette tension est applicable à notre projet de création dans la mesure où Jean Rollin a constamment cherché à s'émanciper des structures préétablies afin d'exprimer sa vision de la manière la plus authentique possible. À ce sujet, rappelons que c'est dans le monde littéraire que Rollin a su le mieux s'affranchir de toute contrainte structurelle et qu'il s'est donné les moyens de concrétiser sa suprême ambition, soit celle de créer son propre univers en même temps qu'il se le révèle à lui-même<sup>130</sup>. C'est la raison pour laquelle nous avons affirmé, plus haut, que Rollin *performe* son écriture tant sa démarche s'inscrit dans l'immédiateté de son action. Nous avons d'ailleurs été en mesure de vérifier cette approche en étudiant ses textes dans le cadre de la section précédente. Ainsi, en nous appuyant sur les films pour retracer l'écriture de Rollin, nous avons réalisé que le scénario ne disparaît pas vraiment puisque le film ne se veut pas l'écriture dominante du langage cinématographique. Le cinéaste-écrivain filme souvent comme il écrit, et il écrit comme il filme ; ses acteurs parlent comme s'ils lisaient un texte et les décors sont des contextes poétiques qui se lisent plus qu'ils ne se regardent. Rollin nous invite à lire l'image pour ce qu'elle dégage de résonance, de vibration littéraire. Ainsi, lui ce n'est pas tant l'image d'un récit qu'il semble écrire mais bien l'atmosphère et l'énergie qu'il compte en faire ressortir, toujours selon l'impulsion du moment. Cette approche nous a permis d'établir que, par sa souplesse ainsi que sa valeur transitoire, la création scénaristique jumelée au jeu de l'errance permet de réconcilier « deux élans trop souvent dissociés : celui de la création et celui de la découverte<sup>131</sup> ».

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>130</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 33.

<sup>131</sup> *Ibid.*

Conséquemment, avec notre projet à saveur libertaire et anticonformiste, nous avons désiré outrepasser la pensée selon laquelle « [l]e champ de manœuvre du scénariste ne paraît pas être l'espace infini de l'imagination prospective, mais bien l'espace défini de la contrainte morale ou technique<sup>132</sup> ». Dans une approche analogue à celle de Rollin, nous nous sommes tourné vers ce qui, pour nous, fait la force du scénario, soit son caractère éphémère, son état inachevé, « en attente de », ainsi que son rôle ambigu et variable. Nous adhérons également à la notion voulant que le récit soit « une couche de signification autonome, dotée d'une structure qui peut être isolée de l'ensemble du message [et] indépendante des techniques qui la prennent en charge<sup>133</sup> ». Notre positionnement est donc celui du décloisonnement des écritures, oblitérant les oppositions classiques entre littérature et scénario, ce qui pave la voie à des écarts permettant d'accéder à certains principes plus littéraires. C'est ce qui dicte le mouvement d'écriture chez Rollin, qui suscite du trouble dans les approches et rend possible des libertés artistiques ; cela aide d'ailleurs à maintenir un « état scénaristique » dans l'esthétique de ses films, rendant chaque incarnation définitivement équivoque. Cette malléabilité du langage scénaristique nous a ainsi semblé le territoire idéal pour notre création. Ceci étant dit, à titre de scénariste œuvrant dans une posture intermédiaire, intermédiaire et transitoire, nous avons donc cherché, par le dialogue, des alliances entre les différentes philosophies liées à l'écriture scénaristique, mais aussi entre nous et Rollin ainsi qu'entre nous et les souvenirs, images, motifs et obsessions qui sont propres à notre histoire.

#### 4.4 RÉGÉNÉRER L'INSPIRATION

Cela est maintenant une évidence : une pléthore d'influences ont teinté l'œuvre entière de Jean Rollin, inspirant sa poétique de différentes manières. Qu'on pense seulement aux influences du monde artistique, aux comédiennes récurrentes dans ses films et aux lieux qui sont le décor de son univers dramaturgique, il est indéniable que Jean Rollin est un artiste des plus inspiré. « Certes, il y eut d'autres inspiratrices,

---

<sup>132</sup> Luc Dellisse cité par Amélie VERMEESCH, « Poétique du scénario », *loc. cit.*, p. 216.

<sup>133</sup> Claude Bremond cité par Amélie VERMEESCH, *Ibid.*, p. 218.



d'autres inspirations, d'autres décors qui me sollicitèrent. Mais [...] le Grand Guignol, la plage de Pourville restent, pour moi, des éléments à jamais régénérateurs de cette chose bizarre et inexplicable qu'est l'inspiration<sup>134</sup>. » Très spécifique par ce qu'il évoque, le terme « régénérateur » fait également écho à l'essence de notre projet doctoral, à ce qui l'a initié et qui a agi à titre de fil conducteur dans le cadre de notre thèse : la régénération de notre propre poïétique. C'est ainsi que nous avons nous-mêmes été appelé à découvrir ces éléments régénérateurs d'inspiration au cœur de notre parcours afin de partir librement à leur découverte.

Plusieurs influences s'avèrent ainsi des éléments générateurs d'inspiration pour Rollin puisqu'elles agissent non seulement comme médiateurs entre sa mémoire et son processus créatif, mais surtout comme catalyseurs. Par le jeu de l'errance et le processus associatif, ils adoptent une nouvelle forme, devenant bien souvent des figures indécidables par leur aspect à la fois ouvert et indéterminé. C'est précisément ce qui nous a interpellé dans cette démarche que nous avons tenté de mettre en œuvre au volet création de notre projet. Il s'est bien sûr agi de lignes directrices et non de contraintes puisque, justement, l'objectif fut de nous libérer de contraintes techniques et philosophiques préétablies. Nous aurons l'opportunité d'approfondir cet aspect quelque peu paradoxal au chapitre suivant. Entre-temps, avant de passer en mode création, il nous est apparu important de mettre en lumière d'autres méthodologies liées à la poïétique singulière de Rollin dans l'objectif ultime de nourrir cette régénérescence de notre inspiration.

Dans le documentaire *Jean Rollin, le rêveur égaré*, le cinéaste-écrivain confie que ce n'est pas la technique qui l'intéresse, mais plutôt d'arriver le plus vite possible à montrer ce qu'il veut montrer<sup>135</sup>.

Le Jean Rollin écrivain retravaille très peu ses manuscrits. Il fait énormément confiance au premier jet. [...] Il faut que ça parte, que ça soit dans la lancée et dans la foulée [où] le jaillissement est sans doute le plus

---

<sup>134</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 305.

<sup>135</sup> Damien DUPONT et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateurs), *Jean Rollin, le rêveur égaré*, op. cit.

pur, le plus vrai, même s'il y a des erreurs et des coquilles [...] ce n'est pas ça qui importe<sup>136</sup>.

En nous lançant dans la partie création de notre projet, nous avons désiré nous inspirer de cette dynamique d'instantanéité, de recherche d'énergie ainsi que du besoin de « jaillissement » propres à Rollin. Dans cette optique et au regard des notions présentées plus haut, nous avons ainsi cherché à « faire de l'écriture un lieu de questionnement en même temps qu'un enjeu et un espace de création<sup>137</sup> ». Cette posture méthodologique nous a permis de remettre en cause certaines conventions afin de laisser toute la place à l'émergence des images qui composent notre scénario. Et ces images sont très importantes, car elles sont révélatrices de notre identité ainsi que de notre imaginaire à titre d'artiste. C'est sur elles que tout repose, à la manière dont Rollin, rappelons-le, les considérait comme sa raison de filmer, voire sa raison de vivre, car sans elles il n'aurait plus rien resté à quoi s'agripper, allant jusqu'à mettre en péril son existence professionnelle<sup>138</sup>.

Sur le plan méthodologique, cette nécessité d'exprimer ces images va de pair avec l'approche de Danielle Boutet selon laquelle « [n]ous sommes des addicts de la fiction, d'expériences esthétiques fabriquées, de mondes imaginés<sup>139</sup>... » Boutet ajoute que cela est très significatif sur le plan existentiel, révélant le désir de vivre, au-delà de la réalité, « des dimensions de notre propre fabrication<sup>140</sup> ». Le terme « fabrication » nous semble ici des plus appropriés en ce qu'il désigne une production de l'esprit, soit l'action de créer et d'inventer<sup>141</sup>. Dans ce contexte, après avoir investi sur le plan analytique l'œuvre de Rollin, un champ d'actions et de fabrication s'est ouvert pour explorer notre propre univers dramaturgique. La recherche théorique est ainsi devenue source de créativité, nous permettant de concevoir un champ de compréhension et de conceptualisation. Nous avons ainsi rendu possible un espace de continuité entre la recherche et la création, notamment en instaurant un dialogue

---

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> Fabien BOULLY, « L'écriture en construction, et en questions », *loc. cit.*, p. 255-256.

<sup>138</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 263.

<sup>139</sup> Danielle BOUTET, « La dynamique instaurative dans la recherche création », *loc. cit.*

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> « Fabrication », dans *CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, s.d., <https://www.cnrtl.fr/definition/fabrication> (Page consultée le 1 juillet 2022).

régénérateur en résonance avec l'œuvre de Rollin. Pour ce faire (et tel que le démontrera plus en détails le chapitre suivant), nous nous sommes tourné vers notre propre mémoire et nos propres influences afin de puiser les *matériaux* nécessaires à la construction de notre scénario. Après tout, « l'inventivité totale n'existe pas. Au cinéma notamment, toute idée, même celle que l'on prend pour une trouvaille, a son origine dans le subconscient, inscrite dans un coin du cerveau, ressurgissant au moment opportun<sup>142</sup> ».

Bien entendu, notre création est issue des thèmes centraux de notre projet, soit l'insolite et l'incompréhensible. Ces notions, par leur pluridimensionnalité, ont agi comme véritables rampes de lancement, l'insolite consistant entre autres choses à « arpenter un territoire ou à explorer le moi<sup>143</sup> » et permettant de faire « doucement basculer le quotidien trivial vers une vérité supérieure<sup>144</sup> ». Cette vérité supérieure, à notre sens, touche à notre unicité à titre d'artiste, donc à la force ainsi que la richesse de notre monde intérieur. Dans ce contexte, l'insolite est aussi un puissant activateur de « merveilleux », car il arrache à la vie routinière<sup>145</sup>, permettant au passage la libération tant désirée. Ce détachement du quotidien, somme toute de la normalité et des conventions, nous apparaît ainsi possible par l'ouverture du sens, donc par une symbolisation menant à une nouvelle représentation. C'est, après tout, le propre de la démarche que Rollin a empruntée tout au long de sa carrière et qui lui a permis de révéler sa propre voix. Dans *Le Courage d'être soi*, Jacques Salomé offre une perspective des plus pertinentes à propos de la symbolisation :

Sans symbolique, la pensée ne peut se détacher de la réalité à laquelle elle adhère, elle n'acquiert pas sa fonction de représentation, c'est-à-dire de « présentation à nouveau », qui caractérise l'accès à la vie intérieure et à la scène de l'imaginaire. Et les comportements ne restent qu'une succession de passage à l'acte non coordonné ni coordonnable. J'inviterai chacun à se réconcilier avec le symbolique en m'intéressant tout

---

<sup>142</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 189.

<sup>143</sup> Jacques POIRIER, « Alphabets insolites, ou le B.A. – BA de la littérature », loc. cit., p. 24.

<sup>144</sup> Linda RASOAMANANA, « Une rencontre insolite de René Char », dans Arlette BOULOUMIÉ, dir., *Écritures insolites*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, paragr. 10, <https://books.openedition.org/pur/12091?format=toc>.

<sup>145</sup> Jacques POIRIER, « Alphabets insolites, ou le B.A. – BA de la littérature », loc. cit., p. 24.

particulièrement au lien qu'il entretient avec le langage et la communication<sup>146</sup>.

Salomé offre une perspective des plus rafraîchissantes sur notre démarche au sein de laquelle l'association des images, des souvenirs et des motifs devient une manière de symboliser afin de « présenter à nouveau » ces éléments, et ce, sous une nouvelle forme. Pour Salomé, il est clair que ce phénomène de symbolisation s'installe (ou doit s'installer) dans la psyché dès l'enfance afin de permettre le développement de l'imaginaire chez les enfants. À l'âge adulte, cette dynamique peut s'entretenir ou se reconquérir par certains rituels, en l'occurrence des rituels de création permettant à l'imaginaire de battre son plein. C'est précisément ce que nous avons tenté de faire avec notre projet. Il s'est agi, dans ce cas, d'ouvrir plus large, plus profond, non seulement cet espace d'échange que nous avons mis en place avec Rollin, mais aussi avec ce lien puissant que nous avons avec le langage et la communication<sup>147</sup>. De plus, cette approche rejoint les notions à propos de l'incompréhensible abordées dans le chapitre 3 à l'effet que représenter en poésie c'est faire passer l'absolu singulier de l'affect dans le commun de la langue, mais aussi amener à la réalité sensible et partageable ce qui n'est d'aucune réalité<sup>148</sup>. Dans cette perspective, la notion d'incompréhensible n'égalise pas incohérence mais constitue plutôt un tremplin vers une démarche poétique liée, d'une part, à l'ouverture et au déploiement du sens, et d'autre part, à l'expression de cette réalité sensible qui est la nôtre.

Ultimement, à l'instar de Rollin, notre désir fut de retrouver une « liberté d'antan<sup>149</sup> » où l'imagination de l'enfance n'était pas encore parasitée par les contraintes de la vie d'adulte (ce « sinistre bon sens » auquel le cinéaste-écrivain fait référence dans ses mémoires). Il s'agit d'un affranchissement, une liberté de créer sans égard aux conventions. Dans ce contexte, « [l]es mots constituent donc un merveilleux terrain de jeu [...], chaque écrivain rêvant de créer cette "Langue

---

<sup>146</sup> Jacques SALOMÉ, *Le Courage d'être soi*, *op. cit.*, p. 137-138.

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> Christian DOUMET, « L'incompréhensible », *loc. cit.*, p. 15-16.

<sup>149</sup> Jean ROLLIN, *Les Deux orphelines vampires [roman]*, *op. cit.*, p. 76.

moi<sup>150</sup> ». En dialoguant avec Rollin, nous avons ainsi voulu régénérer notre inspiration en (re)connectant avec l'énergie ainsi que la puissance de notre imaginaire, avec la puissance du « moi », appuyé par la « logique de l'illogique » qui transpire de son œuvre. « En un mot de pratiquer la véritable liberté, qui est poésie folle<sup>151</sup>. » Le cheminement qui nous a mené à des questionnements issus de nos problématiques aux réponses fut ardu, mais nous avons trouvé, dans l'objet du scénario, un mouvement d'écriture très épanouissant. Rappelons que notre projet n'a jamais visé une recherche sur les enjeux théoriques contemporains du scénario, mais concerne avant tout une réflexion et une expérimentation d'un processus scénaristique original car tirées des principes rolliniens, qui comme nous l'avons plusieurs fois énoncé, se démarquent des écritures scénaristiques attendues. Après tout, le scénario est ce qui n'est pas, il est le souffle d'un espoir, un flou artistique nécessaire<sup>152</sup>. Ce flou typiquement rollinien nous a permis de renforcer notre potentiel ainsi que notre pouvoir d'agir. Nous avons donc arpenté cette route dans un esprit d'errance, mais aussi de confiance et de laisser-aller. C'est là que repose, nous semble-t-il, toute la beauté du geste créatif.

---

<sup>150</sup> Jacques POIRIER, « Alphabets insolites, ou le B.A. – BA de la littérature », *loc. cit.*, p. 19.

<sup>151</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, *op. cit.*, p. XI.

<sup>152</sup> Jean Durançon cité par Amélie VERMEESCH, « Poétique du scénario », *loc. cit.*, p. 213.

## CHAPITRE 5

### *L'ITINÉRAIRE MÉMOIRE – LE RÉCIT DE CRÉATION*

*L'individu seul est juge de sa propre création,  
RESPONSABLE d'elle devant lui-même.<sup>1</sup>*  
-Jean Rollin

Embrasser pleinement l'aspect création dans le cadre d'un projet doctoral est de prime abord un objectif ardu considérant la nature relativement intangible – moins préhensible, quantifiable et calculable – de la création artistique. Je n'affirme pas cela dans une perspective péjorative, bien au contraire, mais simplement dans le but d'évoquer la grande disparité entre les deux polarités que représentent la recherche et la création. D'un côté : la rigueur scientifique de la recherche et, de l'autre, l'incertitude stimulante de la création. Deux états, deux modes opératoires, deux philosophies souvent difficiles à concilier, ne serait-ce que par la prédisposition que l'un et l'autre requièrent de la part de l'étudiant-chercheur-créateur.

C'est dans ce contexte que j'ai tenté de mettre en pratique la fonction instaurative de la recherche-crédation telle que présentée par Danielle Boutet. Dans cette optique, il n'était pas question d'imiter la poétique de Jean Rollin, mais bien de m'en inspirer afin de puiser un savoir pour guider ma propre démarche. Après tout, rappelons (non pas sans humour) que le cinéaste-écrivain, tout comme le vin, « fait partie des appellations d'origine contrôlée. Personne ne peut imiter Jean Rollin, personne ne peut faire du Jean Rollin sauf lui<sup>2</sup> ». Je me suis conséquemment inscrit dans un écart par rapport à lui, selon mon histoire, ma culture et mon époque. Il s'est donc agi de laisser germer mon projet à partir de mon « "terreau" culturel, mémoriel et existentiel<sup>3</sup> » en laissant émerger les choix conscients ou inconscients susceptibles de

---

<sup>1</sup> Jean ROLLIN, « La peur de l'art [1964] », *loc. cit.*, p. 40.

<sup>2</sup> Thomas Smith dans Jean-Loup MARTIN (réalisateur), *Jean Rollin, être et à voir*, *op. cit.*, 47 min 10 s.

<sup>3</sup> Fabien BOULLY, « L'écriture en construction, et en questions », *loc. cit.*, p. 264.

survenir sous la main ou le clavier<sup>4</sup>. Je me permets ici de rappeler que la pertinence de mon projet de création ne se situe pas dans le résultat mais bien dans le processus et dans la démarche poïétique, faisant ainsi écho au concept d'« oeuvrement » valorisé par Boutet et dont le but est de faire surgir une forme d'un ensemble de matières<sup>5</sup>. C'est dans cette perspective, rappelons-le, que l'écriture se fait en elle-même recherche<sup>6</sup> et c'est conséquemment ce que j'ai choisi de mettre en valeur dans le récit de création et de pratique artistique que constitue ce chapitre. Ce faisant, « le récit en tant qu'écriture est également un puissant moyen de découverte [et] le geste d'écrire est particulièrement important parce qu'il induit une réflexivité, une démarche de réflexion, ici sur sa propre pratique<sup>7</sup> ». C'est ce que Louis-Pierre Paquin met en valeur dans *Faire le récit de sa pratique de recherche-crédation* et ma démarche autoréflexive abonde largement dans ce sens.

Écrire un récit de pratique, c'est plus que décrire minutieusement ce qui est advenu lors de l'expérimentation, c'est plus que décrire comment l'activité s'est déroulée dans le temps et l'espace, comment les actions se sont enchainées en situation, quels sont dans le champ des possibles les procédures, les opérations et les techniques utilisées. Écrire un récit de pratique, c'est mettre à jour les façons d'agir et de réagir qui nous sont propres, qui se révèlent au fil des circonstances. Écrire un récit de pratique, c'est réconcilier et articuler les façons d'agir et de réagir qui nous sont propres avec les émotions ressenties, les affects activés, les connaissances qui ont été mobilisées, les registres de justifications qui ont permis d'affronter les événements déplaisants, les modalités d'adaptation déployées, etc.<sup>8</sup>

C'est dans cet esprit que j'analyserai certains aspects clés de l'oeuvrement qui a donné lieu à un scénario de fiction intitulé *L'itinéraire mémoire*. Totalisant 51 pages, ce texte, qui pourrait être considéré comme un scénario de moyen-métrage, raconte l'histoire d'un homme qui prend la route, rencontrant au passage une jeune femme qui semble avoir une mission similaire à la sienne. Afin de cadrer adéquatement ma création, je désire préciser que l'objectif de l'écriture de mon scénario n'est certes pas

---

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Danielle BOUTET, « La dynamique instaurative dans la recherche création », *loc. cit.*

<sup>6</sup> Fabien BOULLY, « L'écriture en construction, et en questions », *loc. cit.*, p. 268.

<sup>7</sup> Louis-Claude PAQUIN, « Faire le récit de sa pratique de recherche-crédation », *loc. cit.*, p. 4.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 34.

d'être réalisé, même si mon texte, dans son essence, comporte une tension vers la mise en scène. Je me suis donc déconnecté – libéré – de quelconque contrainte liée à la concrétisation matérielle et physique du récit que j'ai mis en place, priorisant seulement le geste d'écriture et l'histoire qui en est née. Ce processus d'écriture s'est élaboré « avec tout le jeu d'hésitations, de tentatives, de fulgurances, de bonnes et de mauvaises pistes, de renoncements et d'avancées, de reprises et de réécritures<sup>9</sup> ». C'est aussi la raison pour laquelle ma démarche, dans une perspective très rollinienne, constitue une « construction progressive et non une application de supposées lois dramatiques<sup>10</sup> ». À mon sens, ces paramètres ont grandement favorisé cette « réponse artistique » que je recherchais lors de la mise en place de mon projet doctoral; je reviendrai sur ce point un peu plus loin.

En termes de temps et d'espace, cette étape cruciale que constitue la création s'est structurée en trois phases d'écriture bien distinctes. C'est la raison pour laquelle je les aborderai ainsi dans mon récit, et ce, afin de respecter l'essence du processus qui fut le mien; un processus au sein duquel la chronologie – l'évolution, la progression – m'apparaît plus que pertinente. Mon objectif est de privilégier le geste pour mesurer ensuite ses impacts, donc de partir de la création afin de remonter jusqu'aux notions qui ont orienté ma démarche. C'est dans cet esprit que je ferai état des étapes qui ont mené à la création de mon scénario, dans une perspective à la fois réflexive, analytique, critique et commentative. Car tel que le mentionne Danielle Boutet, l'aspect instauratif de la recherche-crédation « ne s'arrête pas à la simple prise de conscience du processus ; il continue de façon fluide dans davantage de cercles réflexifs. De l'expérience à la réflexion sur l'expérience, il y a continuité<sup>11</sup> ».

Il n'est pas question de demander à l'artiste d'éclaircir les dimensions esthétiques de ses œuvres ou de produire un nuage herméneutique autour d'elles, mais plutôt de déployer les dimensions de compréhension et de sens dont l'œuvre est le médiateur. La question méthodologique prend ici une intensité toute particulière : en effet, sous quelles formes réaliser cela ? Comment bien le faire ?<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Fabien BOULLY, « L'écriture en construction, et en questions », *loc. cit.*, p. 262.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Danielle BOUTET, « La dynamique instaurative dans la recherche création », *loc. cit.*

<sup>12</sup> *Ibid.*



Dans ce contexte, rendre compte de « la dimension de l'esprit de l'œuvre<sup>13</sup> » n'est pas chose facile, surtout au regard de la méthodologie qui l'entoure. Expliciter son concept, son intentionnalité et ses fondements – somme toute sa thèse – m'apparaît comme un défi, surtout lorsque l'œuvre elle-même n'est pas toujours explicite à cet égard<sup>14</sup>. À ce sujet, Jean Rup parle de l'effet contradictoire lorsque vient le temps d'analyser l'œuvre de Rollin, car « si le non-sens dont [elle] fait preuve contient une logique qui lui est propre, pourquoi l'apparent bric-à-brac mémoriel de l'auteur ne renfermerait-il pas une organisation<sup>15</sup> ? » Cette organisation existe inévitablement dans le cadre de tout processus de création, peu importe la forme qu'elle revêt ; elle est ainsi très intime et unique à l'artiste. « Il y a une façon logique de décrire les choses qui se produisent. [...] Et il y a une façon illogique dont les choses se produisent. Mais dans l'illogisme, il y a quand même certaines règles qui sont respectées, qui sont la logique de l'illogique<sup>16</sup>. »

Rendre compte de l'organisation, des règles et de la logique propres au « désordre » de mon processus n'est pas chose facile. C'est toutefois ce que j'ai tenté d'accomplir au regard de certaines notions clés qui ont été mis de l'avant dans les chapitres précédents. J'ai ainsi tâché d'analyser les effets de mon processus d'oeuvrement autant sur le récit de mon scénario que sur la forme de celui-ci. Ce faisant, mon récit de création et de pratique s'inscrit également dans l'esprit de la « critique poïétique » telle que proposée par Vincent Amiel dans *Le Cinéma à l'Université*, approche mettant l'accent sur l'acte de création et sur la réalité de la pratique conduisant à la fabrication de l'œuvre d'art<sup>17</sup>. La critique poïétique permet aussi de « parcourir à rebours le chemin de création en isolant des points saillants et en les ramenant à une logique, qui peut être celle de l'auteur, celle des événements, celle de la production<sup>18</sup> ». Qualifié de génétique, l'objectif de ce type d'analyse critique est d'aboutir à une explication de l'œuvre analysée ainsi qu'à la

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>16</sup> Patrick LAMBERT et Frédérick DURAND (réalisateurs), *Interview with Jean Rollin*, by Patrick Lambert and Frederick Durand, *op. cit.*

<sup>17</sup> Vincent AMIEL, « Analyse, génétique, création », *loc. cit.*, p. 100.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 99.

compréhension de certaines de ses raisons d'être<sup>19</sup>. Il s'agit dès lors de voir ce qui vient *en miroir* du côté création (par rapport au volet théorique) et comment cela s'est présenté du côté méthodologique. Je considère cette approche comme phénoménologique dans la mesure où je tente, à titre d'artiste, de privilégier le *comment* sur le *pourquoi*<sup>20</sup> afin de mettre en lumière mon vécu ainsi que les décisions concrètes qui ont guidé mon parcours de création. Ainsi, je me pencherai principalement sur la structure de mon scénario, ses thèmes, de même que les influences intermédiaires qui ont teinté ma démarche dans l'oeuvrement. D'autant plus, il s'agit de vérifier comment la poétique de Jean Rollin a influencé la mienne à la lumière des problématiques qui sont au cœur de mon projet.

## **5.1 PHASE 1 : LE CŒUR DE SOLANGE**

### **5.1.1 DESCRIPTION DU PROCESSUS**

D'entrée de jeu, il m'apparut impératif que certains paramètres soient clairement établis avant que je puisse me lancer en mode création. Il fut ainsi convenu avec mon directeur de recherche que j'allais préalablement déterminer certaines consignes afin d'orienter ma création dans une direction qui allait mettre à l'épreuve certaines notions-clés issues de ma recherche. Il est ici primordial de ne pas perdre de vue l'objectif ultime de mon projet doctoral, qui est celui de non seulement stimuler, mais surtout régénérer ma poétique en m'inspirant de celle de Jean Rollin. Tel que l'a démontré le chapitre précédent, l'étude des textes et des films du cinéaste-écrivain m'a permis de mettre en évidence certains principes méthodologiques liés à sa démarche de création singulière. J'ai ainsi considéré ces spécificités comme des guides ainsi que des pistes exploratoires mis à ma disposition pour dialoguer de manière créative avec Rollin. C'est dans ce contexte que je me suis imposé deux consignes bien précises, soit celles de :

---

<sup>19</sup> Jacques Aumont et Michel Marie cités par Vincent AMIEL, *Ibid.*, p. 99-100.

<sup>20</sup> Jean-Michel FRODON, « Le cinéma pour méthode et moyen de recherche », dans *Le Cinéma à l'université, le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 406.

1. Ancrer ma démarche de création dans le *jeu* de l'errance et l'improvisation, donc sans orientation prédéfinie, autant au regard du processus que du récit. L'idée est de *libérer* mon geste créatif afin d'offrir un maximum d'espace et d'ouverture à ma démarche.
2. Créer un univers dramaturgique à partir d'images, peu importe la nature de celles-ci (souvenirs, rêves, motifs obsessionnels, etc.). Il est ici important de souligner la souplesse du terme « image » au regard de ce tout ce qu'il peut possiblement englober, mais surtout *signifier*. Ces images sont l'ensemble de matières auquel Boutet fait référence dans son texte.

Bien entendu, il s'agit d'une démarche qui est imprégnée des thèmes qui sont les miens et que ma création aura d'ailleurs permis de mettre en lumière. Il y a également, au cœur de ce processus, un équilibre très important à préserver entre les consignes – les paramètres de création établis en vue des objectifs de mon projet, soit une forme d'anticipation – et la liberté dont je dois impérativement bénéficier à titre de créateur. Car m'affranchir des structures, des doxas et des règles préétablies fait aussi partie des buts que je me suis fixé, me basant sur la manière dont Rollin, pendant toute sa carrière, s'est constamment inscrit de manière libertaire et anticonformiste en marge des protocoles, des modes et des normes. J'ai l'intime conviction que la liberté, cette précieuse et fragile souveraineté, constitue un ingrédient essentiel à toute création artistique saine et authentique.

Je reconnais qu'il peut y avoir un paradoxe lié au fait d'établir la liberté et l'errance comme consignes d'écriture dans la mesure où il est impossible d'imposer et de baliser ces notions qui, essentiellement, proposent l'antithèse d'une consigne à respecter. Ce paradoxe, toutefois, tend à s'amenuiser à la lumière de la notion d'improvisation, qui constitue malgré tout une action volontaire :

Pour réussir une improvisation complexe, il faut avoir un plan, sans planification l'échec est probable. « L'improvisateur ne peut pas être dans une sorte d'éternel présent, aveugle à tout ce qui dépasse la réalisation de l'action en cours : il doit bien avoir une représentation, ou du moins une

idée, même confuse, de l'endroit où il veut aller, de la direction qu'il entend prendre<sup>21</sup>.

Cela dit, les consignes susmentionnées m'ont permis d'entrevoir ou, à tout le moins, de tracer les contours de cette destination, étant tout à fait conscient que la direction que mon projet allait emprunter constituait un espace libre et ouvert. L'important fut de développer un processus analogue à celui de Rollin, donc me permettant de maintenir l'énergie de l'écriture dans son en-cours et de jouir d'une liberté d'auteur qui s'inspire du moment, de l'événement et du hasard. Le résultat, pour sa part, constituait un élément sur lequel je désirai n'avoir aucun contrôle, visant l'émergence d'une singularité et d'une authenticité dont je n'avais jusqu'à présent pas – ou trop peu – fait preuve. C'est donc dans ce contexte (dans cet élan, cette énergie) que je me suis lancé dans l'écriture du *Cœur de Solange* et c'est précisément ce qui, à mon sens, rend cette approche du processus – l'oeuvrement – encore plus importante que le résultat lui-même. C'est à cet égard que l'aspect improvisé de ma démarche prend tout son sens, dans la mesure où « [d]ans ses formes les plus pleinement achevées, l'improvisation est la création et le développement de relations co-créatives nouvelles, surprenantes et fécondes<sup>22</sup> ».

Contrairement au cinéaste-écrivain qui affirme avoir écrit plusieurs de ses scénarios en un très court laps de temps (souvent en une nuit), j'ai pour ma part échelonné mes séances d'écriture sur quelques semaines, du début janvier jusqu'à la mi-février 2022, à raison de 3 à 4 séances hebdomadairement. Ces séances duraient habituellement entre 1 et 3 heures et elles s'arrêtaient lorsque je sentais avoir atteint soit une destination ou un cul-de-sac dans mon errance. Les images continuaient ensuite à mijoter dans mon esprit jusqu'à ce que je sois en mesure de reprendre le processus, sans rien forcer, toujours dans le désir de laisser émerger les *matériaux narratifs* de manière libre et sincère, ce qui implique d'exposer ma fragilité et mes incertitudes. Il va sans dire que plus j'ai ouvert de portes sur le passé et mes

---

<sup>21</sup> Clément CANONNE, « Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 47, n° 1, 2016, p. 29.

<sup>22</sup> Fischlin, Heble et Lipsitz cités par Clément CANONNE, *Ibid.*, p. 38.

souvenirs, plus certains éléments spécifiques se sont révélés, faisant apparaître des images et des motifs qui ont participé à la construction de mon récit.

Le texte issu de cette première phase de création s'échelonne de la page 16 à 50 de mon scénario et relate tous les événements vécus par le conducteur et la meneuse de claqué<sup>23</sup>. Une fois cette phase terminée, je me suis contenté de relire ce récit (alors intitulé *Le Cœur de Solange*) afin de simplement corriger les coquilles et ajuster certaines tournures de phrases. « De même, une fois écrite, une scène devient pour moi terminée et là aussi je passe à la suite, alors qu'une relecture et des corrections, de style par exemple, seraient tout aussi nécessaires. En un mot, je ne suis pas du tout perfectionniste<sup>24</sup>. » Dans un esprit tout à fait rollinien, j'ai donc refusé le perfectionnisme en ne retravaillant pas le texte afin de préserver l'authenticité du processus ainsi que la fraîcheur de ce qui en est ressorti lors de la *frénésie* des séances de rédaction. J'emploie ici le terme « frénésie » dans l'esprit de ce que Rollin affirme au sujet du tournage de son premier long-métrage, *Le Viol du vampire* (1968) : « tournage frénétique en même temps que stimulant pour l'esprit, et tout à fait en dehors des normes d'un professionnalisme dont je n'avais que faire<sup>25</sup> ». Ce passage résume bien la dynamique stimulante au cœur de laquelle j'ai écrit *Le Cœur de Solange*, processus qui n'a rien à faire des considérations techniques qui agissent souvent à titre d'entrave, de carcan et de barrière pour les créateurs. Il s'agit d'un processus aussi inspiré par *Requiem pour un vampire*, film qui fut écrit très rapidement par Rollin d'après un souvenir d'enfance.

Cette section de mon scénario comporte peu de dialogues, et cela était voulu dès le départ. Dans l'esprit de *Requiem pour un vampire* et de l'essence de l'écriture scénaristique, je désirais que ce soit les images qui « parlent » – qui évoquent – et que les dialogues qui existent soient volontairement littéraires et à saveur théâtrale, à l'image de l'œuvre de Rollin. Il s'agit d'un aspect qui nourrit l'insolite de mon récit par le décalage qu'il opère avec la réalité du dialogue « québécois (joual) » que

---

<sup>23</sup> À noter qu'avec cette meneuse de claqué, j'ai imaginé un personnage étant majeur, mais dont l'âge devient indéterminé au cours de l'histoire à l'instar de la temporalité nébuleuse qui caractérise mon récit.

<sup>24</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 359.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 218.

j'aurais pu choisir d'utiliser. J'aurai la chance d'aborder à nouveau le sujet des dialogues un peu plus loin dans le cadre de la phase 2 de mon projet.

### 5.1.2 LES IMAGES

Plus haut, j'ai fait état des deux consignes que je me suis imposé avant de débiter l'écriture de mon scénario, la première étant de créer « sous l'influence » de certaines images bien spécifiques. À cet égard, je pourrais admettre que ce sont plutôt lesdites images qui m'ont poussé à déterminer ces paramètres de création, pour ensuite partir en errance d'écriture à partir d'elles. C'est un procédé avec lequel Rollin est familier, tel qu'il l'explique dans son autobiographie au sujet de la genèse du scénario du film *La Nuit des traquées* (1980) :

[...] j'avais utilisé une idée de scène qui me travaillait fortement depuis longtemps. La nuit, une voiture roule sur une départementale déserte. Soudain, dans le pinceau des phares, surgit comme venant de nulle part une silhouette féminine sans vêtements, qui se sauve en jetant des regards effrayés derrière elle, comme si elle était poursuivie. J'étais véritablement hanté par ses images. D'où venaient-elles? De quel repli de mon inconscient<sup>26</sup>?

Des images fortes au point d'« hanter » l'esprit, donc d'être toujours en flottaison quelque part entre le conscient et l'inconscient, n'attendant que le moment de prendre forme dans le cadre d'un geste de création. En ce qui me concerne, il s'agit de deux images bien spécifiques. La première : celle d'une chambre dans un condo que j'ai habité il y a quelques années. La seconde : celle issue d'un souvenir d'enfance où je me rappelle avoir enterré une pierre sur le terrain de mon école primaire en compagnie de mes amis. Je devais avoir 8 ou 9 ans à l'époque et, pour une raison quelconque, nous disions enterrer le cœur de la directrice de notre école, Solange, une femme à première vue froide et autoritaire, mais capable de faire preuve d'empathie envers ceux et celles qui étaient sages et qui respectaient les règlements. Ainsi, à l'image de Rollin, j'ai contemplé mes souvenirs (les images de mes souvenirs) desquels s'est dégagé une voie qui a stimulé mon désir de les transmettre sous une forme renouvelée.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 189.

Pourquoi ces images bien spécifiques parmi la multitude de souvenirs emmagasinés dans mon esprit ? Pour le moment, je n'ai pas la réponse à cette question que j'admets intéressante. En tant qu'être humain, nous avons constamment le réflexe de vouloir connaître les raisons qui se cachent derrière une panoplie de phénomènes. Toutefois, en l'occurrence, je crois que cela n'est pas important puisque tel que mentionné un peu plus haut, je tente de me positionner dans le *comment* au regard de ma démarche et non dans le *pourquoi*. Bref, lorsque ces deux images ont émergé dans mon esprit afin de demander à participer à la création de mon récit, le plus important pour moi fut de les accueillir ouvertement. Elles ont ensuite mijoté dans mon imagination pendant plusieurs semaines, car avant de débiter la phase de rédaction, ces deux images m'ont accompagné tout en prenant différentes formes et différentes significations jusqu'à finalement m'indiquer une direction à prendre. J'avais ainsi trouvé le point de départ de mon errance et j'ai réalisé que, puisqu'une de ces images provenait d'un passé lointain tandis que, l'autre, d'un passé récent, mon récit allait se promener entre différentes époques voire différentes strates temporelles. C'est d'ailleurs un motif récurrent dans mon travail, ayant utilisé une structure narrative en alternance entre le présent et le passé lors de l'écriture de mon second long-métrage, *Les Chemins de traverse* (2015). C'est donc un mouvement alternatif et instable qui s'est imposé à nouveau, de manière tout à fait naturelle.

### 5.1.3 L'ERRANCE

En adoptant la notion d'errance comme deuxième consigne de création, l'idée était de « prendre la route » avec ces images, ces souvenirs et ces motifs qui sont les miens, peu importe l'endroit où cela allait me mener. Toujours dans l'esprit de l'oeuvrement, je peux dire que la destination m'importait peu puisque c'est le voyage qui comptait vraiment. Tel que Rollin l'affirme (sous le couvert du narrateur) dans *Dialogues sans fin*, « [i]l faut entrer, et laisser les faux souvenirs vous pénétrer<sup>27</sup> ». Dans cette optique, l'errance constitue un état d'ouverture et de réceptivité qui m'a semblé essentiel au foisonnement de mon imaginaire. Grâce au jeu de l'errance, le but était donc de partir à ma découverte afin de permettre à mon unicité de s'exprimer.

---

<sup>27</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 132.

Comme le dit Jacques Salomé, « [c]’est une des vertus de l’écriture que de faire passer au-dehors ce qui a été enfermé trop longtemps au-dedans<sup>28</sup> ».

Peu de temps avant que débutent mes séances d’écriture, j’ai senti qu’une image-souvenir ayant initié un exercice de création réalisé en 2020 était en train de vouloir s’intégrer dans ce qui allait devenir *Le Cœur de Solange*. Cet exercice, ayant pour titre *La Penderie de Jean-Yves*, est un court récit basé sur un souvenir d’enfance issu de la même époque que celle où mes amis et moi avons enterré une pierre sur le terrain de mon école primaire. Cette période de ma vie est riche en souvenirs ainsi qu’en émotions, tel que l’expérience d’écriture du *Cœur de Solange* allait bientôt me le prouver. Par ce phénomène, je m’identifie également à Rollin, qui affirme avoir vécu une enfance riche en imaginaire dans laquelle il lui suffisait de puiser librement. Cette dynamique a bien entendu facilité le dialogue que j’ai tenté d’établir avec lui tout au long de mon errance créative. J’ai donc amplement fait l’expérience de ce retour vers l’enfance afin d’en puiser des éléments qui ont nourri mon inspiration et c’est ainsi que plusieurs souvenirs de cette époque ont refait surface afin de fournir un cadre et un décor à mon récit.

Dans le même esprit, j’ai aussi été appelé à intégrer un autre texte issu d’un exercice de création que j’ai réalisé en 2021. Intitulé *La Piscine*, ce texte de quelques pages s’est invité dans le récit du *Cœur de Solange* puisqu’il semblait lui aussi appartenir à l’univers qui se mettait en place, petit à petit. La brève histoire que raconte *La Piscine* semble donc opérer une brèche dans la trame événementielle – dans le flux narratif – du récit principal, et ce, en nous détournant brièvement des événements en cours. Mais puisque je créais un récit sans égard face à la continuité ainsi que la logique (deux points de repère qui aident normalement à rendre l’histoire compréhensible), j’ai plutôt été attentif à l’effet généré par ce collage au regard de sa contribution aux thématiques abordées et au déploiement du sens. C’est ainsi que ces textes, une fois associés les uns aux autres, ont généré de nouveaux sens en plus de contribuer à l’insolite et l’incompréhensible qui se dégagent du récit. Ce dernier,

---

<sup>28</sup> Jacques SALOMÉ, *Vivre avec soi, op. cit.*, p. 113.



sommairement (et au premier niveau), raconte l'histoire d'un homme solitaire qui prend la route vers une direction de prime abord inconnue. En chemin, il fait monter dans son véhicule une meneuse de claque qui l'accompagnera pour le reste du voyage. Les deux se retrouveront bientôt dans une mystérieuse ville abandonnée qui se révélera être leur point commun et depuis lequel ils devront accomplir une mission.

#### 5.1.4 L'ENTRE ET LA POÉSIE

Au fil de mes séances d'écriture, il s'est vite avéré que mon scénario, en réalité, n'en est pas tout à fait un puisqu'il ne respecte pas les normes scénaristiques classiques. J'en suis tout à fait conscient et, tel que stipulé plus haut, il était impératif pour moi de ne pas m'embarrasser de considérations techniques. Tout comme Rollin, j'ai fait fi des normes et des conventions au profit d'un processus artistique libéré de contraintes. Avec *Le Cœur de Solange*, j'ai réalisé que c'est ce qui m'a permis d'écrire un récit qui n'aurait autrement jamais émergé de mon esprit, habituellement préoccupé par la mise en place d'une structure narrative classique déployée sur trois actes et relatant une histoire compréhensible, donc facilement accessible et assimilable pour le grand public. Dans cet ordre d'idées, je ferai tout de même référence à mon texte comme à un scénario tout en sachant pertinemment bien qu'il constitue davantage un objet transitoire, un *entre*, non seulement par sa forme, mais aussi par son essence au regard de ma démarche dans l'oeuvrement.

De surcroît, vu la nature parfois controversée du scénario – certains théoriciens questionnent sa littéarité, le considérant davantage comme un médium cinématographique – je préfère pour ma part le traiter à la lumière des notions sur l'intermédialité abordées par Irina O. Rajewsky à l'effet que, dans le cadre de l'intermédialité référentielle, le produit médiatique (en l'occurrence mon scénario) thématise, évoque et simule des éléments ou des structures d'un autre médium conventionnellement distinct par l'utilisation de ses propres moyens spécifiques<sup>29</sup>. Cette approche précise ainsi ma pensée quant à cette position de l'*entre* de mon texte,

---

<sup>29</sup> Irina O. RAJEWSKY, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *loc. cit.*, p. 53-53.

surtout si l'on considère que le scénario classique est déjà, par essence, un objet transitoire entre la page et l'écran.

De fait, mon scénario fait appel à des modalités (des modes expressifs) issues du monde littéraire, scénaristique et cinématographique. J'emprunte donc librement à l'un et à l'autre, retenant du scénario sa narration au temps présent ainsi que sa structure formelle (entêtes de scènes, didascalies, dialogues) tout en me permettant parfois de verser dans un style plus libre – plus littéraire voire poétique – dans le cadre de la description des lieux, des actions ainsi que des personnages. Cette dynamique est perceptible, entre autres, à la page 16 lorsque le conducteur se trouve dans la chambre du condo :

C'est une chambre. Lumineuse et épurée. Près de la fenêtre, un fauteuil berçant en tissu gris. Objet solitaire, il semble en attente. Juste à côté, sur le rebord de la fenêtre, est déposé un petit écriteau décoratif sur lequel on peut lire : « C'est nous ».

L'homme qui vient de pénétrer dans la pièce examine ces objets en silence. Mince, cheveux châtain en bataille, tempes grisonnantes, vêtu de manière décontractée – t-shirt blanc à col en V, veste de jeans – il semble âgé dans la cinquantaine. Les rides qui sillonnent son visage indiquent qu'il a vécu. C'est un battant...

Un silence particulier règne dans la chambre. Par la fenêtre, l'horizon se déploie à perte de vue.

« C'est nous ».

Dans le fauteuil berçant, une présence fantomatique est presque perceptible. Dans toute la pièce d'ailleurs...

L'air du temps. Un temps qui passe. Un temps qui s'effrite. Un temps qui ne reviendra jamais. C'est la règle.

L'homme parcourt du regard cette chambre lumineuse qui semble attendre quelque chose... Lieu d'un entre-deux – moment qui s'est peut-être trop étiré.

Ainsi, certains passages où je m'en tiens à une écriture plus *visuelle* et descriptive sont très scénaristiques tandis que d'autres sont davantage littéraires puisque je me permets, dans le cadre de mon errance, d'aller au-delà de ce qui est vu et dit dans la scène. Ces passages témoignent d'un phénomène qu'il serait possible de qualifier de « déchirures » ou d'« échappées » dans la mesure où des brèches sont créées dans le langage scénaristique – dans sa technicité – afin d'ouvrir sur d'autres modes parfois plus littéraires et poétiques, parfois plus filmiques. Il s'agit d'un aspect qui sera, d'une certaine manière, omniprésent tout au long de mon récit de création. Par cette démarche, j'expose ainsi des couches de sens supplémentaires qui, à mon sens, justifient cette position récurrente de cet entre dans mon scénario auquel je fais référence, par exemple, à la page 29 :

EXT. ÉCOLE –

Amusée, semblable à une enfant dont le coeur est pur, la jeune blonde lève la tête vers le ciel, laissant la pluie tomber sur son visage.

L'innocence est une denrée rare, diront certains.

Ces échappées sous-entendent également l'implication au sein du récit d'un narrateur qui n'est pas un participant de la diégèse. Il ne faudrait donc pas confondre le personnage-narrateur de l'histoire (que j'aborderai plus loin dans le cadre de la phase 2) et le raconteur, soit l'auteur qui, à la manière de Rollin, s'implique dans son récit, se *peint* à travers lui. C'est dans cette zone où le discours et le récit s'entrevoient, où l'espace diégétique du narrateur rencontre celui des personnages, qu'une forme de déchirure a lieu dans la dramaturgie, laissant entrevoir un nouveau lieu d'énonciation aussi pertinent que le récit principal.

Concurremment, les différentes modalités d'expression (littéraire, scénaristique et filmique) inscrivent mon écriture dans une démarche intermédiaire. Aussi, pour en prolonger ses effets d'ouverture, j'ai inséré dans mon récit, comme à la page 28, une référence à la musique populaire avec la chanson *The Killing Moon* (1984) du groupe Echo and the Bunnymen. Dans mon texte, à l'instar du poème de Tristan Corbière

que Rollin a utilisé tel quel dans son court-métrage *Les Amours jaunes*, ce sont le titre ainsi que les paroles de la chanson d'Echo and the Bunnymen qui sont directement évoqués. Il me semble alors que l'on pourrait appeler cette intermédialité référentielle; cette approche confère un aspect – une qualité – hybride à l'esthétique de mon scénario en plus de participer au foisonnement du sens. Une impression similaire se produit à la page 40 lorsque j'explore l'univers du théâtre lors de la séquence qui se déroule sur la scène ainsi que dans les coulisses de l'école abandonnée :

INT. SCÈNE –

C'est l'obscurité presque totale. Seuls quelques rayons de lumière du jour pénètrent ici et là par une petite fenêtre en hauteur, au niveau de la passerelle.

La meneuse de claque fait son chemin presque à tâtons, mais de toute évidence elle sait où elle va.

Près de l'entrée des coulisses, elle met la main sur un gros câble qui se perd dans les hauteurs et tire dessus, telle une poulie. Du coup, le grand rideau s'ouvre, lentement mais sûrement...

Sur le parquet du gymnase, l'homme admire la scène qui se découvre, laissant entrevoir le décor d'un spectacle laissé à l'abandon : façade d'un faux château, buissons fanés, pierres tombales... Un spectacle aux allures gothiques – fantomatiques – sans acteurs ni spectateurs.

Dans l'extrait ci-dessus, le champ lexical évoque les modalités expressives du champ théâtral : scène, coulisses, rideau, passerelle, décors, acteurs, spectateurs, spectacle. Ce faisant, tout comme avec la pièce musicale *The Killing Moon*, il s'agit d'emprunter dans mon processus d'écriture des éléments de langage à d'autres médias sans que ces derniers se manifestent par le biais de leur matérialité intrinsèque, toujours dans le but d'établir une relation de production de sens ouverts voire poétiques<sup>30</sup>. En l'occurrence, les actions qui se déroulent sur la scène de l'école

---

<sup>30</sup> Irina O. RAJEWSKY, « Intermédiality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermédiality », *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 6 (2005), p. 52-53, <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/>

dans la séquence ci-haut orientent potentiellement le récit sur un deuxième degré de lecture, invitant à reconsidérer le monde fictionnel dans lequel se déroule la majeure partie des événements. Ainsi, à l'image d'une poupée russe, l'histoire que je raconte dans *L'Itinéraire mémoire* se déploie et s'ouvre dès le départ sur un univers interne toujours plus théâtral dans son exubérance. Les premières scènes présentent un monde réaliste tandis que les séquences finales se déroulent dans un univers fantasmagorique. C'est la raison pour laquelle je crois que l'entre peut produire des formes inattendues autant sur le plan du style que sur celui de la narration; jouer dans un espace interstice constitue donc l'occasion de laisser venir des intentions comme des structures que je n'avais pas anticipées. De là le risque, ou plutôt le potentiel, d'incompréhensibilité lié à mon récit, ce qui justifie la considération poétique de ma création. Rappelons que le à-comprendre est un devenir en faisance et peut s'entendre comme un voyage, un parcours entre ce qui *est* et ce qui peut potentiellement *émerger* du texte.

De même, nous avons vu que l'incompréhensible relève d'une combinaison d'expériences inscrites dans nos mémoires, aussi diverses soient-elles<sup>31</sup>. Dans ce contexte, la particularité du poème est sa capacité à combiner – à synthétiser – ces zones mémorielles afin de les assembler dans une « vaste mémoire des possibles<sup>32</sup> ». Dans le cadre de l'écriture de mon scénario, cette combinaison d'expérience est repérable dans mon intégration de textes écrits préalablement (et issus de souvenirs d'enfance spécifiques) comme celui de la piscine. Cette combinaison m'a d'abord semblé produire un égarement au sein du récit, voire une déviation narrative ainsi qu'un trouble spatio-temporel, mais au final cette association s'est révélée comme étant un terrain d'exploration qui m'a permis, d'une part, de synthétiser des zones mémorielles importantes, et d'autre part, de *saisir* une dramaturgie nouvelle. C'est la raison pour laquelle je considère la qualité intermédiaire et poétique de ma démarche comme un outil permettant de mettre en relation différentes expériences. Mon processus d'écriture a donc permis d'établir un dialogue entre la langue et mes images-souvenirs, déployant au passage un sens ouvert et en faisance.

---

<sup>31</sup> Christian DOUMET, « L'incompréhensible », *loc. cit.*, p. 17-18.

<sup>32</sup> *Ibid.*

### 5.1.5 THÈMES & INFLUENCES

J'ai choisi d'aborder mes thèmes et mes influences dans la même section, car il y a à mon sens une circulation importante entre ces deux notions, qui s'associent et dialoguent, toujours dans une perspective de déploiement de mon écriture scénaristique. Ceci dit, la thématique de la voiture, des lieux vides et abandonnés, de la meneuse de claqué et du contraste entre passé et présent sont définitivement centraux dans mon travail puisqu'on les retrouvait déjà, en partie, dans l'un des premiers exercices de création que j'ai fait en 2019. Intitulé *Interlude*, ce court « scénario » a vu le jour suite à un exercice d'écriture automatique dont l'objet était de sortir de ma zone de confort en me désengageant de la narration filmique conventionnelle.

TABLEAU 1B -  
C'est l'été.

Le soleil plombe.

Retour à la route solitaire.

Un véhicule antique - une voiture musclée des années 60 - est immobilisé en bordure de cette route.

La jeune femme est assise sur le siège passager. Des lunettes fumées cachent ses yeux.

Elle fixe le paysage, perdue dans ses pensées.

Vêtue légèrement, elle semble avoir chaud. La sueur ruisselle sur son corps - chaque goutte suit la tendance de ses courbes...

TABLEAU 5A -  
Une autre pièce anonyme. Vide et sombre.

Vide à l'exception d'un seul élément qui trône en plein centre: un lit. Une lumière diffuse le met en évidence.

C'est un lit simple - à place unique - recouvert de draps blancs immaculés.

Ce lit est vide et il tourne tranquillement sur lui-même.

*Interlude*, à bien des égards, constitue une distillation des thèmes qui me préoccupent en ce qu'ils sont présentés de manière très directe, « à nu » si je puis dire. Nous y retrouvons ainsi une voiture antique, une jeune femme qui, tel que révélé dans une autre scène, est meneuse de claque, des lieux étrangement vides ainsi que des disjonctions entre le temps et l'espace (nous sommes à la fois dans un gymnase, sur la route, dans un corridor, un parc ainsi qu'un lit). Il s'agit d'un récit dont le geste d'écriture évolue à tâtons, semblant chercher en vain une issue et un sens au travers d'une série de scénettes à saveur onirique. Ce processus de création fut inspiré de très près par la poétique de Rollin et il est pertinent par le fait qu'il a permis de mettre en lumière ce qui me fascine, éléments qui sont en réalité MES thèmes. Examinons maintenant comment la plupart de ces composantes ont été infusées dans *L'itinéraire mémoire*, à commencer par ce qui est indéniablement l'un des thèmes centraux du récit : la voiture.

INT. GARAGE -

Garage très propre et très rang. - presque immaculé. Davantage comme une voute dont le secret - le trésor - est le véhicule blanc qui trône au milieu de l'endroit : un Dodge Challenger R/T blanc année modèle 1970. Le summum des voitures musclées, et ce, dans un état absolument impeccable. La carrosserie reluit de partout - c'est impressionnant à voir comme le prouve la réaction du jeune garçon lors de son entrée dans le garage par la porte qui communique avec la maison.

Ébahi voire médusé, l'enfant n'a d'yeux que pour l'imposant véhicule...

Beaucoup de choses ont été déjà dites à propos de la voiture et du symbole qu'elle représente, particulièrement au cinéma. Dans un numéro spécial de la revue *Film Studies* intitulé « *Cars and Screens* » (automobiles et écrans [notre traduction]), Elizabeth Parke et Will Straw mentionnent dans leur éditorial que la combinaison de la voiture et de la caméra est intrigante et qu'il subsiste une relation à la fois complexe et entrelacée entre mobilité, voiture et images en mouvement<sup>33</sup>. Je trouve

---

<sup>33</sup> Elizabeth PARKE et Will STRAW, « Editorial », *Film Studies*, vol. 21, n° 1, 2019, p. 1, <https://doi.org/10.7227/FS.21.0001>.

cet aspect des plus pertinents dans la mesure où la voiture facilite effectivement le mouvement, donc le déplacement et la liaison entre différents espaces. Il aide à connecter des points de départ avec des destinations, ce qui se reflète de diverses manières dans *l'itinéraire mémoire*. Pensons seulement à la façon dont le Challenger transporte le conducteur du condo à l'école abandonnée en passant par la gare de train, mais surtout, comment il met en relation les deux récits principaux ainsi que les protagonistes qui les habitent. Sur le plan affectif, il aide à mettre en place (ou à accentuer) la connexion entre le garçon et la fillette (phase 2) ainsi qu'entre l'homme et la meneuse de claqué. De plus, la voiture est une entité passionnante en ce qu'elle offre de la stabilité dans le mouvement; en effet, malgré l'effet cinétique lié à son déplacement sur la route, nous retrouvons en contraste un statisme à l'intérieur de son habitacle, où les personnages se voient contraints à l'immobilité physique. Cela n'empêche toutefois pas leur relation interpersonnelle de progresser, tel que le démontre les interactions entre le conducteur et la jeune blonde.

Ceci dit, outre ce regard académique sur le rapport entre l'image filmique, le mouvement et la voiture, ce que ce motif fait vibrer et résonner chez moi (somme toute la fascination qu'il provoque, dans une perspective rollinienne) a récemment été mis en mots de manière très efficiente par le journaliste automobile William Clavey dans un article au sujet de la passion automobile. Il s'agit d'une passion, selon lui, qui « se rattache parfois à des émotions très fortes en lien avec des événements symboliques<sup>34</sup> ». Mais encore :

Étant des êtres émotifs qui doivent se sentir appréciés, acceptés et stimulés, nous avons développé une relation avec ces machines au point d'en faire des objets sociaux et émotifs. C'est ce qui explique la grande variété de modèles sur le marché, de couleurs, de formes et de prix. On aime l'auto parce qu'elle a une personnalité, une forme, une odeur et une sonorité. On apprécie la complexité de sa mécanique, les heures passées à tenter de comprendre un mauvais fonctionnement, pour finalement le régler afin que tout fonctionne dans la même synchronicité qu'une horloge.

---

<sup>34</sup> William CLAVEY, « Le passionné contre la voiture électrique », dans *RPM*, 31 mai 2022, <https://rpmweb.ca/actualites-et-chroniques/chroniques/opinion/le-passionne-contre-la-voiture-electrique?fbclid=IwAR0V9ATDi7upGrJ3YRSx-Vqanl-x0J-igJnDasssiHgJdOW82Int9XHHMME> (Page consultée le 31 mai 2022).



L'auto nous permet de nous évader, de nous enfuir, de rêver. D'aller voir ailleurs si nous y sommes, de transporter nos êtres chers vers les passions qui les allument eux aussi ou même aller à leur rescousse.

Enfin, l'automobile comme on la connaît ressemble beaucoup à l'être humain. Elle a un visage, un cœur et des organes. Elle nécessite de l'oxygène, doit être alimentée en énergie et réagit aux changements atmosphériques. Elle respire, parle, grogne, vibre et pète. L'automobile est vivante<sup>35</sup>.

Dans son article, Clavey confie également que c'est à son père qu'il associe sa passion pour l'automobile et que cela remonte à ses souvenirs les plus lointains. Nous avons donc ici une preuve supplémentaire du pouvoir des souvenirs de l'enfance sur la psyché adulte et de la manière dont ce phénomène peut orienter le *sens* d'une vie. Dans le cas de Clavey, devenir journaliste automobile fut le moyen de canaliser cette passion ayant ses racines dans l'enfance. Somme toute, son article démontre bien la place importante que peut occuper la voiture au-delà du moyen de transport qu'elle représente communément, au premier degré.

La culture populaire est truffée de références à la voiture, que ce soit dans la littérature, la musique, la télévision et les films. Au cinéma, certains films ont contribué à faire de certains véhicules spécifiques des objets mythiques, les élevant pratiquement au statut de vedettes dont on se souvient encore aujourd'hui. Je pense, entre autres, à la voiture du film culte de 1971 de Richard C. Sarafian intitulé *Vanishing Point (Point Limite Zéro)*. Il s'agit d'un film qui m'est très cher et qui a marqué non seulement son époque, mais aussi l'histoire du cinéma américain. La voiture conduite par le protagoniste est un Dodge Challenger RT blanc de 1970, un véhicule très prisé et maintenant devenu objet de collection en partie grâce au film de Sarafian qui raconte l'épopée de Kowalski (Barry Newman), un héros atypique et anticonformiste qui fait le pari de pouvoir rouler du Colorado jusqu'à San Francisco en moins de 15 heures.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*



Fig. 49 : Kowalski au volant de son Challenger RT.  
Photogramme tiré du film *Vanishing Point*.  
© 20th Century Studios (1971)

Tout au long du chemin, Kowalski sera poursuivi par les forces de l'ordre sans jamais être attrapé étant donné ses habiletés à titre de conducteur ainsi que la puissance de son véhicule. Également, de manière un peu mystique (et incompréhensible), un animateur d'une petite station de radio perdue, afro-américain et aveugle (Cleavon Little), suivra ses péripéties et le guidera par la voie des ondes. Cette voix, tel un narrateur omniscient, est l'un des éléments qui confèrent un aspect mystérieux et original à ce film tout à fait unique par sa prémisse, sa structure et ses personnages.

C'est donc ainsi que *Vanishing Point* a contribué, à titre d'inspiration, non seulement le motif du véhicule, mais aussi ceux de la route, du déplacement ainsi que du mouvement, qui sont tous intrinsèquement liés. Comme l'a si bien dit Clavey dans son article, l'automobile permet de nous évader, de nous enfuir, de rêver et d'aller voir ailleurs. Cela dit, la thématique de la route est, pour moi, fortement liée à celle du pèlerinage, de la découverte de soi et du dépassement de ses limites. L'errance de mon processus créatif trouve donc ici un puissant écho avec ces thèmes ainsi qu'avec le film *Vanishing Point* puisque la voiture, à bien des égards, incarne ma dynamique d'écriture dans le déploiement d'un récit qui s'évade des contraintes, qui se déplace sans cesse, qui ne s'interrompt jamais et qui va au fil d'issues qui s'ouvrent parfois inopinément sur autre chose. En transportant mon protagoniste du condominium à la

ville abandonnée, le Challenger constitue en réalité un *véhicule* pour aller sur des routes déroutantes et donc insolites tout en étant le lieu de digressions énonciatives; il est ainsi, sur le plan de l'agencement, un vecteur de combinaisons (et d'associations) entre les lieux géographiques de mon récit, les personnages qui l'habitent et les strates narratives qui le composent. Nous retrouvons également cette énergie dans la séquence d'ouverture de *Requiem pour un vampire* alors que la voiture est aussi présente pour accélérer le rythme, changer de direction, susciter de la surprise et la rencontre, disparaître et apparaître...

Cela dit, la voiture de mon récit est bien plus qu'un objet mécanique puisqu'elle constitue à mon sens le prolongement de mon protagoniste. Dans son ouvrage *Vivre avec soi*, Jacques Salomé affirme que « [p]our l'homme d'aujourd'hui [...], la voiture est une sorte de double : “Toucher à ma voiture, c'est m'atteindre directement. Elle me représente, elle fait partie de moi, je la sens presque dans mon corps et tout ce qui lui arrive m'arrive.”<sup>36</sup> » C'est ainsi que le Challenger se trouve directement impliqué dans la relation entre le conducteur et la meneuse de claque, ce qui lui confère une organicité voire une vivance particulière. Sur ce point, rappelons les propos de Clavey lorsqu'il affirme que l'automobile a un visage, un cœur et des organes, bref qu'elle est vivante. J'évoque d'ailleurs cette dynamique à plusieurs reprises par rapport au Challenger à l'aide d'un champ lexical qui tend vers l'anthropomorphisme. La scène qui suit, introduite à la page 16 de mon scénario, en est un exemple tout comme elle témoigne de ces déchirures et des échappées auxquelles j'ai fait référence un peu plus haut :

EXT. MAISON EN RANGÉE/CONDOMINIUM —

Un grand stationnement fraîchement pavé. Plusieurs unités de condominiums à étages regroupés par lots de quatre. Constructions récentes.

Sous le soleil éblouissant scintille la carrosserie d'un véhicule singulier - un Dodge Challenger RT 1970. Au premier abord on le croirait blanc, mais il y a en réalité une subtile nuance crème dans son coloris.

---

<sup>36</sup> Jacques SALOMÉ, *Vivre avec soi*, op. cit., p. 46.

Ses courbes angulaires sont racées, agressives ; sa calandre - ouverture béante parées de deux phares ronds à chaque extrémité - semble prête à dévorer la route, à ne faire qu'une seule bouchée du chemin...

Le chrome est flamboyant ; il réfracte la lumière dans tous les sens.

C'est un véhicule imposant. Différent. Un véhicule qui a du caractère, qui dit quelque chose, qui est prêt à tout. Mais surtout : cette voiture veut aller ailleurs, surtout là où c'est interdit. À quoi bon emprunter les chemins les plus fréquentés ?

Tel est le message : je veux dépasser non seulement MES limites, mais LES limites, celles qui nous sont constamment imposées. Je décide de Ma route, je pave la voie...

Lorsque l'homme sort du condominium, il fait quelques pas puis s'assoit sur l'une des cinq marches de pierre qui mène un peu plus bas, au stationnement.

Tout en allumant une cigarette, il examine attentivement le Dodge Challenger RT, qui se démarque de tous les autres véhicules stationnés en périphérie. Ces derniers pâlisent instantanément en comparaison à la bête de 1970 dotée d'un moteur V8 7.2 litres Magnum de 440 pouces/cube. Une mécanique qui brille par son excès et son anticonformisme - aujourd'hui plus que jamais. Une bête prête à tout. Cette voiture en veut et elle n'arrêtera jamais d'en vouloir.

L'homme se remet debout puis jette son mégot de cigarette encore fumant au sol. Avant de monter à bord du Challenger, il lève la tête afin de jeter un regard à la fenêtre du premier étage du condominium face à lui ; c'est la fenêtre en bordure de laquelle, à l'intérieur, est déposé l'écrêteau décoratif près de la chaise grise et solitaire.

« C'est nous ».

L'intérieur du véhicule est immaculé. Les sièges sont recouverts d'un cuir noir qui reluit. Le tableau de bord est orné de bois vernis. Un style qui appartient à son époque.  
Indémodable.

L'homme tourne la clé – un son guttural émane des pots d'échappement. Le puissant moteur gronde et grogne.

« Je suis là. »

Le véhicule tout entier frémit et vibre au diapason de la puissance latente de son moteur – ses entrailles –, n'attendant que l'occasion de prouver ce dont il est capable, n'attendant que d'avalier le bitume.

Le Challenger quitte finalement le stationnement, éclatant – envoutant – sous le soleil de fin d'après-midi.

Parallèlement, la voiture est aussi un symbole de liberté, de souveraineté et d'autonomie. Cet aspect est grandement sous-entendu dans *Vanishing Point* par la couleur blanche du véhicule conduit par Kowalski, qui porte d'ailleurs une chemise de la même couleur, le blanc étant souvent associé à la thématique de la liberté. D'autant plus, le Dodge Challenger RT 1970 se démarque des autres voitures en raison de la puissance de son moteur et c'est ce qui permet à Kowalski de semer la plupart des policiers qui le pourchassent, en empruntant souvent des routes secondaires et des chemins de traverse. Il y a là une puissante métaphore face au tracé que nous décidons de suivre dans nos vies. Allons-nous agir par mimétisme et suivre le chemin fréquenté par la majorité, celui qu'on trace pour nous et qu'on nous demande de suivre, ou être souverains de nous-mêmes et défricher notre propre voie ? Dans le cas présent, par mon processus d'écriture symbolisé à travers la voiture et la route, j'ai moi-même cherché à me transporter autrement et ailleurs que dans les sentiers connus, en recherche d'aventures. C'est ainsi que le mouvement – le nomadisme – se veut anticonformisme et exploratoire.

L'autre influence majeure derrière cette première phase de création est le film *Supergirl*, réalisé par Jeannot Szwarc en 1984. Il s'agit d'un film que je qualifierais de relativement étrange, et ce, grâce à la sensibilité et la vision particulières apportées par un réalisateur français à une production tournée en Angleterre mais traitant d'un sujet purement américain (et destiné à ce marché) : les super-héros. Un élément

provenant de ce film joue un rôle prépondérant dans mon récit : l'omégaèdre. Dans le film de Szwarc, l'omégaèdre est une mystérieuse sphère qui protège Argonville, une cité née des vestiges de la planète Krypton, en lui permettant de générer l'énergie nécessaire à la survie de ses habitants, dont Kara/Supergirl (Helen Slater) fait partie. Lorsque cette dernière est responsable de la perte de l'omégaèdre, elle doit rejoindre le grand espace (notre univers) par l'espace du dedans (celui d'Argonville) afin de retrouver la source d'énergie de sa cité avant que celle-ci ne s'éteigne définitivement. L'omégaèdre, autant par son design étrange que par son aspect mystique, est un objet fascinant dans *Supergirl*; la dynamique qu'il entretient dans le film a exercé une grande fascination sur le jeune spectateur que je fus jadis. C'est probablement la raison pour laquelle cet objet a été appelé à participer à la construction de mon récit au fil de mes errances d'écriture.



Fig. 50 : Kara (Supergirl), Zaltar et l'omégaèdre. Photogramme tiré du film *Supergirl*.  
© Warner Bros. (1984)

Également, à l'instar de Rollin qui se plaisait parfois à emprunter des dialogues de ses œuvres fétiches afin de les intégrer dans ses propres histoires (je pense, entre autres, au personnage de la fiancée dans *La Fiancée de Dracula* (2002) « qui ne [s'exprime] pratiquement qu'avec des extraits de *La Reine du Sabbat*<sup>37</sup> » de Gaston Leroux), je me suis permis d'emprunter la réplique suivante à la version française du film *Supergirl* :

---

<sup>37</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 259.

MENEUSE DE CLAQUE  
(pour elle-même)  
...sauvée via le binaire, via le  
temps espace. La vie qui mène de  
l'espace du dedans au grand  
espace!

Prononcée par le personnage de Zaltar (Peter O'Toole) dans le film, il s'agit d'une réplique qui m'a toujours fasciné et qui a grandement fait fonctionner l'imaginaire de l'enfant que j'ai été. Ayant vu le film *Supergirl* à un très jeune âge (et l'ayant vu à de nombreuses reprises), il va sans dire qu'il a laissé une forte impression sur moi, sensation qui a persisté au fil des années. Ainsi, avec le recul, je crois que la structure « espace-temps » dans mon scénario s'inspire en partie de l'essence de cette réplique qui a contribué à bâtir l'univers dans lequel se déroule mon récit. À ce titre, j'estime que plusieurs *réalités* s'interpénètrent dans *L'Itinéraire mémoire* et qu'il s'avère impossible de déterminer laquelle est passé, présent, futur, souvenir, réalité ou chimère. Leur agencement est ce qui permet de les considérer comme « espace du dedans » ou « espace du dehors », selon la perspective qu'on adopte.

Également, à l'image de son cousin Superman, Supergirl constitue un symbole reconnu universellement, un symbole de perfection, d'invulnérabilité, de droiture, de justice et de puissance. Bref, un symbole qui reflète l'être humain au summum de ses potentialités. Ces éléments m'aident ici à établir certains liens entre Supergirl et la meneuse de claqué par la place qu'elles occupent dans notre culture. De plus, l'apparence ainsi que l'essence de la super-héroïne ne sont pas loin de celles des meneuses de claqué, caractérisées par la jeunesse, l'enthousiasme, l'innocence (la pureté), l'habit aux couleurs éclatantes et la chevelure abondante.



Fig. 51 : Supergirl, interprétée par Helen Slater. Photogramme tiré du film *Supergirl*.  
© Warner Bros. (1984)

Ensuite, ce retour autoréflexif sur mon scénario m'amène également à réfléchir à ce que Rollin appelle la « mythologie des décors<sup>38</sup> ». Car tout comme le cinéaste-écrivain, j'entretiens une fascination particulière pour les lieux qui sont vides et qui deviennent insolites lorsqu'on les met en scène hors de leur contexte habituel. Ils deviennent ainsi « des lieux tout à fait privilégiés pour une certaine forme de fantastique<sup>39</sup> ». Dans ce contexte, le dernier thème que je désire aborder dans cette section de mon récit de création est effectivement celui des lieux vides et abandonnés. Dans une perspective rollinienne, ces lieux possèdent une aura particulière et dégagent une ambiance à la fois mystérieuse, inquiétante et même enivrante. L'absence de présence humaine dans des endroits normalement fréquentés par une foule de personnes au cœur d'un quotidien normal est à mes yeux tout à fait surréaliste. C'est justement le bris de cette normalité qui confère une saveur insolite aux lieux vides, dans la mesure où l'insolite réfère à « ce qui peut être inquiétant, mais qui suscite la réflexion voire l'imagination<sup>40</sup> ». Rappelons que l'insolite renvoie également à ce qui n'est pas habituel<sup>41</sup> tout en insinuant « la présence cachée d'une inquiétante étrangeté<sup>42</sup> ». C'est la raison pour laquelle l'école primaire abandonnée, la gare de train, le cabanon et la ville déserte occupent une place prépondérante dans *Le Cœur de Solange*. Ils insinuent sans contredire la présence cachée d'une inquiétante

<sup>38</sup> Jérôme POTTIER, « Rencontre avec Jean Rollin (entretien fleuve avec le poète du cinéma fantastique français) », *loc. cit.*, p. 9.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Arlette BOULOUMIÉ, « Avant-propos », *loc. cit.*, p. 2.

<sup>41</sup> *Ibid.*, paragr. 3.

<sup>42</sup> Jacques Goimard cité par Arlette BOULOUMIÉ, *Ibid.*, paragr. 4.



étrangeté tout en établissant un contraste entre les scènes « souvenirs » du « passé » et la désuétude/décrépidité du « présent ». J'utilise ici les guillemets – de manière quelque peu abusive j'en conviens – dans la mesure où passé et présent restent des notions floues dans mon récit; les guillemets soulignent donc cette indétermination.

Aux aguets, les deux jeunes surveillent un cabanon de bois qui se dresse péniblement à côté d'une demeure classique – un bungalow de briques rouges sans histoire.

Leurs yeux sont rivés sur la petite fenêtre aux carreaux ternis du vieux cabanon...

Cet extrait, à l'image de la manière dont je traite la thématique de la voiture, démontre comment des sentiments ainsi que des sensations sont accolés aux objets inanimés de mon récit. Dans ces circonstances, le cabanon apparaît pénible, vieux, terne et sans histoire, tel un personnage âgé et aigri suite à une vie peut-être trop tumultueuse. Mon écriture semble se plaire à cacher un vécu (voire une inquiétante étrangeté) dans la tessiture même des éléments, telle une histoire qui chercherait continuellement à vouloir transparaître. C'est ainsi que le vide et l'abandon ne sont pour moi qu'une mémoire qui cherche à être (re)découverte. De fait, il y a une tension latente ainsi qu'une énergie en dormance dans cet aspect qui me fascine particulièrement et cela nourrit sans contredit ma façon d'écrire.

J'en suis ainsi venu à réaliser, par le pèlerinage mémoriel sur lequel ma création m'a lancé, qu'une partie de ma fascination pour les lieux vides et abandonnés puise son essence dans un film bien précis issu des *Contes pour tous*, une série de 25 films québécois destinés à la jeunesse et produits entre 1970 et 2022. Certains de ces films ont non seulement marqué l'enfance de plusieurs jeunes québécois, mais aussi l'histoire de notre culture et de notre cinéma. Il suffit de mentionner des titres comme *La Guerre des tuques* (1984), *Opération Beurre de Pinottes* (1985), *Bach et Bottine* (1986) ou *Les Aventuriers du timbre perdu* (1988) pour raviver une panoplie de souvenirs chez ceux et celles qui ont grandi avec ces films récompensés à plusieurs reprises sur la scène internationale. L'écriture du *Cœur de Solange* m'a donc fait

réaliser – a fait émerger à ma conscience – l’importance de leur influence sur le créateur que je suis devenu. De fait, par l’entremise du phénomène associatif, je réalise que le motif du cabanon dans mon récit entretient des liens importants avec la vieille maison abandonnée dans le film *Opération Beurre de Pinottes*, que les deux jeunes protagonistes, Michael et Conrad, décident d’explorer sur le chemin du retour de l’école. C’est dans cette grande maison en décrépitude que Michael apercevra quelque chose qui lui fera si peur qu’il en perdra tous ses cheveux.



Fig. 52 : photogramme tiré du film *Opération beurre de pinottes*.  
© Les Productions La Fête (1985)

En 2019, le documentariste Coda Gardner a dédié un documentaire à ce film pour le moins singulier, dont la prémisse va comme suit : « *The Peanut Butter Solution has stayed dormant in the collective minds of a generation, not because it was beloved, but because the film left a nightmarish scar on the minds of most of the children who experienced it*<sup>43</sup> ». (*Opération beurre de pinottes* est resté en dormance dans l'esprit collectif d'une génération, non pas parce qu'il était aimé, mais parce que le film a laissé une cicatrice cauchemardesque dans l'esprit de la plupart des enfants qui en ont fait l'expérience [notre traduction]). Je réalise donc que je ne suis pas le seul à couvrir le souvenir de ce film étrange à saveur onirique. Le documentaire de Gardner met bien en valeur l'impact qu'il a eu sur bon nombre de jeunes qui, avec les années, se sont demandés si ce film existait réellement ou s'il ne s'agissait que d'images

---

<sup>43</sup> Coda GARDNER, « Michael's Fright: The Strange True Story of The Peanut Butter Solution (Documentary) », dans *Youtube*, s.d., <https://www.youtube.com/watch?v=wxV4wocMHd4> (Page consultée le 4 mars 2022).

récurrentes issues d'un étrange rêve d'enfance. Conséquemment, la séquence de la vieille maison dans *Opération beurre de pinottes* m'a marqué, à l'âge de 6 ou 7 ans, au point où elle est restée tapie dans un recoin de mon esprit, n'attendant que le moment de ressurgir en s'associant à un autre souvenir d'enfance dans le cadre de mon errance d'écriture. C'est donc ce qui a contribué à donner vie aux scènes de mon scénario impliquant le mystère autour du lieu qu'est le cabanon.

Au final, retrouver la thématique de la voiture et de la route, de la meneuse de claqué, des lieux vides et abandonnés et du contraste entre passé dans *Le Cœur de Solange* ne fait que confirmer leur importance dans le cadre de mon processus, tout comme c'est le cas avec les châteaux, les cimetières, les femmes vampires et la plage de Dieppe chez Rollin. En définitive, l'objectif n'est pas réellement de connaître la raison de la présence et de la récurrence de ces thèmes dans mon travail, mais plutôt de découvrir et mieux comprendre comment ils teintent et guident ma poïétique afin de permettre une création singulière – une création qui me ressemble mais qui m'échappe puisqu'elle laisse advenir le champ d'une écriture nouvelle.

### 5.1.6 LES PERSONNAGES

L'aspect rebelle et anticonformiste qui caractérise Kowalski, le protagoniste du film *Vanishing Point*, a inévitablement influencé la constitution du conducteur, le protagoniste de mon scénario, sur le plan identitaire et psychologique. Il s'agit d'un personnage qui fut quelque peu nébuleux au départ mais qui a progressivement pris forme au fil des séances d'écriture, nourrissant concurremment la construction libre de mon texte. D'autant plus, il va sans dire que la philosophie libertaire de Rollin rejoint ici notre préoccupation pour ce thème en lien avec le personnage du conducteur, qui apparaît comme doté du libre-arbitre et entièrement souverain. Dans ce contexte, il lui appartient d'être bon ou mauvais, libre ou enchaîné, et par-là d'être soumis ou révolté<sup>44</sup>. De plus, son action principale, soit celle de prendre la route, constitue à mes yeux « une espèce de conquête de liberté<sup>45</sup> ». En me laissant aller vers

---

<sup>44</sup> Jean ROLLIN, « Le Troisième principe n'est pas encore pollué [1975] », *loc. cit.*, p. 17-18.

<sup>45</sup> Daniel GOUYETTE (réalisateur), *Fragments of pavements under the sand, the making of The Rape of the vampire*, *op. cit.*

une telle figure, cela a agi sur mon langage scénaristique en favorisant à la fois le détachement, l'affranchissement ainsi que le mouvement. Car à de multiples reprises, lorsque j'ai ressenti le besoin de faire bouger le récit, de le secouer, j'ai utilisé le conducteur pour littéralement *conduire* l'histoire vers un autre endroit. C'est ainsi que l'influence de Kowalski se révèle à la fois stylistique, esthétique et technique.



Fig. 53 : Kowalski (Barry Newman). Photogramme tiré du film *Vanishing Point*.  
© 20th Century Studios (1971)

L'homme qui vient de pénétrer dans la pièce examine ces objets en silence. Mince, cheveux châtain en bataille, tempes grisonnantes, vêtu de manière décontractée - t-shirt blanc à col en V, veste de jeans - il semble âgé dans la cinquantaine. Les rides qui sillonnent son visage indiquent qu'il a vécu. C'est un battant...

Au départ, j'envisageais le personnage du conducteur comme étant plus jeune. J'ai donc débuté mes séances d'écriture en imaginant un homme dans la fin trentaine/début quarantaine, sûrement un peu à mon image puisqu'il était alors lié à l'image-souvenir de la chambre du condo, qui est très proche de mon histoire personnelle. Ce n'était néanmoins qu'un point de départ et, d'une manière typiquement rollinienne, ce personnage qu'est le conducteur s'est transformé par association avec d'autres images issues de mes souvenirs d'enfance. Toujours en lien avec le thème de la route, de la voiture et de l'anticonformisme, le personnage de Bo Duke, l'un des deux protagonistes de la série américaine *Dukes of Hazzard* (1979 à 1985), s'est « imposé » dans mon esprit, s'associant avec le personnage de Kowalski

avec qui il partage certaines particularités. *Dukes of Hazzard* (*Shérif, fais-moi peur* en français) est une série familiale légère dans laquelle deux cousins au grand cœur jouent les justiciers face aux autorités corrompues qui tentent de les arrêter par tous les moyens. Au volant de General Lee, leur surpuissante Dodge Charger 1969, les cousins Duke résistent aux oppressions du système afin d'aider ceux et celles qui sont dans le besoin.



Fig. 54 : les cousins Duke à bord de General Lee.  
Photogramme tiré de la série *Dukes of Hazzard*.  
© Warner Bros. Television

Interprété par le comédien John Schneider, Bo Duke est le plus jeune des deux cousins dans la série, son personnage étant âgé au début de la vingtaine. Pour les besoins de mon scénario j'ai toutefois imaginé le John Schneider actuel, personnalité publique dont je suis le quotidien sur les réseaux sociaux. C'est donc au cœur d'un processus associatif que le personnage du conducteur fut modelé selon ma propre histoire, celle de Kowalski ainsi que celle de non seulement Bo Duke, mais également de John Schneider qui, dans la vraie vie, entretient des similitudes avec son alter égo télévisuel du fait de sa propension à l'anticonformisme, la droiture et la course automobile. De surcroît, ayant lu *My Life, My Way*, son autobiographie, il y a quelques mois, il va sans dire que je fus grandement influencé par l'essence de cet ouvrage lors de la construction du personnage du conducteur.



Fig. 55 : le comédien John Schneider en 2010.  
© Wikimedia Commons

Dès le départ, il fut évident pour moi que mon protagoniste allait partager son aventure avec une femme, et c'est ainsi que j'ai découvert un motif récurrent dans mon travail, soit celui de la meneuse de claque. Cela m'a incité à réfléchir à la manière dont ce motif en est venu à s'inscrire dans mon histoire et ma poïétique. Comme l'explique la prémisses de l'ouvrage *Go! Fight! Win!: Cheerleading in American Culture* (1995), « [t]he cheerleader is an icon, an instantly recognized symbol of youthful prestige, attractiveness, leadership, and popularity. Equally recognized is the cheerleader as symbol of mindless enthusiasm [...] »<sup>46</sup>. (La meneuse de claque est une icône, un symbole immédiatement reconnu du prestige, de l'attractivité, du leadership et de la popularité liés à la jeunesse. Elle est également reconnue comme le symbole de l'enthousiasme exubérant [...] [notre traduction]). Ce court passage exprime bien, à mes yeux, l'essence du symbole que représente la meneuse de claque. Et « symbole » est un terme très à propos pour référer à cette figure qui produit un sens instantané : l'attraction, la jeunesse, le prestige, l'enthousiasme, etc. Somme toute, un symbole de perfection et d'idéal qu'il est intéressant de mettre en contraste avec d'autres symboles dans le but de créer de

---

<sup>46</sup> Mary Ellen HANSON, *Go! Fight! Win!: Cheerleading in American Culture*, Popular Press / University of Wisconsin Press, 1995, quatrième de couverture.

l'insolite. Je me permets ici de rappeler que, selon Jacques Salomé, les symboles et la symbolisation permettent de dépasser les données immédiates et perceptibles du temps, de l'espace et de la causalité et que sans symbolique, la pensée ne peut se détacher de la réalité à laquelle elle adhère<sup>47</sup>. Il s'agit ainsi d'ouvrir le sens afin de permettre d'autres niveaux de lecture, donc de permettre au symbole de remplir pleinement sa fonction de représentation, c'est-à-dire de « "présentation à nouveau", qui caractérise l'accès à la vie intérieure et à la scène de l'imaginaire<sup>48</sup> ». En l'occurrence, le symbole de la meneuse de claques est médiateur vers des fabrications d'écriture, un peu à la manière de Rollin avec les femmes vampires. Dans mon scénario, le symbole cliché de la meneuse de claques me permet d'emprunter des esthétiques connues et de m'en émanciper dans le but de tendre vers des aléas d'écriture.

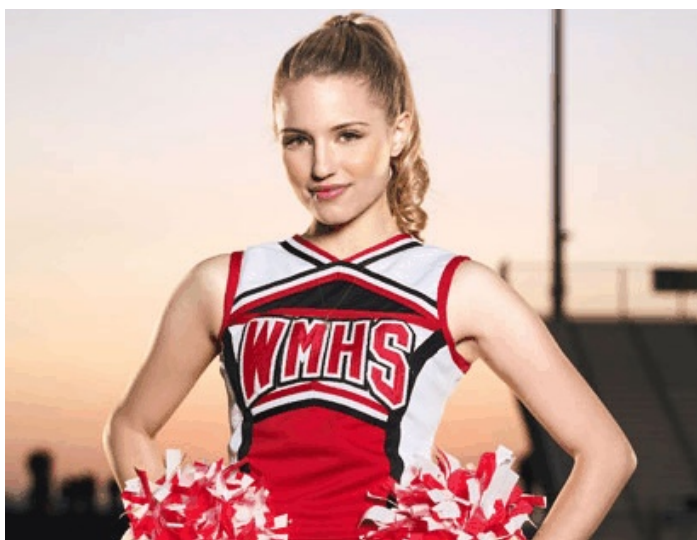


Fig. 56 : Dianna Agron dans le rôle de Quinn Fabray, meneuse de claques.  
Photogramme tiré de la série *Glee*.  
© 20th Century Fox Television.

L'image ci-dessus, tirée de la série télévisée américaine *Glee* (2009-2015) présente à bien des égards l'apogée du symbole de la meneuse de claques. L'actrice Dianna Agron incarne le personnage de Quinn Fabray à la perfection, autant du point de vue de l'apparence que de la personnalité. Il constitue la référence sur laquelle je

---

<sup>47</sup> Jacques SALOMÉ, *Le Courage d'être soi*, op. cit., p. 137-138.

<sup>48</sup> *Ibid.*

me suis appuyé afin de bâtir ma protagoniste, ayant besoin de partir du connu afin de me diriger vers l'inconnu. À l'image des consignes qui ont dicté mon geste d'écriture, j'avais besoin d'un point de départ afin de mieux me propulser vers l'inconnu et c'est précisément l'errance qui a facilité le processus de symbolisation de mes personnages. Cette dynamique de symbolisation me permet également de mettre en lumière le fait que le personnage de la meneuse de claqué est, en quelque sorte, une sédimentation de plusieurs éléments ayant laissé une impression sur mon esprit au fil du temps. Dans son autobiographie, Rollin explique clairement l'essence de ce phénomène lorsqu'il mentionne comment la scène du duel dans le film *Le Capitaine Fracasse* est restée « dans un coin de sa tête » jusqu'à ce que la vision du film italien *Sous le pont des soupirs* la fasse resurgir, la scène un duel des jeunes filles lui faisant écho<sup>49</sup>. Cet événement me permet ainsi de comprendre comment une multitude d'images étant restées dans un recoin de mon esprit se sont ainsi associées afin de se faire écho et ainsi devenir le personnage de la meneuse de claqué. Cette réflexion au sujet de la thématique de la meneuse de claqué m'incite également à établir un lien avec Rollin et son affirmation à l'égard de la protagoniste du roman *Histoire de l'œil* selon laquelle « [t]outes les adolescentes de mes livres et de mes films sont des visages interprétés de la seule Simone, des possibilités d'elle<sup>50</sup> ». Cette confession m'émeut et me rejoint, car je ressens la même chose lorsque je pense aux personnages féminins que j'aime mettre en scène dans mes récits ; au final, elles sont toutes des déclinaisons et des « possibilités » de ce que qu'évoque le symbole de la meneuse de claqué.

L'extrait ci-dessous met en scène la première apparition de la meneuse de claqué. Dans cette séquence, je mets d'abord et avant tout en valeur les particularités physiques qui caractérisent le symbole tout en assurant une déchirure dans le langage scénaristique en cours de description :

Des pieds féminins chaussés d'espadrilles Nike blanches au swoosh rouge arpentent la chaussée.

---

<sup>49</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 21.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 12.



Le swoosh, ce fameux crochet qui est l'image phare de la marque, représente l'aile de la déesse grecque Nike – la divinité de la victoire. Et selon la légende, Nike a été pensée afin de fournir de la force aux guerriers sur le champ de bataille.

Force est de constater que, ultimement, tout se passe au sein de cet insondable abîme entre le mythe et la réalité...

Lentement mais sûrement, une délicieuse meneuse de claque blonde fait son chemin en bordure de la route de campagne isolée, vêtue d'un uniforme blanc et rouge – une jupette et un haut sans manches arborant, dans le respect du style de la plus pure tradition collégienne et universitaire, la lettre R.

En cours d'écriture, j'ai également réalisé que le contraste entre le conducteur et la meneuse de claque était encore plus pertinent au regard de leur différence d'âge, dynamique qui peut être comprise à différents degrés. Compte tenu de la manière dont je traite la temporalité et le « réel » dans mon récit (l'espace-temps), cet écart d'âge est appelé à être considéré tout autrement. Car l'âge, dans ce contexte, ne reflète que l'enveloppe corporelle des protagonistes ; conséquemment, il peut en être tout autrement pour leur âme, leur *essence*. En outre, il va sans dire que la nature colorée et parfaitement esthétique de la meneuse de claque contraste grandement avec l'univers désuet et à saveur post-apocalyptique de mon récit, qui se déroule principalement sur une route poussiéreuse, dans une ville déserte ainsi que dans une école glauque et abandonnée. Il s'agit de toute évidence de décors atypiques pour un personnage si propre, droit et parfait. La meneuse de claque se trouve ainsi déracinée et dépaycée, ce qui incite à interpréter son rôle et sa vocation sous un tout autre jour. Par cet effet subversif, je joue du cliché afin d'*ouvrir* le sens, de le déployer dans de nouvelles directions. Il s'agit là d'une autre manière d'opérer des déchirures et de jouer non seulement de l'insolite, mais aussi de l'incompréhensible.

Ceci dit, au fil de l'écriture, la meneuse de claque s'est révélée être un personnage de plus en plus actif dans l'histoire, portant bien son titre de « meneuse » bien que cela n'ait pas été prévu au départ. C'est la progression du récit issue de mon

errance qui en a décidé ainsi. Cette prise en charge du récit par la meneuse de claque est observable à la page 32, alors que les deux protagonistes explorent le terrain de l'école primaire :

Pioche en main, la jeune blonde semble savoir où elle va, L'homme, pour sa part, apparaît décontracté, comme s'il avait volontairement retiré le poids du monde de ses épaules afin de l'abandonner derrière lui. Il y a une différence entre l'abandon et le laisser-aller. Entre l'abandon et l'oubli...

Bientôt, la meneuse de claque s'immobilise devant un grand chêne dont le tronc se divise en deux, sorte d'arbre siamois.

MENEUSE DE CLAQUE

C'est ici.

Et, sans plus attendre, elle se met à creuser dans le sol à l'aide la pioche, sous le regard curieux de l'homme.

Un grincement se fait entendre, captant aussitôt leur attention - au loin, une porte solitaire et métallique vient de s'entrouvrir sur l'une des façades briquetées l'école. De prime abord, elle semble s'être ouverte toute seule...

MENEUSE DE CLAQUE

Elle sait que nous sommes là...

CONDUCTEUR

Qui?

MENEUSE DE CLAQUE

Solange.

Face à l'incrédulité de l'homme, la jeune blonde s'agenouille à côté du trou puis se remet à creuser, cette fois-ci de ses mains nues. Elle envoie voler la terre humide dans toutes les directions, jusqu'à ce que...

MENEUSE DE CLAQUE

Ça y est!

Cet extrait démontre bien comment je donne plus d'espace et plus d'importance aux actions de la meneuse de claque, ce qui en fait un personnage plus *physique*. Cette dynamique semble m'obliger à creuser dans mes descriptions de manière à obtenir une action plus précise, complète, et plus achevée mais pour autant toujours aussi mystérieuse. En effet, les motivations du personnage restent troubles alors que son action est décidée, comme si mon écriture se musclait au même titre que son geste. De plus, dans cette séquence, le conducteur (peut-être en effet miroir à mon processus) se laisse entraîner par la jeune femme, dont la quête est sensiblement plus définie et qui, de toute évidence, possède la capacité de *mener*. Du coup, l'homme adopte un statut plus passif, comportement qui reste tout de même cohérent avec la manière dont il agit dès le début du récit puisqu'il exprime rarement ses besoins et ses motivations, contrairement à son acolyte. À nouveau, cela reflète la tension entre la détermination et l'indétermination de mon processus d'écriture.

Tel que mis de l'avant dans cette section, la dynamique au regard des personnages s'est construite par association d'influences, de motifs, de symboles et d'images-souvenirs, produisant conséquemment des actions et des réactions (parfois en chaîne) obéissant aux hasards de l'errance, donc quasi hors de mon contrôle. C'est précisément là, à mon avis, que réside l'élément le plus pertinent au regard de mes personnages, puisque ceux-ci ont parfois pris le dessus sur mon style, mon rythme et mon discours, et même mon imaginaire. Par leur constitution, et surtout par les influences qui ont aidé à bâtir leur apparence ainsi que leur personnalité, le conducteur et la meneuse de claque ont effectivement contribué à *conduire* et *mener* mon récit. De surcroît, la relation qu'ils entretiennent, constituée de prime abord de contrastes et d'oppositions, s'est révélée riche en potentialités par le déploiement qu'elle a permis dans le récit. Et tel que nous le verrons dans la section suivante, il s'agit d'une relation qui, dans une perspective tout à fait rollinienne, se révèle aussi chargée de tensions parfois érotiques.

### 5.1.7 L'ÉROTISME

Au fil de mes séances d'écriture, il s'est rapidement avéré qu'une forme d'érotisme était en train de se développer par le biais de la thématique que constitue la voiture. En effet, je réalisai bientôt qu'un effet synergique caractérisait la relation entre le conducteur et le Challenger, sorte de symbiose au cœur de laquelle le véhicule agit directement ou indirectement comme une extension du corps et l'esprit de l'homme. C'est comme si la personnalité de ce protagoniste était partagée entre l'entité biologique du conducteur et l'entité mécanique du Challenger. Cette dynamique met en lumière les passages où la voiture semble servir d'intermédiaire entre l'homme et la meneuse de claques. Tout un pan de leur relation semble effectivement circuler via le Challenger et cette forme d'anthropomorphisme, par sa capacité expressive et les possibilités qu'elle déploie, est l'un des éléments de mon scénario qui m'interpelle particulièrement. C'est pourquoi je considère l'érotisme tel un trait stylistique qui non seulement caractérise mon écriture, mais en guide le geste.

Dans *L'Itinéraire mémoire*, une forme d'érotisme est également convoquée par le contraste qui est établi entre l'organique et l'inorganique, entre diverses corporalités, diverses textures, diverses températures, etc. Cette situation s'installe avec parcimonie et de manière relativement naïve à la page 22 de mon scénario, lors de la scène où le conducteur fait monter la meneuse de claques à bord de sa voiture.

La meneuse de claques reste immobile pendant quelques secondes, fixant d'un air impassible cette voiture rétro qui grommelle. Les reflets sur le pare-brise empêchent d'apercevoir la personne qui est derrière le volant.

La devanture du Challenger est braquée vers la jeune femme; l'immense calandre abyssale et menaçante semble prête à n'en faire qu'une seule bouchée.

La blonde s'approche alors du côté passager, ses cuisses dénudées frôlant la rutilante carrosserie. Elle ouvre ensuite la portière et se penche afin de regarder le conducteur. Ce dernier la fixe sans broncher.

[...]

INT. CHALLENGER -

De sa main délicate et parfaitement manucurée, la meneuse de claque caresse le tableau de bord du véhicule.

Ses cuisses nues contrastent avec le cuir noir et luisant de la banquette sur laquelle elle est assise. Le rouge de son uniforme - ainsi que des pompons - est la seule couleur vive dans l'habitacle.

L'homme fixe la route sans broncher, tenant le volant d'une main très ferme.

Au-delà du vocabulaire évocateur, l'extrait ci-dessus nous invite à constater que l'érotisme m'oblige, dans une perspective filmique, à resserrer le plan. Ma vision érotique appelle au gros plan, au détail des textures et me fait entrer visuellement dans les corps, autant celui de la meneuse (sa cuisse), de la voiture (son cuir) que finalement le conducteur à travers le plan sur sa main très ferme. Par ailleurs, je décroïsonne l'animé et l'inanimé, l'actif et le passif, la femme de l'homme, l'extérieur et l'intérieur montrant que cet élan érotique alimente ma volonté de faire tomber des oppositions et autres barrières. Ce type d'érotisme se poursuit dans quelques scènes subséquentes, mais atteint son paroxysme à la page 27 alors que la voiture semble directement impliquée, de manière plutôt symbiotique, non seulement dans la relation entre le conducteur et la meneuse de claque, mais aussi dans le fil événementiel du récit :

EXT. ÉCOLE - JOUR

Le ciel est couvert et une fine pluie s'abat sur les environs. La lumière faiblit de minute en minute.

La même école, mais abandonnée - à l'image du reste de la ville. La végétation a repris le dessus un peu partout; c'est une vision presque post-apocalyptique...

Les jeux pour enfants - balançoires, échelles et tourniquets - font triste figure avec la rouille qui les ronge lentement mais sûrement ainsi que l'herbage qui tente de les faire dissimuler.

Au milieu du stationnement au bitume décrépit, le Challenger blanc est immobile, phare allumés et braqués sur la devanture de l'école.

INT. CHALLENGER -

On entend la pluie crépiter sur la tôle du véhicule.

Les lumières du tableau de bord sont allumées, éclairant faiblement l'habitacle.

Le conducteur et la meneuse de claqué fixent le pare-brise, sur lequel ruisselle l'eau pluviale, déformant le paysage extérieur en grands lambeaux mouvants.

CONDUCTEUR

J'ai passé mon enfance ici.  
(pause)  
Tout un hasard...

MENEUSE DE CLAQUE

Un hasard, ou un rendez-vous ?

L'homme n'offre aucune répartie, mais lance un regard amusé à la jeune femme qui, pour sa part, le fixe avec une assurance désarmante.

Un silence s'installe, moment précieux couvé par le bruit de la pluie.

MENEUSE DE CLAQUE

Vous avez des enfants ?

L'homme met un temps à répondre.

CONDUCTEUR

J'aurais pu... mais non.

Étrangement animée face à cette réponse, la jeune blonde affiche un sourire amusé tandis que les traits de son délicat visage de poupée s'adoucissent.

Elle allume alors la radio, qui n'émet que des parasites. Elle tourne la molette pour syntoniser une chaîne puis tombe finalement sur la chanson The Killing Moon du groupe Echo & The Bunnymen.

La meneuse de claque ferme alors les yeux, semblant goûter tous les délices du monde...

Elle s'empresse ensuite de retirer ses Nike et ses chaussettes pour descendre pieds nus du véhicule.

Amusé, l'homme la regarde faire alors qu'elle se met à danser dans la lumière des phares sur l'air envoutant de la pièce musicale.

EXT. ÉCOLE -

La meneuse de claque danse sous la pluie. Chaque mouvement, qui rappelle le ballet et la danse classique, est d'une grâce et d'une délicatesse émouvantes.

Ses pieds nus caresse le bitume humide - peau de lait sur pierre goudronnée.

La pluie ruisselle partout sur son corps, détrempe petit à petit son uniforme rouge et blanc. Le tissu colle à son corps, révélant le galbe ferme et généreux de sa poitrine.

INT. CHALLENGER -

Derrière le volant, l'homme porte une cigarette à sa bouche puis l'allume. Il continue ensuite à examiner - admirer - la meneuse de claque par-delà les vapes de fumées qui ondulent dans l'habitacle.

Un léger sourire en coin se dessine sur son visage marqué par le temps.

EXT. ÉCOLE -

Amusée, semblable à une enfant dont le coeur est pur, la jeune blonde lève la tête vers le ciel, laissant la pluie tomber sur son visage.

L'innocence est une denrée rare, diront certains.

La meneuse de claque s'approche ensuite du Challenger, puis se penche légèrement vers l'avant afin de poser ses mains sur le capot, sur lequel elle s'appuie.

Déjà, la pluie diminue.

Le conducteur descend alors du véhicule, balançant son mégot de cigarette dans la nature. Il a dans l'autre main les Nike rouges et blanches de sa comparse.

Il s'approche de la jeune blonde, l'air complice.

MENEUSE DE CLAQUE  
(quelque peu essoufflée)  
J'adore cette voiture...  
(pause)  
Elle a une âme.

L'homme esquisse un sourire.

Plusieurs éléments évoquent l'érotisme dans cette séquence, dont la pluie qui coule et mouille les corps, qui imprègne les tissus, qui somme toute crée des contacts. Il y a également la chanson qui, sans prévenir, entraîne le corps à danser ainsi qu'à manifester davantage de féminité. Notons également la cigarette dans la bouche, la fumée qui voile, l'absence de dialogue, les regards perdus, le jeu dans le jeu (elle joue, il la regarde telle une réflexion spectatorielle), les pieds nus sur le bitume, les mouvements de corps... Il s'agit d'une scène qui met bien en valeur un érotisme caractérisé par la relation entre des corps humains, un corps mécanique et les éléments de la nature. De surcroît, il s'agit d'un aspect potentiellement insolite dans la mesure où on peut être appelés à se demander si la voiture ne recèlerait pas plus qu'il n'y paraît de prime abord, voire une forme de mystère et de magie tant elle suscite du désir chez la jeune femme et de la complicité de la part de l'homme. Dans la séquence en question, ce dernier reste toujours impliqué dans l'action, même de manière passive, par son statut de spectateur lorsqu'il regarde la meneuse de claqué danser sous la pluie. De plus, cela se passe derrière ce qui pourrait être considéré comme un écran, soit le pare-brise du Challenger. Il y a donc, dans cette scène, une tension entre différents types de désirs qui circulent de différentes manières, et ce, par différents canaux. J'avoue que cette énergie érotique qui s'est développée au fil de mes écritures m'a réellement surpris par ce qu'elle a autorisé à faire remonter comme désir, comme sensible, comme gestes (voire élans) poétiques. Après tout, l'érotisme



demande un certain abandon pour laisser venir des sensations qui non seulement entourent le récit, mais contribuent à le façonner et à lui donner sa couleur.

Cette situation m'amène également à réfléchir à la manière dont d'autres éléments au sein de mon texte peuvent être considérés comme des générateurs d'érotisme. Toujours dans un esprit de contraste entre l'organique et l'inorganique, je pense entre autres à la peau de la meneuse de claqué qui entre en contact avec différentes matières tout au long du récit, que ce soit la tôle de la carrosserie du Challenger, le cuir de la banquette ou bien le bois usé du banc de piano dans l'école. Également, les pompons – qu'il est possible de considérer comme une extension du personnage de la meneuse de claqué – génèrent un contraste du même ordre lorsqu'ils sont en contact avec le bitume de la route. Il s'agit d'un contraste de thèmes, de textures et de couleurs qui évoque le mouvement et l'inertie, la vie et la mort, le doux et le dur, la fragilité et la durabilité, le beau et le laid... Concurrément, certains « contrastes érotiques » sont aussi présents dans mon texte à l'égard de la description du personnage de la meneuse de claqué, particulièrement lorsque j'invoque des analogies afin de décrire certains de ses attributs physiques :

La chevelure de cette jeune femme, aussi dorée que la cassonade peut l'être, est soigneusement ramassée en une queue de cheval bouclée qui oscille vivement de gauche à droite à chacun de ses pas. Sa peau laiteuse et diaphane, qui rappelle la plus pure des soies, met en valeur le bleu luminescent de ses yeux ainsi que la vivacité du rouge incandescent de ses lèvres framboise.

En plus de mettre de l'avant ce qui m'apparaît comme une forme d'érotisme liée au plaisir des sens (le goût sucré de la cassonade, la pureté du lait, la douceur de la soie, la fraîcheur d'une framboise juteuse) ce genre de description a le potentiel d'évoquer des images chez le lecteur dans une perspective d'écriture scénaristique axée sur le visuel. En mettant l'accent sur ce genre de détails, j'estime qu'il devient dès lors plus facile d'entrer en contact avec le personnage de la meneuse de claqué, de *faire corps* avec elle dans une manière analogue à ce que l'image filmique peut faire. Il s'agit, après tout, d'utiliser les forces du langage afin de (re)présenter de

manière poétique le monde qui nous entoure. Ces évocations qui circulent par le biais de ce personnage, par ce qui touche « à une phénoménologie du corps et de la chair<sup>51</sup> », m'amènent également à réfléchir cet aspect à la lumière des théories élaborées par Georges Didi-Huberman dans *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté* puisqu'il ne fait nul doute dans mon esprit que la meneuse de claque est une Vénus dans la mesure où il y a plusieurs dynamiques à l'œuvre dans sa représentation. À ce titre, son corps constitue une ouverture, un *glissement* vers quelque chose qui se dérobe « sans trêve à la représentation distincte<sup>52</sup> », qui ouvre conséquemment une porte sur l'insolite et qui permet également une rencontre entre des polarités – soit les différents contrastes évoqués un peu plus haut.

Cette ouverture et ce glissement vers autre chose sont littéralement représentés dans mon récit à la page 47 lorsque la jeune femme se dénude dans le cabanon. Cette situation mène à une symbiose physique des deux protagonistes puis, littéralement, à l'ouverture d'un portail – une brèche, un vide, un oblivion – dans la « forme espace-temps » par laquelle la meneuse de claque disparaît en retournant vers l'espace du dedans. Dans le contexte de cette scène, il s'agit à mes yeux d'une « nudité transcendée, sublimée, parfaite, idéale<sup>53</sup> » ou, tel que le résume Didi-Huberman, une « nudité céleste<sup>54</sup> » dans l'optique où sa vocation est davantage picturale que sexuelle. Nudité transcendée et sublimée, donc, par ce qu'elle sert à exprimer dans le récit, mais aussi par son évocation de ce qui peut émouvoir au-delà des pulsions liées au désir de la chair. Dans ces nuances réside toute la différence entre les termes *nudité* et *nu*, dont l'implication sémantique diffère largement tel que Didi-Huberman l'explique dans son ouvrage. Tout comme Rollin le fait avec ses fameuses femmes-vampires, je me plais à impliquer le corps de la meneuse de claque hors de l'embarras lié au dépouillement. Il s'avère conséquemment que j'utilise le corps et la figure féminine dans une perspective rollinienne dans mon scénario puisque cet élément sert à provoquer des contrastes et des ruptures. C'est ainsi que le *corps* occupe une fonction déterminante au cœur du *décor* de mon récit, dans le but de créer un effet de

---

<sup>51</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>52</sup> Georges Bataille cité par Georges DIDI-HUBERMAN, *Ibid.*, p. 95.

<sup>53</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, *op. cit.*

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 12.

surgissement et d'apparition d'un trait inattendu – impensable – dans le tissu du représenté, ce qui contribue à la dissolution de la réalité, du monde dit normal et conventionnel<sup>55</sup>.

Ceci dit, après plusieurs semaines consacrées uniquement à la création, je suis finalement arrivé au bout de cette première errance intitulée *Le Cœur de Solange*. De manière typiquement rollinienne, je n'ai rien relu dans l'immédiat afin d'éviter toute correction susceptible d'affecter la spontanéité du geste – de l'élan – initial. Avec le recul, j'estime que cette spontanéité est observable à travers la structure de mes phrases, l'agencement de mes images ainsi que le rapport de force entre les didascalies et les dialogues. Somme toute, cet élan m'a peu à peu orienté vers une écriture plus proche du poétique. Je fus satisfait d'avoir réussi à mettre en pratique mes objectifs, considérant le succès de ma démarche exploratoire plus important que le résultat. Je me suis toutefois douté que ce n'était pas la fin du processus, sentant que d'autres images en orbite dans mon esprit tentaient de participer à l'impulsion initiale. Cela dit, je n'ai rien précipité, sachant que tout allait se placer en temps et lieu.

## **5.2 PHASE 2 : LE CORPS DE LAURA**

### **5.2.1 MISE EN PLACE**

La seconde phase du volet création de mon projet s'est quelque peu imposée par elle-même. La rédaction du *Cœur de Solange* m'ayant amené à voyager en plein souvenirs d'enfance, il fut inévitable que la poussière déplacée par ce mouvement m'ait fait entrevoir, une fois retombée, certains éléments concomitants, soit d'autres souvenirs réactivés – réveillés – et mis en branle par ce dialogue synergique entre la mémoire et l'imagination. J'ai naturellement accueilli tout cela, restant à l'écoute de ces bribes narratives partiellement émergées suite au chantier que fut l'écriture du *Cœur de Solange*. Il était impossible pour moi de prévoir les ramifications issues de cette démarche « archéologique » de création visant à creuser mes propres strates

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 30.

mémorielles. De fait, les découvertes inopinées que j'ai faites ont parfois été très surprenantes, surtout lors de cette deuxième phase d'écriture.

J'ai ainsi envisagé une seconde partie à mon récit, créée selon les mêmes paramètres qui ont guidé ma première phase de création, soit ceux de laisser l'errance dicter la progression narrative, esthétique et stylistique de l'histoire, toujours sous l'influence de certaines images et certains motifs issus de mon enfance. De prime abord, j'ai cru que cette seconde partie allait venir se greffer à la suite de la première par collage, mais il s'est rapidement avéré, tout naturellement, que ces nouvelles scènes allaient introduire le scénario pour finalement l'encadrer – enchâssant l'histoire du *Cœur de Solange* en son sein. Lors de la première phase de création, j'avais non seulement effectué un voyage au centre de ma mémoire, mais aussi fait des recherches afin de valider certains éléments relatifs à l'époque d'où proviennent ces souvenirs, surtout dans le but d'articuler plus efficacement le retour autoréflexif que constitue mon récit de création. L'Internet étant ce qu'il est – une grande mémoire virtuelle – je me suis ainsi trouvé à (re)découvrir certains éléments que j'avais complètement oubliés et ayant un lien de près ou de loin avec mes recherches, donc avec ma création. En effet, il est absolument fascinant et presque effrayant de constater que ma mémoire a pu oblitérer certains souvenirs. Et lorsque ceux-ci ont refait surface, il fut presque possible de physiquement ressentir la place qu'ils occupaient malgré tout dans mon esprit, y étant nichés depuis plusieurs années, presque 30 ans en l'occurrence, *invisibles* depuis. Depuis tout ce temps ils étaient là, dormants, n'attendant probablement que le moment où ils allaient être ravivés par une réaction en chaîne causée à l'origine par une brève étincelle. C'est cela, pour moi, la beauté de la création, celle que je suis allé puiser chez Jean Rollin, artiste chez qui le même phénomène est observable. Il s'agit conséquemment « de recoller les bouts de manière à retrouver le souvenir, suivre des paliers successifs de remémoration [...] »<sup>56</sup> ». C'est ainsi que « [l]e récit se met en place en même temps que le souvenir [...] »<sup>57</sup> » et toute la beauté du processus réside sans contredit au cœur de cette dynamique d'oeuvrement que j'ai mise en place. Cela demande un abandon et un laisser-aller qui

---

<sup>56</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, op. cit., p. 72.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 74.

sont essentiels si l'on désire non seulement y être totalement réceptif, mais surtout y puiser quelque chose de pertinent. Somme toute, une fois que j'ai décidé de partir en errance dans ma mémoire, il fut impossible de connaître ni le trajet ni sa durée. C'est dans ce contexte que j'ai écrit les scènes de cette seconde partie de mon scénario intitulée *Le Corps de Laura*.

Deux souvenirs sont centraux à cette deuxième phase de création : celui du premier film d'épouvante que j'ai vu dans ma vie, intitulé *Vampire... vous avez dit Vampire ?*<sup>58</sup> ainsi que le sous-sol de la maison de l'un de mes amis d'enfance. Encore une fois, le lien qui unit ces deux souvenirs et ceux du *Cœur de Solange* est l'époque dans laquelle ils sont ancrés, soit celle de la fin des années 80 alors que j'avais entre 8 et 10 ans. Le film *Vampire... vous avez dit Vampire ?* est d'ailleurs l'un des éléments constitutifs de la problématique de la maîtrise en art que j'ai effectuée il y a quelques années au regard des médiums analogiques et numériques en création cinématographique. L'extrait qui suit, provenant de l'introduction de mon mémoire, relate ce souvenir bien précis tout en exprimant la teneur phénoménologique de cet épisode de ma vie :

Il y a longtemps, dans le sous-sol d'une maison pas si lointaine, un jeune garçon âgé d'environ huit ans découvrait pour la toute première fois le film *Vampire... vous avez dit vampire ? (Fright night, 1985)* sur un téléviseur à écran cathodique. Le film, enregistré sur une cassette vidéo BETA, un format faisant à l'époque concurrence à celui du VHS, fit une très grande impression sur le garçon. Une fois la touche *play* enfoncée sur le magnétoscope, il fut incapable de détacher son regard de l'écran, sur lequel se succédèrent des images à la fois mystérieuses, inquiétantes et surprenantes. Ces impressions n'étaient toutefois pas toutes reliées à l'ambiance et l'histoire du film en tant que tel, mais bien à l'intégrité des images elles-mêmes, à leur apparence, leur texture... Pourquoi y avait-il ce grain dans l'image ? Pourquoi y avait-il de fines rayures qui venaient sporadiquement danser dans l'image ? Mais plus que tout : pourquoi cela ajoutait-il tant d'excitation à l'expérience de visionnement que fut celle de *Vampire... vous avez dit vampire ?* cet après-midi-là<sup>59</sup> ?

---

<sup>58</sup> Long-métrage d'horreur américain réalisé par Tom Holland et produit par Columbia Pictures en 1985.

<sup>59</sup> Jonathan GAGNÉ, *À l'ère du cinéma numérique, comment reconquérir une approche poétique de l'image inspirée de la matérialité du cinéma argentin ?*, Mémoire de maîtrise, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2018, p. 1.



Fig. 57 : notre simulation représentant la qualité d'image du film *Vampire... vous avez dit vampire ?* tel qu'expérimenté sur format BETA dans les années 80.  
© Columbia Pictures (pour le photogramme source).

Il va sans dire, donc, que ce souvenir a laissé une trace importante dans mon esprit, au point d'avoir initié une recherche-crédation à la maîtrise et d'être l'un des éléments participatifs de ma création au doctorat. Ainsi, dans *L'Itinéraire mémoire*, je présente la scène d'ouverture de *Vampire... vous avez dit Vampire ?* par une sorte d'intermédialité référentielle dans la mesure où je réfère au film, mais également à son scénario.

ÉCRAN DE TÉLÉVISION -

Une télévision à écran cathodique diffuse un film.

À l'écran, une pleine lune poudreuse...

Le hurlement d'un loup perce l'ambiance sonore - longue plainte sinistre...

VOIX MASCULINE

(inquiète)

C'était quoi?

VOIX FÉMININE

(rassurante et langoureuse)

La nuit fait son ouvrage,  
Jonathan...

De la lune nous descendons sur un petit quartier tranquille, lové au coeur d'une nuit bleue et cinématique. C'est un plan séquence dans lequel nous nous promenons lentement dans une ruelle de banlieue tandis que le générique d'ouverture défile petit à petit - une typographie blanche et classique en majuscules:

Columbia Pictures présente

Une production Vistar Films

Un film de Tom Holland

VOIX FÉMININE

Viens... Viens t'asseoir près de moi sur la véranda.

Une petite musique s'immisce dans l'ambiance sonore - quelques notes de piano timides mais inquiétantes...

VOIX DE JONATHAN

Il fait plutôt frisquet...

VOIX FÉMININE

Mais non, mais non... C'est si beau!

Le titre du film apparaît: Vampire... vous avez dit vampire?

Puis, accompagné d'un son sinistre et bourdonnant, la queue des deux lettres « p » dans le titre se rallonge tel des crocs de vampire...

Dans mon processus d'écriture, je convoque ainsi par rétro-ingénierie un extrait de scénario qui n'a jamais existé, soit celui de la version française du film. La rétro-ingénierie (ou « ingénierie inverse » et « rétroconception ») est une « [p]ratique qui consiste à analyser un produit fini [...] pour connaître la manière dont celui-ci a été conçu ou fabriqué<sup>60</sup> ». Ce faisant, dans le but de reconstituer l'expérience de visionnement du film *Vampire... vous avez dit Vampire ?* par la littérature, j'ai dû tenter de (re)créer son scénario français en visionnant les premières scènes afin de les

---

<sup>60</sup> « Ingénierie inverse », dans *Office québécois de la langue française*, s.d., [https://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id\\_Fiche=8392653](https://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8392653) (Page consultée le 31 mai 2022).

*traduire* en langage scénaristique selon ma sensibilité ainsi que ma perception, mais aussi selon l'importance que ce film occupe au cœur de mon propre scénario. Il va sans dire que l'intermédialité bat ici son plein dans un va-et-vient qui m'est apparu très stimulant.

En intégrant la scène d'ouverture du film dans mon récit, je me suis retrouvé à déployer plusieurs strates narratives – plusieurs réalités – enchâssées les unes dans les autres. Il y a tout d'abord le film dans le film, soit celui qui joue à la télévision dans *Vampire... vous avez dit Vampire ?* et dans lequel on retrouve les personnages de Nina, Jonathan et Peter Vincent. Le film *Vampire... vous avez dit Vampire ?* constitue ensuite une seconde strate dans laquelle on retrouve Charlie et sa copine, univers narratif enchâssé dans celui de mon scénario, troisième strate dans laquelle mes deux protagonistes (les deux jeunes enfants) visionnent le film dans le sous-sol, trouvent la cassette rouge et visitent le garage où se trouve le Challenger. Cette séquence mène ensuite à une quatrième strate, soit celle des événements vécus par le conducteur et la meneuse de claqué, histoire dans laquelle l'espace-temps – l'un des repères classiques d'un récit dit conventionnel – est déjà amplement brouillé. Ce brouillage est également nourri par l'effet anachronique provoqué par la rencontre et l'association de toutes ces strates.

En plus, ces univers enchâssés sont encadrés par une scène d'ouverture et de fermeture (qui constituent à mes yeux un prologue et un épilogue) dans lesquelles un vieil homme semble agir à titre de narrateur. J'emploie ici le terme « semble », car rien ne confirme que la narration provient de ce personnage.

EXT. FORÊT/SENTIER – JOUR  
Un désert de neige.

Tellement blanc qu'il est difficile de distinguer la frontière entre ciel et terre.

Une forêt borde ce désert – arbres dissimulés sous l'épaisse couche de neige d'une tempête récente que certains flocons fugaces tardent à conclure.



Des empreintes de pas sillonnent les vallons blancs,  
traçant un chemin que nous suivons...

Ces empreintes sont faites par un vieil homme qui  
progressent lentement mais sûrement dans un sentier  
recouvert de neige vierge.

De ce qu'on peut voir de son visage en grande partie  
dissimulé par un foulard noir et une tuque gris chiné, il  
semble âgé dans les soixante-dix ans.

Raquettes aux pieds, cet homme avance, l'air fatigué et  
quelque peu aveuglé par la forte luminosité de toute  
cette blancheur...

VOIX D'HOMME (NARRATEUR)

Pourquoi un simple objet peut-il  
causer tant d'émoi dans mon  
esprit? Aurais-je associé, à  
tort, cet objet à ce qu'elle  
représente pour moi?

(pause)

J'ai perdu cet objet et du coup  
je me sens terriblement  
abandonné... J'ai trop attendu et  
j'ai perdu ma chance. Je suis  
moi-même perdu...

Ces deux courtes séquences qui encadrent le récit et qui mettent en scène l'homme âgé constituent une strate narrative additionnelle qui contribue à rendre encore plus floue la notion d'espace-temps. De plus, elles peuvent potentiellement inciter le lecteur à se questionner sur le statut de la voix qui est derrière les histoires. Qui raconte ? De quel point de vue ? À partir d'où ? De quand ? Cette dynamique de nébulosité narrative, que nous retrouvons abondamment dans l'univers rollinien, constitue ici une forme qui est plutôt déterminée à rester indécidable, telle que définie par Vittorio Trionfi. Cette orientation confère une dimension supplémentaire à mon scénario tout en nourrissant sans contredit les notions d'incompréhensible et d'insolite qui le caractérisent. J'aurai l'occasion d'y revenir un peu plus loin.

J'emploie les termes « encadrement » et « enchâssement » afin de décrire la manière dont mes strates narratives opèrent les unes par rapport aux autres. Dans un

premier temps, lorsqu'on considère un récit comme encadré ou enchâssé, c'est qu'une forme de hiérarchie opère au sein du texte, où l'une des histoires ou trames narratives est considérée comme étant prédominante. En ce cas, bien que la section du *Cœur de Solange* occupe l'essentiel du texte en termes de pages, je ne suis pas porté à la considérer comme le récit dominant. Même chose pour la scène d'ouverture et de fermeture, qui constituent des univers narratifs en soi, autonomes mais chargés d'un sens supplémentaire par leur collage aux autres textes. C'est la raison pour laquelle je les considère comme des *récits intercalaires*<sup>61</sup>, dans l'optique où ils sont enchâssés sans qu'aucun d'entre eux ne prédomine. Bien évidemment, le lecteur peut être porté à avoir une impression contraire, mais de mon point de vue, aucune strate n'a préséance sur l'autre. Examinons maintenant plus en détails comment tout cela s'est mis en place.

### 5.2.2 LE PROCESSUS

La scène d'ouverture avec l'homme âgé qui marche dans la neige est la première qui fut écrite dans le cadre de la phase 2. Bien que les éléments qui composent les scènes impliquant les deux enfants mijotaient arbitrairement dans mon esprit, comme en flottaison, je n'étais pas encore prêt à repartir en errance d'écriture. Un élément – un objet, pour être plus précis – s'imposa toutefois comme la pièce maîtresse de cette seconde phase, objet mis en lumière, révélé et (re)découvert suite au « processus archéologique » de la phase 1 : une radiocassette jaune de marque Sony datant des années 90. À l'origine banal, cet objet qui fit partie intégrante de ma jeunesse constitue l'un des éléments qui, jusque-là enfoui dans les tréfonds de ma mémoire, émergea en compagnie d'autres souvenirs suite à ma première phase d'errance.

---

<sup>61</sup> Jean KAEMPFER et Filippo ZANGHI, « La voix narrative », *loc. cit.*



Fig. 58 : radiocassette Sony Sports modèle CFS-930.  
© Jonathan Gagné

Du coup, le processus associatif opéra de plus belle... Le lien entre cet objet et le personnage de la jeune fille est difficile à articuler, mais il est là et avant de se concrétiser lors de l'écriture, les éléments narratifs et dramaturgiques qui le composent furent en gravitation dans mon esprit en compagnie d'autres images et d'autres motifs. Lentement, presque insidieusement, quelque chose se mettait donc en place et je sentais que cela complétait, d'une certaine manière, les péripéties du conducteur et de la meneuse de claque. C'est également la raison pour laquelle j'avais l'impression que le Challenger allait revenir dans mon récit, sous une forme ou une autre. Peu à peu, après une période incubatrice ayant permis de cogiter ces nouveaux éléments, je fus prêt à reprendre l'écriture. Le point de départ de cette seconde phase fut ce souvenir d'enfance où je visionnai *Vampire... vous avez dit Vampire ?* pour l'une des premières fois de ma vie. Dans ce processus, souvent, « le souvenir se donne à voir, tel quel », tout comme dans le film de Jean Rollin intitulé *La Nuit des horloges* (2007) où Isabelle, la protagoniste (et le spectateur par la même occasion), découvrent des images et des objets envers lesquels aucune explication ni justification ne sera donnée<sup>62</sup>. Toujours dans ce film, « la distance est faible entre souvenirs véritables et souvenirs inventés<sup>63</sup> ». Il en va de même pour les scènes auxquelles ma deuxième errance donna naissance, un scénario que je considère tout de même indépendant en ce qu'il raconte une histoire qui lui est propre.

<sup>62</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, op. cit., p. 91.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 87.

Cette seconde phase d'écriture, à l'instar de la phase 1, s'est structurée de manière épisodique, alors que mes séances de création se sont échelonnées sur plusieurs jours à raison de blocs de 2-3 heures en moyenne. Il ne s'agit pas là d'une rigueur et d'un rythme de travail auto-imposés, mais bien du flux naturel dicté par ma consigne principale : l'errance. Comme ce fut le cas avec *Le Cœur de Solange*, me préservant de toute anticipation j'ai laissé les images et les idées guider la progression narrative comme la facture esthétique de mon récit, n'ayant qu'un bref aperçu de la direction empruntée par celui-ci. À partir de ce mode d'improvisation, l'important pour moi fut de conserver un maximum de souplesse et d'« écoute » afin d'accueillir l'orientation naturelle que désirait prendre mon histoire. Parfois, certaines idées, certaines images et/ou certains mots ont fait irruption dans mon esprit dans le cadre d'autres activités, et je m'empressais alors de les enregistrer ou de les noter afin de ne rien perdre de ces moments d'inspirations spontanés. Lors des séances d'écriture subséquentes, ces motifs ont été intégrés selon le mouvement imprévisible de ma pratique ou simplement mis de côté. C'est réellement l'énergie du moment, pendant la rédaction, qui a constitué mon geste et, donc, la tessiture du scénario.

Un événement particulier est survenu en cours de route lorsque, pour la toute première fois après de nombreuses années d'utilisation, le logiciel de scénarisation que j'utilise a semblé avoir « perdu » une séance d'écriture. De fait, un matin, lorsque j'ai ouvert le programme afin de poursuivre la rédaction, j'ai remarqué avec inquiétude qu'il n'y avait plus aucune trace des dernières séquences que j'avais récemment écrites. Qui plus est, alors que j'effectue régulièrement une sauvegarde de mon texte en format PDF afin d'avoir une trace en cas de défaillance informatique, il s'avère que j'avais oublié de le faire cette fois-là. Après maintes recherches et manipulations, j'ai dû me rendre à l'évidence : une partie de mon scénario était bel et bien perdue, effacée, oubliée, oblitérée... Vu l'investissement affectif dont j'avais fait preuve dans le cadre de ce projet de création, je m'en suis trouvé véritablement affligé; à mon sens, il était impossible de pouvoir retrouver, réécrire ou reproduire les mots ayant été convoqués lors des séances d'écriture initiales. Après tout, cette errance – cet oeuvrement – est un voyage à partir d'une destination vers une autre.

Lorsque la machine est mise en marche, on ne peut pas revenir en arrière ; il est impossible de revisiter les lieux qui ont ponctué notre chemin. Il s'agit donc d'une perte qui est allée jusqu'à remettre en question la continuité de cette deuxième phase de création. Était-il possible pour moi de poursuivre l'écriture avec cette absence dans mon récit ? Cette situation m'a obligé à prendre une pause pendant laquelle j'ai dû constater que j'étais plus bouleversé que je ne l'aurais cru... Car j'étais heureux et stimulé par ce que j'avais réussi à mettre en mots, et voilà que tout était disparu dans les méandres de la virtualité.

Après quelques jours de tergiversations, j'ai réalisé que cette expérience que représente la perte avait sa place dans ma démarche de création. Il était donc normal voire souhaité que la maîtrise de mon écriture soit remise en cause. Après tout, ma quête est aussi celle d'une perte de contrôle, et lorsque cela se présente, il y a une expérience d'ouverture à accepter. De plus, ce phénomène de mots perdus était similaire à ce qui se produit parfois dans le monde du cinéma lorsque certaines scènes sont coupées au montage ou bien lorsque certaines séquences sont retirées d'une copie de projection suite à une perte ou un bris. Cette situation, fréquente à l'époque de la projection analogique des films sur pellicule, est pratiquement inexistante à l'ère de la projection numérique. Mais ayant été projectionniste et ayant donc eu la chance de manipuler de la pellicule film en format 8mm, 16mm, 35mm et 70mm, le lien que j'évoque ici m'apparaît d'une évidence déconcertante. C'est la raison pour laquelle j'ai décidé de m'en servir au sein de mon récit, donc de transmuter cette expérience en moteur créatif afin de traiter les séquences manquantes et sur le point d'être oubliées. Cette solution m'est apparue comme la seule option non seulement viable, mais également stimulante afin de poursuivre l'écriture tout en préservant l'intégrité de la pulsion créative initiale. C'est conséquemment ce qui a donné lieu à ce dialogue suivant de la part du narrateur :

NARRATEUR

C'est ici que le flux narratif se rompt, la machine m'ayant laissé tomber... Il y a donc une bobine manquante dans ce film de ma

mémoire, ce qui fait en sorte que je devrai tâcher de relater les événements tel que je me souviens les avoir racontés la première fois. Comme tourner à nouveau les scènes... Mais à chaque fois qu'on raconte, c'est différent; certaines choses se perdent, d'autres surgissent, ce qui fait en sorte que ce n'est jamais pareil. On raconte toujours différemment la même histoire et tellement de facteurs influencent le cours des choses. Mais voici ce dont je me souviens :

Il m'est apparu important, non pas par considération face au lecteur, mais strictement selon ma position de créateur, d'évoquer cette situation avant de poursuivre l'écriture, en l'occurrence la tentative de réécriture de ce qui avait été perdu. À mon sens, puisque cette dynamique avait influencé le processus, elle devait aussi influencer le contenu et la forme du récit, somme toute à l'image de la démarche rollinienne dans laquelle le cinéaste-écrivain se permet souvent de transparaître dans son histoire afin d'évoquer ses réflexions ou sa démarche. Tel que je l'ai démontré dans les chapitres précédents, dans cette approche poétique, le récit est intimement lié à son créateur. Il s'agissait donc, pour moi, d'une opportunité à saisir, cet incident ayant après tout fait partie intégrante de mon errance. Ai-je réussi à (re)saisir l'essence des mots perdus ? Les ai-je mieux (re)mis sur papier ? Je ne sais pas... Et au final, au regard du processus et du récit, ce n'est plus réellement important. J'accepte cet accident qui a donné forme à mon scénario en favorisant une implication insolite de la voix narrative. C'est ce qui rend, toujours dans un esprit d'oeuvrement, la démarche pertinente à mes yeux.

### **5.2.3 LA VOIX NARRATIVE**

Cette incursion du narrateur dans mon histoire n'est pas sans rappeler la problématique avec la voix narrative qui fut abordée au chapitre 3 à propos du narrateur de *Dialogues sans fin*, qui devient momentanément un participant du récit. Dans ce cas précis, à la lumière des distinctions proposées par Genette entre l'histoire,

le récit et la narration, il appert que mon style, qui se situe dans l'« entre » et qui privilégie les déchirures dans le langage scénaristique, peut susciter certaines confusions au sujet de ladite voix narrative. Dans son mémoire, Jean Rup mentionne, au regard des récits rolliniens, que ces points de vue ne correspondant à aucun protagoniste sont des « postures esthétiques étranges pour ce type de cinéma, mais aussi conformes [sic] à un certain cinéma fantastique français, que les audaces formelles rapprochent du cinéma expérimental<sup>64</sup> ». Je n'irais pas jusqu'à qualifier mon style d'audace formelle, mais j'abonde toutefois vers l'aspect expérimental de ma démarche, notamment en ce qui concerne les *échappées* qui concourent à ouvrir le texte sur d'autres degrés de lecture.

À l'instar de *La Belle énigme* et *Un Espace vide*, deux des nombreux textes qui composent *Dialogues sans fin*, mon scénario tend à rendre poreuses les frontières entre « le *dedans* et le *dehors*<sup>65</sup> » par l'implication sporadique d'une voix extradiégétique qui, en plus de narrer, « ouvre dans le texte un autre univers<sup>66</sup> ». Ces intrusions du narrateur ont une fonction commentative et le fait qu'elles aient parfois lieu sur deux plans d'énonciation différents<sup>67</sup>, soit celui de l'histoire (par le biais d'un personnage appelé « narrateur ») et celui du discours (directement dans les didascalies), contribue à complexifier davantage le statut de cette voix. Il est ainsi approprié de se demander si tous les commentaires que l'on retrouve dans mon scénario et qui provoquent des *échappées* dans la tessiture du récit, aussi brèves soient-elles, proviennent de la même voix. Est-ce le personnage-narrateur qui s'implique également dans les didascalies lorsque celles-ci tendent à digresser du fil événementiel ? Est-ce l'auteur qui parle, même si le « je » n'est pas énoncé par cette voix ? Ou est-ce plutôt un personnage de l'histoire qui aurait également le statut de raconteur ? Si tel est le cas, qui est ce personnage ? De quelle *strate narrative* provient-il ? À mon sens, il est impertinent de chercher une réponse à ces questions puisque l'idée que cette voix soit instable, difficile à identifier et intrusive participe d'une esthétique générale qui cherche à décloisonner les statuts des éléments

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>65</sup> Jean KAEMPFER et Filippo ZANGHI, « La voix narrative », *loc. cit.*

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ibid.*

narratifs, en l'occurrence la voix narrative. Ce jeu de transgression se confirme d'ailleurs chez Rollin, qui encourage, par son mode énonciatif, le spectateur à maintenir son état de questionnement avec le film et son récit. Dans cette perspective, je mets en place par le biais de mon écriture non seulement une histoire étrange, mais aussi un dispositif dramaturgique déroutant qui me ramène vers l'insolite et l'incompréhensible.

Même si on affirme que « dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur, [...] mais un rôle inventé et adopté par l'auteur<sup>68</sup> », mon étude sur la poétique rollinienne tend à prouver le contraire. L'auteur peut bel et bien s'immiscer dans son propre récit, ne serait-ce que temporairement, afin de créer des brèches dans la narration. Ce phénomène est bien représenté à la page 7 de mon scénario, alors que les deux enfants explorent le sous-sol à la recherche de la source du bruit étrange qu'ils ont entendu :

Le jeune garçon se lève à son tour et suit la fillette dans le clair-obscur du sous-sol. Une légère odeur d'humidité règne dans l'endroit, une odeur que l'enfant associerait à jamais à ce lieu et à ce moment précis. Plus tard il dirait à qui veut l'entendre qu'il serait prêt à tout donner pour revivre cette époque, pour faire table rase de bien des choses, pour retrouver les opportunités perdues en cours de route. À condition, bien sûr, d'oublier tout ce qui est venu ensuite, et ce, afin de retrouver un état plus pur s'il est possible de le lire ainsi. Quelqu'un a déjà dit (ou écrit), que la perte de la mémoire recèle une formidable vertu subversive. Cela permet une rupture, une scission...

Mais l'univers, à sa manière, répondra à l'enfant devenu adulte qu'il y a bien peu de lois immuables en ce bas monde - dans cette dimension, dans cette densité - mais que parmi ces lois figure celle voulant qu'il soit tout à fait impossible de revenir en arrière.

C'est comme le chante John Mellencamp dans Jack & Diane :  
« Oh yeah Life goes on, long after the thrill of living is gone ».

---

<sup>68</sup> *Ibid.*



Prudemment, le garçon et la fillette s'engagent dans un petit corridor menant à deux pièces – territoire réservé aux adultes et dès lors inexploré. Chacun de leurs pas est drôlement amorti par le tapis duveteux qui recouvre le sol – sensation étrange mais agréable.

Dans cet extrait, les commentaires de la part du narrateur sont facilement repérables, de prime abord par le changement de ton ainsi que par la rupture avec l'action principale du récit. En plus de sortir de la diégèse, le narrateur ouvre effectivement le texte sur un autre univers. Il est ainsi possible de déceler, voire de ressentir, d'autres niveaux narratifs qui transpirent du récit principal et qui ont une valeur « non-filmique ». Cela rend leur inclusion au sein d'un texte scénaristique d'autant plus insolite. S'agit-il d'une autre histoire qui serait possiblement tissée en filigrane et qui chercherait à émerger ? Le statut ambigu de la voix narrative, tout comme les informations énigmatiques qui sont livrées par le biais de cette voix, peuvent potentiellement être un indice de ce phénomène.

Avec ce type d'intervention de la voix narrative, il est possible de considérer que celle-ci est à son degré de présence maximale. En plus, le temps de la narration change radicalement lors de ses interventions, passant de la narration simultanée, donc conduite au présent et dans laquelle le temps de l'histoire paraît coïncider avec celui de la narration (ce qui est la norme en écriture scénaristique) à une forme de narration antérieure. L'antériorité du point de narration par rapport à l'histoire est un cas rare, pour ne pas dire jamais-vu, dans les scénarios. Même avec un personnage qui saurait prédire le futur, cette approche se situerait sur le plan d'énonciation de l'histoire et non du discours. Dans l'extrait de mon scénario présenté ci-dessus, le fait de raconter l'avenir comme s'il était déjà advenu – ou, à tout le moins, le fait de fournir des bribes d'informations qui sous-tendent un univers plus large – implique justement cette présence d'un mystérieux narrateur qui semble tout savoir, donc d'une voix extradiégétique provenant du *dehors* et qui se permet de perturber l'histoire. Ces moments de déchirures et d'échappées dans la trame narrative principale nourrissent également la dimension indicielle de mon écriture tout en alimentant la notion d'incompréhensible qui caractérise mon récit. Cet aspect

complètement improvisé de mon processus m'apparaît particulièrement fascinant, surtout à la lumière du fait que « la voix englobe toutes sortes de relations entre la narration, l'histoire et le récit (de temps, de personne, de niveaux). [...] Ceux-ci [...] relèvent toujours du mélange. Autrement dit, ils sont complexes<sup>69</sup> ».

À travers mon scénario, il me semble apparaître une forme de nébulosité qui affecte l'étanchéité des frontières entre les niveaux de narration. Et lorsque ces frontières sont franchies, de sorte que le statut de la voix narrative se veut complexe, on a affaire à une métalepse narrative, soit une « intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement<sup>70</sup> ». Considérer la métalepse pour décrire certains aspects de la narration de mon scénario est aussi approprié dans la mesure où elle « manifeste avec éclat que la fiction n'est pas soumise au principe de réalité<sup>71</sup> ». Mais encore : « [l]a métalepse provoque à coup sûr la surprise du lecteur; multipliant les paradoxes, elle fait exister, pour le plaisir, un monde de liberté et de fantaisie ». Le champ lexical de ce passage est très évocateur à la lumière de l'essence de mon processus créatif : « surprise », « paradoxes », « plaisir », « liberté », « fantaisie »... Nous voilà également en plein territoire rollinien !

En somme, si l'un de mes protagonistes s'avère le narrateur de l'histoire ou si moi-même, à titre d'auteur, je me considère comme narrateur-personnage, nous pourrions avoir affaire à cette forme de *métalepse narrative* dont il est question. Je parle ici au conditionnel en faisant bien attention de ne pas fournir d'explication définitive, car j'admets ne pas en avoir ; en réalité, je ne désire pas en avoir. L'important est que cette dynamique contribue à mieux saisir les déchirures et les échappées dont je parlais un peu plus et qui font partie intégrante de la problématique de mon projet.

---

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> Gérard Genette cité par Jean KAEMPFER & Filippo ZANGHI, *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*

## 5.2.4 L'INDÉTERMINATION

Plusieurs des thèmes qui caractérisent la phase 1 de mon projet se retrouvent également, sous une forme ou une autre, dans la phase 2. Je pense, entre autres, à la thématique de la voiture et celle des lieux vides et/ou abandonnés. De plus, je considère que le personnage de la jeune fille est une déclinaison de la thématique de la meneuse de claqué, car elle est dans son essence une meneuse de claqué en devenir. Nous retrouvons donc ce thème de manière embryonnaire au cœur de ce personnage et certains lecteurs pourraient ainsi se demander si ces deux personnages sont en réalité la même personne, tout comme il serait justifié de s'interroger à savoir si le personnage du jeune garçon qui découvre la radiocassette jaune est le même que celui qui est obsédé par la présence dans le cabanon ou bien celui qui croit entrevoir une femme nue dans la piscine. À ce sujet, j'estime que la littérature a le potentiel de permettre une plus grande ambiguïté que le cinéma, une ambiguïté syntaxique et/ou sémantique plus difficile à reproduire avec les images parfois sans équivoque du langage filmique. Mon scénario constitue un bon exemple de ce phénomène, car dans un esprit d'ouverture et de déploiement du sens, il n'offre pas de réponse à ces questions. Comme scénariste, j'ai ainsi eu la liberté, dans la construction de mes didascalies, d'offrir des informations, des précisions ou des descriptions ou bien de laisser planer un doute par omission. En contrepartie, au cinéma, il aurait fallu que je fasse usage de certaines techniques de mise en scène potentiellement distrayantes pour dissimuler ce genre d'information, en faisant par exemple le choix de ne pas montrer clairement le visage des personnages afin d'éviter leur identification. Créer des zones grises – ces nébulosités narratives et ces figures indécidables – m'apparaît donc plus facile du côté de l'écriture scénaristique et des modalités de son discours. Cette approche n'est pas recommandée dans le cadre de l'écriture d'un scénario en bonne et due forme, qui doit permettre au lecteur de visualiser efficacement et avec le moins d'ambiguïté possible le film dans son esprit. Mais en ce qui concerne mon texte, chaque indétermination sémantique et chaque élément qui provoquent des ouvertures sont souhaitables et accueillis en conséquence.

Ces indéterminations sont légion dans mon scénario. Certaines sont accidentelles car elles sont issues de la spontanéité du processus d'errance tandis que d'autres sont délibérées, surtout en ce qui concerne les personnages. À cet égard, mon objectif a toujours été d'en révéler un minimum sur le qui/quand/comment, tout comme Rollin avait souvent l'habitude de le faire. Il m'apparaît plus pertinent, surtout dans le contexte de création qui est le mien, de ne pas dévoiler l'*historique* des personnages, principalement parce que je n'ai pas réellement développé ces aspects avant de débiter l'écriture. Il n'est pas rare que les scénaristes et les écrivains mettent en place, ne serait-ce qu'à titre d'exercice, plusieurs éléments constitutifs de leurs protagonistes dans le but de développer ceux-ci plus efficacement, mais cette approche était sans intérêt en ce qui me concerne. Après tout, en tenant compte de l'ancrage du récit dans mon histoire personnelle, chaque personnage est, à différents degrés et de différentes manières, une déclinaison de moi-même. Inévitablement, la démarche de création que j'ai mise en place fait en sorte que je transpire un peu partout dans mon récit. Et c'est aussi cela qui concourt à rendre la voix narrative difficile à identifier dans mon texte.

Le personnage qui incarne le plus fidèlement ces notions est sans contredit celui de l'homme âgé, que nous retrouvons dans le prologue et l'épilogue. L'identité de cet homme n'est jamais révélée et très peu de détails sont fournis à son sujet. Son implication dans l'histoire est nébuleuse, tout comme son statut. Car autant au regard du discours que du récit, le lecteur peut être porté à croire que ce vieil homme est le narrateur. Toutefois, dans la scène de fermeture, la voix du narrateur, qui tient un propos étrange, énigmatique et décalé, passe du mode extradiégétique à intradiégétique alors que nous découvrons que cette voix provient d'un enregistrement que joue la radiocassette Sony. Par conséquent, il est justifié de se demander si cette voix appartient au vieil homme qui, de toute évidence, écoute l'enregistrement en question. Et si cette voix n'est pas la sienne, à quel personnage appartient-elle ? Cette situation démontre bien comment les personnages de mon scénario échappent fréquemment à la « préhension » que le lecteur est habitué d'avoir sur les protagonistes du récit.

Certains dialogues contribuent également à générer de l'insolite dans *Le Corps de Laura*. Je pense ici à la manière dont la fillette décrit le Challenger au jeune garçon peu après leur arrivée dans le garage, à la page 13 :

Le garçon regarde le Challenger avec envie, avec désir. Prudemment, il en fait le tour dans un esprit muséal, la voiture étant l'oeuvre, la pièce maîtresse des lieux...

FILLETTE

Moteur V8 Hemi de 7 litres  
développant 425 chevaux. 426  
pouces cubes. 410 livres-pieds de  
couple à 4000 tours minute.  
Transmission 4 vitesses. Vitesse  
de pointe de 235 kilomètres  
heure. Quart de mile en 14.1  
secondes.

(pause)

Une bête. Une vraie!

Et un peu plus loin dans la scène, alors qu'ils sont assis dans le véhicule :

Le garçonnet se contente de la regarder avec admiration tandis qu'elle confie ces informations, le regard quelque peu perdu dans le vide, sa main droite parcourant délicatement la courbe du volant.

FILLETTE

La disposition en V des soupapes  
d'un Hemi leur permet d'avoir un  
diamètre plus imposant et donc de  
plus gros conduits d'admission et  
d'échappement. C'est aussi ce qui  
permet, au final, d'avoir une  
puissance plus importante...

Il est bien sûr anormal pour une jeune fille de tenir de tels propos. Ces dialogues créent donc une brèche dans la réalité apparente du récit et démontrent clairement que l'univers dans lequel se situe l'action est différent et déphasé. Cet effet est analogue au ton, à la teneur ainsi qu'à la théâtralité des dialogues rolliniens, dynamique qui place les protagonistes en décalage avec ce que nous pourrions

appeler la « norme ». C'est d'ailleurs, rappelons-le, la raison pour laquelle Pascal Françaix affirme que la langue des héros rolliniens apparaît quelque peu anachronique<sup>72</sup> et qu'elle caractérise « la “différence” profonde de son univers<sup>73</sup> ».

La séquence dans laquelle les deux enfants découvrent l'intérieur du Challenger fait également état d'une forme d'érotisme ou, du moins, de la première approche d'un érotisme « innocent » et latent lié à l'enfance et à l'évocation du souvenir :

La fillette monte à bord à son tour puis prend place sur le siège du conducteur. Les deux enfants semblent miniatures au coeur de l'habitacle. Mais c'est simplement pour jouer, pour faire semblant...

La jeune fille s'étire alors afin d'atteindre le coffre à gants. Sa longue chevelure cassonade frôle et caresse le bras dénudé du jeune garçon; du même coup, une effluve sucrée imprègne l'atmosphère tout autour.

Du coffre à gants elle retire un trousseau de clés, ce qui lui permet de mettre le contact sans démarrer le moteur afin d'allumer la radio. C'est la pièce *The River* de Bruce Springsteen - le Boss - qui joue...

#### SPRINGSTEEN

(chantant)

Now I just act like I don't  
remember, Mary acts like she  
don't care. But I remember us  
riding in my brother's car. Her  
body tan and wet, down at the  
reservoir. At night on them banks  
I'd lie awake And pull her close  
just to feel each breath she'd  
take...

#### FILLETTE

(telle une confidence)

On l'appelle le moteur Hemi dû à  
la forme hémisphérique de ses  
chambres de combustion. Ces

---

<sup>72</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 72.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 73.

moteurs ont fait leur apparition  
à la fin des années 60.

À l'image du récit provenant de la phase 1, la voiture agit ici comme lieu de désir. Cet aspect est supporté par le propos de la chanson de Bruce Springsteen qui relate, avec nostalgie, un souvenir vécu en compagnie d'une fille : « *Now I just act like I don't remember, Mary acts like she don't care. But I remember us riding in my brother's car. Her body tan and wet, down at the reservoir.* » (Maintenant, j'agis comme si je ne m'en souvenais pas, Mary agit comme si elle s'en fichait. Mais je me souviens que nous roulions dans la voiture de mon frère. Son corps bronzé et mouillé, au réservoir [ma traduction]). Les sens jouent de toute évidence un rôle important dans la chanson, tout comme dans cette scène de mon scénario où le toucher et l'odorat génèrent une forme de désir chez le jeune garçon. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle je qualifie cet érotisme d'« innocent » et de « latent », car une naïveté caractérise le texte, comme l'ensemble du récit d'ailleurs. Rien ne se déploie pleinement dans le premier degré de lecture ; dans le second degré, toutefois, plusieurs choses semblent se tramer... Quoi qu'il en soit, j'estime que l'essentiel de mon récit ne se situe pas dans l'action et dans le *concret* de ce premier niveau de lecture, mais plutôt dans l'espace nébuleux, mystérieux et obscur des non-dits et des strates sous-jacentes.

### 5.2.5 LE COLLAGE

Après avoir terminé l'écriture du prologue, de l'épilogue et de l'histoire intitulée *Le Corps de Laura*, j'ai joint ensemble toutes ces sections, y compris *Le Cœur de Solange*. Le titre de ce qui a pris forme comme étant mon scénario complet est ensuite devenu *L'Itinéraire mémoire*, principalement en référence au titre du film inachevé et perdu de Jean Rollin, *L'Itinéraire marin* (1962), dont le scénario fut co-écrit avec Marguerite Duras. Ce choix de titre, en plus de cristalliser efficacement l'essence de mon texte, est somme toute à l'image de ce que Rollin a fait en choisissant le titre *Les Deux orphelines vampires*, qui fait référence à la pièce de théâtre *Les Deux orphelines* d'Adolphe d'Ennery et Eugène Cormon, créée en 1874. Choisir ce nouveau titre pour mon scénario est aussi une manière supplémentaire de

m'inscrire dans un mouvement continu de référencement intermédial, en faisant cette fois-ci écho au titre d'un film perdu que Rollin a cherché toute sa vie à retrouver ainsi qu'à reconstruire. Il n'en reste aujourd'hui que des photographies de plateau et des souvenirs<sup>74</sup>. Je suis par le fait même toujours en relation avec cette mémoire qui oublie, qui se rappelle, qui reconstitue, qui cherche à se souvenir et qui négocie avec l'effritement, le morcellement et la transformation des images et des motifs – vestiges d'une vie tout bien considéré fragile et éphémère.

Cette interdépendance qui subsiste entre les textes composant *L'Itinéraire mémoire* me fait penser à ce que Rollin confie à propos de *Dialogue sans fin* et *Les Demoiselles de l'étrange* :

Les deux textes sont issus d'un identique état d'esprit, l'un étant une sorte de préfiguration de l'autre. L'inspiration commune, qui va jusqu'à la description d'objets ou de personnages présents dans l'un et l'autre texte [...] ne m'est apparue que longtemps après. Si bien que l'on peut dire que le texte court s'est sournoisement glissé dans le roman, à mon insu, comme pour en hanter le contenu<sup>75</sup>.

En l'occurrence, *Le Cœur de Solange* et *Le Corps de Laura* sont « hantés » par les mêmes thèmes et les mêmes images, mais le fait de les coller ensemble a propagé cette hantise sur l'ensemble des récits, établissant entre eux un dialogue qui a fait en sorte de les fusionner sur une base définitive. L'effet synergique provoqué par ce collage m'a subséquemment incité à modifier deux éléments dans la section du *Cœur de Solange*, et ce, non dans une perspective de cohérence accrue, mais davantage dans le but d'établir une *parenté* entre les « morceaux ». À la page 31, dans la scène de la piscine, j'ai donc interchangé ce qui était initialement un vieux tourne-disque (objet très rollinien) pour la fameuse radiocassette Sony jaune. Cela fit aussi en sorte que cet objet, qui est beaucoup plus proche de mon histoire et de ma réalité, occupe une place plus importante dans le récit. Et dans la même scène, je me suis senti *interpellé* à changer le personnage qui nage dans la piscine – la vision furtive du

---

<sup>74</sup> En 2018, une reconstitution du film à partir du scénario et des photographies d'archive a été réalisée par Victor Poucalow. Intitulée *L'itinéraire souvenir, reconstruction d'une œuvre perdue de Jean Rollin*, cet essai vidéo est disponible en bonus sur l'édition Blu-ray du film *Bacchanales sexuelles*.

<sup>75</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 128.



jeune garçon – par une femme rousse au lieu de blonde, et ce, en référence à la femme que le garçonnet entrevoit parler au téléphone à la page 12 dans la section du *Cœur de Laura*. Encore une fois, il s’agit davantage de modifications plus *sensibles* que *raisonnées* en vue d’un certain accord entre les parties du scénario issues de différentes phases de création. L’idée n’était donc pas de réviser et retravailler mon texte, mais bien de lui conférer, quelque peu paradoxalement, une certaine impression d’homogénéité.

### 5.3 PHASE 3 : LA BOBINE MANQUANTE

Alors que j’approchais la fin de la rédaction de ma thèse, soit près d’un an et demi après avoir terminé l’écriture de mon scénario, la révision du présent chapitre m’amena inévitablement à faire un retour sur mes écrits. C’est ainsi que je réalisai que je n’étais pas tout à fait à l’aise à ce que l’intégralité de mon texte soit rendu public. Lors de ce qui pourrait être considéré comme une troisième phase, j’avoue avoir usé d’une forme d’autocensure afin d’adresser cet aspect. Les passages affectés se comptent sur les doigts d’une main et l’effet de cette *censure*<sup>76</sup> est imperceptible à l’exception d’une scène en particulier, soit celle du cabanon à la page 46. Puisque je déterminai qu’une partie importante de l’action devait être retirée, l’idée me vint de tout simplement retirer une partie de la bobine de film. Tel que mentionné au point 5.2.2, ce phénomène était courant dans le temps de la projection des films en pellicule dans les cinémas, alors qu’un bris survenait et qu’une section de la bobine devait donc être éliminée. Puisque cela créait un « trou » dans le déroulement du récit, une section de pellicule avec une mention spécifique était parfois intégrée au film afin d’avertir les spectateurs. En anglais, c’est le terme « *missing reel* » (bobine manquante [notre traduction]) qui est le plus souvent employé dans ce genre de situation. C’est au cinéma d’exploitation des années 70 qu’on associe le plus le phénomène des bobines manquantes puisque ces films, justement, avaient tendance à être *exploités* sur une plus longue période de temps dans les salles de cinéma puis,

---

<sup>76</sup> J’emploie ce terme de manière non péjorative, ayant librement choisi de retirer une section du récit pour des raisons personnelles.

ensuite, dans les ciné-parcs. Ce faisant, au fil des projections répétées, la copie pellicule se détériorait et, éventuellement, se brisait. On raconte aussi que, parfois, les projectionnistes sectionnaient certaines sections spécifiques du film afin de les conserver en souvenir (souvent des séquences contenant de la violence ou de la nudité). Ainsi, selon l'importance des sections amputées volontairement ou non, les spectateurs expérimentaient un saut non raccord dans l'action et dans la trame narrative. Plus encore, en l'absence de la mention « *missing reel* » (que les projectionnistes n'inséraient pas en cas de dommages mineurs à la pellicule, se contentant de rabouter les sections saines), cela pouvait faire en sorte que les spectateurs soient quelque peu surpris et/ou perdus par le raccord brut. Avec le temps, cette pratique est devenue un trait esthétique du cinéma de genre et d'exploitation, ayant plus récemment été utilisé par Robert Rodriguez et Quentin Tarantino dans le programme double *Grindhouse* (2007), composé respectivement des films *Planet Terror* et *Death Proof*. Le terme « Grindhouse », qui représente aujourd'hui un courant stylistique, désigne spécifiquement les salles de cinéma qui diffusaient les films d'exploitation. En 2014, une série Web de 6 épisodes étant dédiée à ce phénomène a d'ailleurs été mise en ligne sur Youtube. Intitulée *Missing Reel*, cette série s'affaire à relater l'historique de certains genres liés au cinéma d'exploitation (*Blaxploitation*, *Zombies!*, *Women In Prison*, *Nature Gone Wild*, *Car Chase Pictures*, *Hong Kong Movies*)<sup>77</sup>.

J'ai déjà abordé le phénomène des bobines manquantes lors de la phase 2 de la création de mon scénario, alors que le narrateur relatait une section de récit « disparue » (en réalité une perte involontaire due à un problème technique avec mon logiciel de scénarisation). Lors de la phase 3, lorsque vint le temps de censurer le passage en question à la page 46, il m'apparut tout naturel de simplement retirer une section de bobine afin de faire directement écho aux *missing reels*. Par cette pratique, je fais à nouveau appel à l'intermédialité par référencement, traduisant en langage scénaristique les codes picturaux du cinéma, en ce cas le cinéma de genre.

---

<sup>77</sup> « Missing Reel series », dans *The Grindhouse Cinema Database*, 13 avril 2023, [https://www.grindhousedatabase.com/index.php/Missing\\_Reel\\_series](https://www.grindhousedatabase.com/index.php/Missing_Reel_series) (Page consultée le 12 juin 2023).



Fig. 59 : photogramme tiré du film *Planet Terror* de Robert Rodriguez.  
© Dimension Films (2007)

Cet effet esthétique et narratif joue aussi de l'accidentel. Donc tout en étant insolite, le « manquant » se révèle une figure stylistique cohérente. Cette stratégie me permet, d'une part, de m'appropriier une partie de l'expérience liée à la matérialité du médium que constitue le cinéma et, d'autre part, de créer un autre type d'ouverture dans le langage scénaristique de mon récit. De plus, il s'agit d'une approche qui n'est pas sans rappeler la manière dont Rollin, dans le synopsis de *Requiem pour un vampire*, a utilisé sept points de suspension à l'endroit où se situe un trou dans le fil des événements, soit après l'arrivée de Frédéric au château. Rappelons que sa rencontre avec Marie et sa capture par les vampires ne sont pas relatées dans le synopsis de Rollin, gisant dans une zone grise suite à la phrase « Les vampires paraissent..... » Ceci dit, en retirant une bobine de mon texte, une discontinuité similaire se crée, repérable à même la syntaxe qui se voit brusquement (et anormalement) interrompue à l'instar d'une pellicule amputée.

INT CABANON -

Un petit cabanon clair-obscur où sont rangés des objets sans importance.

D'une finesse et d'une douceur incomparables, la meneuse de claque retire

[BOBINE MANQUANTE - DÉSOLÉ DE L'INCONVÉNIENT]

s'empresse alors de déposer ses lèvres framboise contre la bouche de l'homme.

Elle l'entraîne ensuite sur le sol; au passage, l'homme croit entrevoir, par la petite fenêtre ternie, un jeune garçon qui, au loin, campé sur la bordure limitrophe du terrain de l'école, regarde dans leur direction. Mais cela n'importe guère...

À cette ouverture/déchirure « technique » de mon texte font écho l'ouverture dramaturgique qui aura lieu un peu plus loin dans cette scène ainsi que, plus globalement, l'ouverture narrative en lien avec le sens de mon récit dont le déploiement est pour ainsi dire, incessant. Il s'agit également d'une manière supplémentaire de mettre en œuvre l'indétermination et l'invraisemblance au regard de la notion des figures indécidables. Ainsi, cette troisième phase non prévue m'a fourni la chance de jouer davantage avec le langage scénaristique et filmique, démarche littéraire hybride et inattendue qui caractérise bien mon processus de création.

#### **5.4 RETOUR SUR LA CRÉATION**

Suite à l'écriture de mon scénario, j'ai ressenti le besoin d'effectuer un petit pèlerinage afin de retourner sur les lieux de mon enfance qui sont à l'origine de *L'Itinéraire mémoire*. J'ai donc pris la route par un beau samedi ensoleillé afin de visiter la ville où j'ai passé quatorze années de ma vie, soit de 7 ans à 21 ans. Quelque peu empreint de nostalgie, j'ai constaté que certains lieux spécifiques avaient changé tandis que d'autres étaient pratiquement restés intacts. Il fut étrange pour moi de revoir ces endroits après tant d'années, mais surtout après les avoir mis en scène dans un récit de fiction résultant d'une démarche singulière. Et puisque mon scénario est inspiré de souvenirs bien réels, j'admets que mon esprit a parfois eu de la difficulté à discerner la frontière entre la réalité et l'imaginaire lors de mon pèlerinage, croyant me rappeler l'endroit où s'était tenue la meneuse de claque ou celui où s'était jadis

garé le Challenger devant l'école primaire... Mais cela fait partie du *jeu* et constitue une conséquence intéressante de mon processus !

À propos, justement, de ce processus, lorsque toutes les séquences furent officiellement rassemblées ensemble sous le titre de *L'Itinéraire mémoire* et que je pus enfin avoir une vue d'ensemble de mon scénario, j'eus quelque peu l'impression de me sentir comme Rollin lorsqu'il eut complété ce qui est considéré comme son film testament, *La Nuit des horloges* :

Je commence à comprendre que la partie va être gagnée, car la fin du tournage approche. Et je me dis que, peut-être, j'ai encore fait un film, aussi invraisemblable que cela paraisse, par petits morceaux, avec des changements parfois importants dans l'histoire. Un film qui va finir par correspondre à ce que je voulais<sup>78</sup>.

Pas à pas, par petits morceaux, j'ai l'impression d'avoir effectivement gagné la partie. Non pas parce que je considère avoir finalisé (être allé au bout) de ce pour quoi je me suis lancé dans mon projet de création, mais bien parce que ma poétique *renouvelée* m'a bel et bien mené sur un chemin analogue à celui de Jean Rollin. Il s'agit d'une démarche libératrice qui m'a fourni les outils nécessaires pour m'affranchir du carcan de la norme, de la technicité ainsi que des attentes. Il y a également dans cette dynamique un aspect ludique, car ce processus m'a permis de *jouer* avec la poétique de Rollin et non d'*imiter* celle-ci. Ceci dit, avec *L'Itinéraire mémoire*, c'est définitivement ma propre route que j'ai arpentée et c'est précisément le chemin relaté ci-haut qui apparaît des plus importants à mes yeux, et non la destination. Ma création se situe dans l'oeuvrement et donc dans un désir de ne pas interrompre le geste initié à travers mon projet doctoral. Malgré tout, s'il n'y pas de destination, il y a néanmoins une décision affirmée de poursuivre le chemin que j'ai (déc)ouvert.

Je suis conscient que la lecture de *L'Itinéraire mémoire* invite à se questionner sur la nature du texte scénaristique. À cette étape-ci, mon processus de création hors

---

<sup>78</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, op. cit., p. 275.

norme et sa résultante appellent nécessairement à tracer les contours de mon positionnement par rapport à cet objet spécifique que constitue le scénario. À noter que j'entretiens une souplesse délibérée face à cette situation puisque tenter un cadrage ferme et définitif face à ma pratique scénaristique serait en réalité très anti-rollinien dans son essence. Cela dit, tout comme Jacqueline Van Nypelseer le propose dans son article *La Littérature de scénario* (1991), j'aborde le scénario comme genre littéraire, mais aussi comme « texte hybride<sup>79</sup> ». Van Nypelseer appuie cette notion en mettant de l'avant des exemples de scénarios qui sont très différents les uns des autres, non seulement dans la présentation mais dans la conception<sup>80</sup>. Cela met en exergue que la facture traditionnelle du scénario a beaucoup évolué depuis les débuts du cinéma et c'est à mon sens un mouvement qui va se poursuivre longtemps. Souvent « considéré comme un outil de travail et perçu par le public comme une phase négligeable et peu créative de la création cinématographique<sup>81</sup> », il m'apparaît donc essentiel d'ouvrir le scénario sur ses nombreuses potentialités, surtout dans la mesure où Rollin cherchait justement la symbiose entre la littérature et le cinéma. Celle-ci se joue en grande partie par l'entremise du « statut intermédiaire<sup>82</sup> » du texte scénaristique, positionnement qui à mon sens ne veut aucunement dire que « l'objet en question n'est pas acceptable comme une œuvre à part entière<sup>83</sup> ».

Dans cette perspective, j'entends donc le « processus de création scénaristique » auquel fait référence le titre de ma thèse non comme finalité, mais comme l'un des mouvements d'écriture dans la création cinématographique ; une étape autoportante loin d'être purement technique, mais en symbiose entre le mot et l'image, entre l'idée et la mise en scène. Le présent chapitre a justement tenté de rendre compte de ce mouvement dans l'oeuvrement et dans l'en-cours qui a mené vers *L'Itinéraire mémoire*. Il s'agit d'un état processuel riche en possibles et en devenir puisque le scénario, loin d'être subordonné au cinéma, peut ultimement « être lu, joué ou

---

<sup>79</sup> Terminologie employée par Marguerite Duras. Citée par Jacqueline VAN NYPELSEER, « La Littérature de scénario », *Cinémas*, vol. 2, n° 1, 1991, p. 119, <https://doi.org/10.7202/1001053ar> (Page consultée le 9 juin 2024).

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>83</sup> *Ibid.*

tourné<sup>84</sup> ». Ainsi, tel que l'affirme Van Nypelseer, « on peut scruter l'objet, comparer les procédés de narration, choisir son mode de lecture mais on doit cesser de jouer avec des concepts semblables comme s'ils étaient différents<sup>85</sup> ». Le scénario est à la fois cinéma et littérature, « à la fois outil et livre<sup>86</sup> », et c'est précisément ce statut qui, à mon sens, permet d'exploiter au maximum sa fonction créative. Avec *L'Itinéraire mémoire*, je constate que je m'inscris dans la troisième catégorie de scénarios telle que décrite par Van Nypelseer et dans laquelle on retrouve le message de l'image ainsi que l'introspection<sup>87</sup>.

Cependant, que la technicité l'emporte sur la narrativité ou vice versa, il est clair que [des] approches très différentes sont possibles: le lecteur peut soit porter une attention explicite au découpage en séquences, à la séparation entre narration et dialogues, aux termes techniques, soit se laisser bercer par le rythme nouveau et légèrement mystérieux de l'ensemble<sup>88</sup>.

Avec Rollin, il est clair que je me suis laissé bercer par ce rythme nouveau et légèrement mystérieux, tout en conservant à titre de balises (et non à titre de contraintes) certains aspects narratifs propres au scénario tels que relevés par Van Nypelseer<sup>89</sup>:

- Chaque séquence correspond à un changement de décor ou à un saut dans le temps et est introduite par des spécifications de lieu et de lumière.
- À l'intérieur de chaque scène alternent les dialogues et les passages narrato-descriptifs [les didascalies], qui sont également très nettement séparés par divers procédés typographiques.
- Les passages narrato-descriptifs introduisent un discours qui est celui du narrateur. Ce sont aussi bien des descriptions de personnages, d'objets, de lieux et d'actions que des indications de position de la caméra.

---

<sup>84</sup> Marguerite Duras citée dans *Ibid.*, p. 118.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 108.

- Les personnages sont décrits de l'extérieur (par leurs apparences, leurs faits et gestes) et ils ne sont pas explicitement analysés, bien que parfois leur état affectif général soit indiqué (la joie, la peur, la jalousie).

Ces aspects ayant servi d'assise à l'épanchement de mon imaginaire constituent des repères permettant d'apprécier mon scénario comme tel, mais aussi en tant qu'objet textuel. De même, en considérant la manière dont *L'Itinéraire mémoire* permet des ouvertures de sens en laissant sporadiquement la place à d'autres modes d'énonciation, je crois que cela aura peut-être conduit vers « d'autres définitions possibles du scénario<sup>90</sup> ». Par cette approche anticonformiste des normes de création scénaristique classiques, je ressens avoir gagné en liberté à titre de créateur, voire un champ de libertés qui a permis la mise en valeur de mes concepts et mes thèmes, mais surtout ma voix. Cette émergence de mon unicité, une première dans ma vie d'artiste, confère à mon sens une valeur poétique à mon travail. À ce sujet, dans son texte à propos du cinéma de poésie, Didier Coureau mentionne « qu'il est ici fait confiance aux mots et à leur pouvoir de donner à penser, mais aussi de donner à voir et de donner à entendre – lorsque les mots disent les images et les sons<sup>91</sup> ». C'est dans cet esprit, celui des « mots qui disent » que je considère également ma création scénaristique comme étant poétique. J'entretiens la conviction que la poésie au cinéma ne réside pas uniquement dans l'image et dans la mise en scène, ce qui la cantonnerait à la technicité, mais qu'elle réside également dans le texte scénaristique, donc dans les mots qui précèdent les images. Écrire un scénario, c'est écrire des images bien avant d'écrire un récit, et l'histoire, tout comme le dit Germaine Dulac, n'est qu'une surface<sup>92</sup>. Dès lors, c'est grâce aux mots qu'il est possible d'aller sous cette surface, dans « la profondeur rendue sensible<sup>93</sup> » et découvrir le second degré auquel Rollin fait référence dans ses écrits libertaires. Après tout, il n'y aurait pas d'émotion ni de sensation cinématographique sans ce « film secret<sup>94</sup> ». Mon dialogue

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>91</sup> Didier COUREAU, « Un cinéma de poésie, interrogations premières », *loc. cit.*, p. 11.

<sup>92</sup> Germaine Dulac citée par Didier COUREAU, *Ibid.*, p. 7-8.

<sup>93</sup> Germaine Dulac citée par Didier COUREAU, *Ibid.*, p. 8.

<sup>94</sup> Raoul Ruiz cité par Didier COUREAU, *Ibid.*, p. 6.



avec Rollin m'a ainsi permis d'aller sous la surface et d'exposer une partie de ce secret et de cette sensibilité.

Mon récit de création m'a également fait réaliser comment la plupart des éléments sous la surface, ceux qui composent *L'Itinéraire mémoire*, sont issus de ma jeunesse. C'est sans doute ce constat qui explique, en partie, la fascination que j'entretiens envers le cinéaste-écrivain. Tout comme chez ce dernier, il y a un rapport important à l'oubli ainsi qu'au souvenir dans mon travail, où j'ai fait revivre une panoplie de mémoires sous différentes formes. De fait, ma création constitue une « représentation venue de la partie inconnue de [ma] mémoire disparue<sup>95</sup> ». En écrivant *L'Itinéraire mémoire*, j'ai cherché « ce qui, avec le temps, est devenu une ombre, une fantasmagorie<sup>96</sup> » dans mon esprit. J'ai ainsi réussi à briser ce que je pourrais appeler ma « croute mémorielle », celle qui contient cette panoplie de mémoires cristallisées telles des strates, images dont j'ai favorisé l'émergence afin de les utiliser non seulement comme matériel brut, mais aussi comme moteur créatif. Mon scénario me renvoie conséquemment à certains souvenirs, fantasmes et obsessions qui se sont inscrits dans mon esprit au fil du temps et qui ont déterminé qui je suis non seulement à titre d'artiste, mais aussi comme être humain. Il s'agit d'un processus qui a aidé à faire circuler une énergie afin de laisser venir un flux créatif jusque-là sclérosé et même bloqué. Car il s'agit bien de révéler, d'ouvrir et faire se produire (donc instaurer) une dimension qui, avant n'existait pas<sup>97</sup>. Maintenant, je sens que la voie est (r)ouverte et que ces mémoires ne sont pas nichées dans mon esprit pour être oubliées, mais bien pour servir de levier créatif. C'est ainsi que le *déjà lu-vu-vécu-entendu* devient « le matériau premier du bricolage fictionnel et ouvre de nouvelles voies de création, de transformation, d'hybridation ou de circulation des matériaux<sup>98</sup> ».

---

<sup>95</sup> Jean ROLLIN, « Dialogues sans fin », *loc. cit.*, p. 172.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>97</sup> Danielle BOUTET, « La dynamique instaurative dans la recherche création », *loc. cit.*

<sup>98</sup> Sylvie DUCAS, « Écrire l'insolite pour Antoine Volodine ou l'art du bobard dans Bardo or not Bardo », *loc. cit.*, p. 13.

Au regard de mes problématiques de recherche, l'insolite et l'incompréhensible se manifestent dans *L'Itinéraire mémoire* par une structure narrative construite par le jeu de l'errance ainsi que le collage, la transmutation et l'hybridation d'un ensemble de matières initialement hétéroclites. Rappelons que l'insolite suppose l'incompréhension de ce qui survient<sup>99</sup>, dynamique qui caractérise mon scénario de manière efficiente. Je considère qu'il est difficile d'avoir une *préhension* sur mon récit puisque plusieurs repères sont manquants. Ainsi, le sens nous échappe continuellement au sein d'une dramaturgie à la fois nébuleuse et imprévisible. *L'Itinéraire mémoire* est également insolite par l'incursion de plusieurs aspects fantastiques au cœur d'une certaine réalité. Dans le contexte de création qui fut le mien, « [l']ouverture à l'insolite nécessite un abandon des repères rationnels ou, pour reprendre la formule de [Michel] Guiomar, un "écroulement des fonctions rationnelles au profit de l'imagination et de la sensibilité"<sup>100</sup> ». C'est précisément ce qui a donné lieu à mon scénario de prendre forme puisque je me suis permis, en *jouant* avec la fonction du langage scénaristique, de me dérober au « devoir d'intelligibilité<sup>101</sup> » ainsi que déstabiliser la « logique diégétique<sup>102</sup> ». Il s'est conséquemment agi, encore une fois, de faire confiance aux mots et à leur pouvoir de donner à penser<sup>103</sup>, dans la mesure où, par leur agencement, ils deviennent évocateurs et *ouvrent* sur une signification ainsi que sur cette profondeur sensible dont parle Dulac. De surcroît, je considère également cet abandon des repères comme un désapprentissage nécessaire de la langue scénaristique conventionnelle.

Autrement dit, il s'agit de désapprendre à lire pour lire autrement et l'insolite est l'instrument privilégié de ce désapprentissage : sortir des sentiers battus du déjà lu et leur préférer les incertitudes d'un bricolage précaire ; renoncer à la quête d'un sens, au confort des interprétations et accepter la règle du jeu du caractère indécidable de la fiction et d'un texte où simplement « ça parle »<sup>104</sup>.

---

<sup>99</sup> Jean ARROUYE, « L'insolite selon André Dhôtel », *loc. cit.*, p. 14.

<sup>100</sup> David GALAND, « La mort envisagée : l'insolite dans les Poèmes (Nouvelle série) d'Émile Verhaeren », *loc. cit.*, p. 28.

<sup>101</sup> Vittorio TRIONFI, « Figures indécidables et cinéma surréaliste », *loc. cit.*, p. 98.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>103</sup> Didier COUREAU, « Un cinéma de poésie, interrogations premières », *loc. cit.*, p. 11.

<sup>104</sup> Sylvie DUCAS, « Écrire l'insolite pour Antoine Volodine ou l'art du bobard dans *Bardo or not Bardo* », *loc. cit.*, p. 19.

*L'itinéraire mémoire* semble correspondre à cette appellation de « bricolage précaire » dont parle Sylvie Ducas dans *Écritures Insolites*, tout comme ce jeu du caractère indécidable de la fiction m'apparaît définitivement comme une autre manière d'aborder les figures indécidables de Vittorio Trionfi. Dans chacun des cas, il s'agit d'ouvrir le(s) sens avec jouant avec le langage et ses modalités d'expression, ce que j'ai tenté de faire au cœur d'une démarche qui s'efforce de passer « de la construction à la déconstruction, de la beauté formelle à la beauté informe [...] »<sup>105</sup>. Ce procédé informe a fait en sorte qu'à l'instar du lecteur potentiel de mon scénario, j'y ai trouvé « à la fois le désespoir de comprendre et l'espoir de devenir plus libre »<sup>106</sup>. Effectivement, l'affranchissement obtenu par la déconstruction et le désapprentissage suscite un certain désespoir, même une confusion, face à la perte des repères, mais permet en revanche une libération des plus grisantes et gratifiantes. Comme je l'ai déjà mentionné, ce type de libération « ne peut s'obtenir qu'à travers le plus déterminé et le plus total abandon à l'imaginaire »<sup>107</sup> et c'est la raison pour laquelle le fait de bricoler mon scénario (pendant et après en agençant et rendant homogènes les différentes strates de textes), et de découvrir mon récit au fil des hasards liés à l'errance de l'écriture constitue à mes yeux une « suprême liberté d'esprit »<sup>108</sup>. Il s'agit d'une démarche qui, dans un premier temps, me semble s'inscrire dans le sillon de la poïétique rollinienne et qui, dans un second temps, fait partie intégrante des objectifs de mon projet doctoral.

Cela dit, sans considérer avoir fait preuve d'audace formelle, j'espère néanmoins, par ma poïétique régénérée, avoir atteint une « libération formelle ». Rappelons qu'à l'image du scénario des *Deux orphelines vampires*, *L'itinéraire mémoire* est davantage un texte hybride – un « entre » – par sa forme qui convoque à la fois le langage scénaristique, filmique et littéraire. Cet *entre* est aussi l'espace de l'intermédialité, donc un espace d'agencement qui permet de maintenir le *choc* du contraste entre les différents langages. Je me suis ainsi inspiré de l'intermédialité

---

<sup>105</sup> Jacques Goimard cité par Sylvie DUCAS, « Écrire l'insolite pour Antoine Volodine ou l'art du bobard dans Bardo or not Bardo », *loc. cit.*, note infrapaginale 61.

<sup>106</sup> Jacques Goimard cité par Sylvie DUCAS, *Ibid.*

<sup>107</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 151.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 31-32.

référentielle qui met en relation certaines spécificités de médiums différents autant à travers le discours, le récit et la forme afin de créer des déchirures et des échappées qui sont l'occasion d'expériences d'écriture inattendues et singulières. C'était d'ailleurs le but visé, dans la mesure où « ce qui est représenté dans l'art et la poésie n'est pas le réel visible, mais sa part invisible, intérieure, son contenu psychique, symbolique, sa signifiance<sup>109</sup> ». Voilà une autre manière, donc, de réaliser que j'ai atteint mes objectifs, car il s'agissait bel et bien pour moi de faire émerger cette part d'invisible enfouie dans les tréfonds de mon esprit et qui a quelque chose d'unique à *dire, à raconter.*

Cet affranchissement face aux normes a également mené à l'émergence de différentes temporalités narratives dans mon scénario. De fait, il est possible de repérer une certaine ambiguïté par rapport à la voix narrative puisqu'il s'avère ardu d'identifier qui est le racontant et quel est son point de vue. Je pourrais même avancer que le point de narration est mobile<sup>110</sup> dans la mesure où la voix narrative semble appartenir à différentes entités au fil des récits qui composent ce qu'est devenu *L'Itinéraire mémoire*. C'est dans ce contexte que je considère que ma voix d'auteur a parfois franchi « la frontière, invisible mais en principe totalement étanche, qui sépare l'univers du raconté et celui du racontant<sup>111</sup> ». De manière involontaire, je n'ai pas respecté cette frontière, à l'instar d'autres normes liées à la technicité de l'écriture scénaristique. Ce cheminement d'émancipation fait en sorte que les points de repères habituels, tant dans le discours que dans le récit, sont continuellement sabordés. À la lumière de ces informations, je peux affirmer qu'en libérant mon style, j'ai accepté de mettre en scène des tensions voire des contradictions narratives. *L'Itinéraire mémoire* témoigne ainsi d'un jeu d'indices et de confusions puisqu'il ouvre plusieurs portes sans jamais vraiment les refermer et sans fournir de clés d'interprétation. Je suis conscient que ce champ nouveau qui se déploie peut provoquer une multitude de questions chez le lecteur. Cependant, l'objectif de ma recherche consistait bien à mettre en place des paramètres pour atteindre cette échappée. En d'autres termes, il

---

<sup>109</sup> Danielle BOUTET, « La dynamique instaurative dans la recherche création », *loc. cit.*

<sup>110</sup> Jean KAEMPFER et Filippo ZANGHI, « La voix narrative », *loc. cit.*

<sup>111</sup> *Ibid.*

s'agit d'un acte d'expression à l'intérieur duquel des formes et des matières créent les conditions dans lesquelles une signifiante sera réalisée et vécue<sup>112</sup>. C'est d'ailleurs l'essence de cette « expérience signifiante » dont parle Danielle Boutet et qui fait partie intégrante de la recherche-crétion en art. Conséquemment, le désir que j'entretenais de mettre en présence et de faire vivre des éprouvés<sup>113</sup> par le biais d'une expérience qui active nos facultés à faire du sens se trouve en grande partie comblé. Même s'il reste du chemin à faire, j'estime avoir réussi à développer ma capacité à invoquer des dimensions invisibles ainsi qu'à les rendre réelles et agissantes dans le monde physique<sup>114</sup>. Ainsi à l'instar de Boutet, j'ai cherché une pratique artistique qui m'a poussé à penser et à partager ses dimensions expérientielles<sup>115</sup>.

La démarche de création dont j'ai rendu compte dans ce chapitre a effectivement animé mon esprit d'un mouvement créateur, réflexif et pensant. C'est somme toute l'essence de la recherche-crétion « in vivo » selon Boutet, processus instauratif qui, rappelons-le, permet d'aller « audacieusement, dangereusement, dans le sens de son mouvement, nous laissant transformer, faisant de la dimension “recherche” une suite conséquente du geste créateur [...]»<sup>116</sup>. Et vice-versa me permettrai-je d'ajouter, validant ainsi la dimension heuristique de mon projet. De fait, j'estime avoir bien ancré ma recherche dans l'expérience de création, et ce, dans le but de résoudre une importante question d'ordre personnel<sup>117</sup>. Ce processus respecte également la philosophie de la création présentée par Alain Bergala et voulant que, pour qu'il y ait véritablement création, il faut qu'il y ait aussi un projet ainsi qu'une pensée de ce projet par rapport au monde et à l'art que l'on pratique<sup>118</sup>. J'établis également un lien avec les affirmations de Jean Rup qui, dans son mémoire, parle de parcours mémoriel et de parcours de révolte « aboutissant à une prise de conscience, un élargissement de la connaissance<sup>119</sup> ».

---

<sup>112</sup> Danielle BOUTET, « La dynamique instaurative dans la recherche création », *loc. cit.*

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> *Ibid.* section « La dimension instaurative ».

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> Clark Moustakas cité par Louis-Claude PAQUIN, « Méthode heuristique », *loc. cit.*

<sup>118</sup> Alain BERGALA, « Analyse, pratique, création », *loc. cit.*, p. 93.

<sup>119</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, *op. cit.*, p. 4.

À la lumière de ces notions, j'estime être en mesure de repérer que mon dialogue artistique avec Rollin a définitivement porté fruit. Je me suis inspiré de son univers ainsi que de son langage artistique tout en m'en distinguant et en faisant preuve d'autonomie par l'utilisation d'images et de thèmes qui me sont très personnels. L'œuvre de Rollin a éveillé chez moi une sensibilité face au déploiement ainsi qu'à l'expression d'une foule de références à d'autres expressions artistiques. J'ai également été sensibilisé au facteur *espace-temps* dans les récits littéraires, filmiques et scénaristiques. Ce rapport à l'hybridité et à l'anachronisme m'a apporté non seulement des méthodes et des philosophies, mais aussi une grande liberté face à ma démarche poïétique. J'estime avoir réussi à créer un scénario qui est « purement moi », qui est donc issu de mon « “terreau” culturel, mémoriel et existentiel<sup>120</sup> », tout en m'inscrivant dans une filiation rollinienne qui met en valeur le hasard et la liberté du geste.

---

<sup>120</sup> Fabien BOULLY, « L'écriture en construction, et en questions », *loc. cit.*, p. 264.

## CONCLUSION

Dans le documentaire *Jean Rollin, être et à voir*, Philippe Druillet confie que « Jean Rollin est un mystère. Et il est mort avec son mystère. Personne ne pourra jamais découvrir le mystère de cet homme<sup>1</sup> ». Malgré tout le respect que nous devons à monsieur Druillet, un artiste de talent ayant conçu les affiches pour certains films de Rollin, nous espérons avoir fait défaut à ses croyances en concourant à diminuer l'opacité du voile de ce mystère en question. Dans le même ordre d'idées, nous souhaitons avoir contribué à la réhabilitation souhaitée par Jean Rup, selon qui une bonne partie de l'œuvre du cinéaste-écrivain reste dans l'ombre<sup>2</sup> malgré le fait que la critique reconnaisse de plus en plus la valeur de son travail. Depuis les dix dernières années, en effet, l'intérêt pour Rollin est grandissant. Notre contribution s'ajoutera, souhaitons-le, aux livres et documentaires lui étant consacrés parallèlement à la restauration de ses films, ce qui permet un accès renouvelé à son corpus cinématographique ainsi qu'une mise en valeur de sa vision singulière. De toute évidence, Jean Rollin est là pour rester.

Dès le premier chapitre de notre thèse, nous nous sommes attaqué à ce mystère dont parle Druillet. Notre double problématique en est d'ailleurs amplement teintée puisqu'il s'est précisément agi, dans un premier temps, de découvrir ce qui rend l'œuvre rollinienne si mystérieuse – en nos mots insolite et incompréhensible. Pour cela, nous avons, au chapitre 2, tracé les contours de son écriture, terme entendu dans la pluralité de ses manifestations, autant sur la page qu'à l'écran. Cela a d'abord rendu possible la mise en relief des influences intermédiaires du cinéaste-écrivain en plus des thèmes récurrents qui jalonnent l'entièreté de son œuvre. Ayant posé ces bases fondamentales, nous avons ensuite pu, au chapitre 3, plonger directement au cœur de la poïétique du cinéaste-écrivain afin de mettre ses écrits et ses images en

---

<sup>1</sup> Jean-Loup MARTIN (réalisateur), *Jean Rollin, être et à voir*, op. cit.

<sup>2</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, op. cit., p. 2.

relation avec les notions d'insolite et d'incompréhensible. En plus de valoriser l'aspect libertaire et anticonformiste de son processus, ce chapitre a également mis en lumière à quel point l'enfance joue un rôle prépondérant chez Rollin. Cette période charnière constitue le point de départ d'une œuvre dédiée à la (re)conquête d'émotions et sensations vécues alors que la puissance de l'imagination était à son comble. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le cinéaste-écrivain a constamment cherché à « retrouver les émois de la prime jeunesse<sup>3</sup> », puisque c'est ce qui favorise l'accession à la force de son imaginaire. Qui plus est, puisque Georges Bataille a eu une influence majeure non seulement sur l'enfant, mais aussi l'artiste que fut Rollin, nous avons été en mesure de consolider notre approche du dialogue sur cette relation particulière. Nous avons alors observé comment Rollin a engagé un dialogue artistique avec ses nombreuses influences intermédiaires, principalement par référencement.

Le chapitre 4, pour sa part, a servi à créer un pont qui prolonge le principe de dialogue inhérent entre la recherche et la création, puisqu'en repérant ce qui peut être considéré comme étant d'ordre méthodologique dans la poïétique rollinienne, nous avons posé les bases de notre propre démarche. C'est également de cette manière que nous avons envisagé la création non seulement comme méthodologie, mais surtout comme mode de connaissance<sup>4</sup>. Ainsi, du littéraire au filmique en passant par le scénaristique, nous avons établi comment l'écriture de Rollin se veut performative par son engagement dans le *faire* du moment, donc dans un jeu d'errance s'apparentant à l'improvisation. C'est ce qui nous a particulièrement interpellé dans le processus du cinéaste-écrivain puisque cela favorise l'apparition de figures indécidables dans son œuvre, figures dérivées de l'association d'images et de motifs hétéroclites provenant de la mémoire, que celle-ci soit réelle, chimérique ou héréditaire. Il nous semble que là pourrait résider la clé pour démystifier l'insolite et l'incompréhensible, et ainsi résoudre une grande partie du mystère qu'est Jean Rollin. Par la même occasion, cette démarche nous a amené à considérer le scénario à titre d'objet « entre » puisqu'intermédiaire par sa façon de situer entre différents langages,

---

<sup>3</sup> Pascal FRANÇAIX, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 50.

<sup>4</sup> Danielle BOUTET, « La dynamique instaurative dans la recherche création », *loc. cit.*



autant littéraires que filmiques. En réalisant comment le cinéaste-écrivain convoque ces langages afin d'insuffler sa vision sans égards aux normes ainsi qu'à la technicité, nous avons dès lors été définitivement en mesure de nous affranchir du code moyen afin de libérer notre propre voix. Après tout, « le “geste de création” ne peut se limiter à une technique : apprendre à affirmer un “point de vue” demande une capacité analytique, une aptitude à mettre en perspective les apprentissages [...] La technique est au service d'un projet, d'une pensée – et non l'inverse<sup>5</sup> ». C'est ce dont rend compte le récit de création que constitue le chapitre 5, expliquant comment nous en sommes arrivé à créer notre scénario intitulé *L'itinéraire mémoire*. Nous considérons ce chapitre très important puisque « [...] la réflexion sur nos actions augmente non seulement le pouvoir et l'efficacité de ces actions, mais aussi le sentiment d'être de l'artiste qui les accomplit : ce sentiment d'être soi, d'être là, d'être présent, d'être... quoi !<sup>6</sup> »

En somme, nous avons tenté, dans le cadre de cette thèse, de mettre en valeur à quel point la recherche-crédation est éminemment un espace de dialogue. Ce positionnement nous a donné la possibilité de répondre à la double problématique qui constitue le fondement de notre projet. Nous avons ainsi tenté, non seulement de décoder la *langue rollinienne*, mais aussi de l'apprendre afin d'être en mesure de la parler à notre tour, dans l'objectif ultime de nous exprimer de manière plus authentique sur le plan créatif. Nous avons ainsi été confronté à une expérience existentielle primordiale qui nous a permis de nous (re)découvrir à titre d'artiste, par la mise en place d'une relation plus participative au processus d'œuvrement. Loin de viser une finalité, notre démarche concerne plutôt une mise en mouvement selon certains principes émancipatoires permettant l'accès à cette « langue moi<sup>7</sup> ». Cette dimension autant expérientielle qu'expérimentale est ce qui définit notre projet et c'est la raison pour laquelle nous avons trouvé notre place au cœur du paradigme recherche-crédation, offrant la liberté essentielle à l'émancipation de notre pratique. Cette stratégie met en lumière l'idée que l'insolite et l'incompréhensible sont aptes à

---

<sup>5</sup> Serge LE PÉRON et Frédéric SOJCHER, « Introduction », *loc. cit.*, p. 7.

<sup>6</sup> Danielle BOUTET, « La dynamique instaurative dans la recherche création », *loc. cit.*

<sup>7</sup> Jacques POIRIER, « Alphabets insolites, ou le B.A. – BA de la littérature », *loc. cit.*, p. 19.

former une dynamique narrative qui peut se maintenir et produire un récit *viabile* au regard d'une certaine unité, d'une certaine cohérence. Dans cette optique, le style de *L'itinéraire mémoire* participe à questionner non seulement la fonction mais aussi la philosophie du scénario. L'effet insolite et incompréhensible de notre création scénaristique, tout en étant intrinsèquement *moi*, est néanmoins issu d'une fabrication inspirée par la langue rollinienne, processus dont nous avons rendu compte dans cette thèse. Autrement dit, loin d'imiter le maître, nous nous sommes plutôt servi de notre dialogue virtuel comme rampe de lancement afin, dans un premier temps, de *revenir vers nous*, mais aussi de nous ouvrir à nos potentialités, voire de les (ré)activer.

Pascal Françaix montre que Rollin a su affirmer le projet artistique qu'il attribuait à Gaston Leroux dans son essai, soit celui d'une « immense envolée lyrique, une ouverture poétique vers un autre univers dans lequel les rêves les plus extravagants seront enfin concrétisés<sup>8</sup> ». En fait, même si le geste créateur en est un qui échappe à l'analyse et dont il faut faire l'expérience pour arriver à en comprendre un tant soit peu les contours<sup>9</sup>, nous estimons avoir touché, par l'entremise de notre oeuvrement, à cet « autre univers ». En effet, *L'itinéraire mémoire* nous a aidé à trouver les moyens, comme le dit Rollin, « de fabriquer des images comme j'avais envie d'en faire<sup>10</sup> ». En relatant, au chapitre 5, les différentes étapes de notre processus, nous avons précisément tâché de dessiner les contours de son « effet existentiel instauratif<sup>11</sup> ». Il s'agit d'un défi de taille puisqu'il y a à notre sens un équilibre non seulement fragile mais aussi sensible à préserver dans tout processus autoréflexif sur l'art.

On peut évidemment choisir de maintenir notre création dans une certaine innocence, histoire de lui conserver sa spontanéité et son irrationalité. Nous faisons tous ça dans des mesures différentes, car il y a effectivement une part du processus créateur – sa poïétique – qui est irréductible, intuitive, et devant laquelle le raisonnement est

---

<sup>8</sup> *La littérature et Jean Rollin par Pascal Françaix, op. cit.*

<sup>9</sup> Serge LE PÉRON et Frédéric SOJCHER, « Introduction », *loc. cit.*, p. 8.

<sup>10</sup> Jérôme POTTIER, « Rencontre avec Jean Rollin (entretien fleuve avec le poète du cinéma fantastique français) », *loc. cit.*, p. 3-4.

<sup>11</sup> Danielle BOUTET, « La dynamique instaurative dans la recherche création », *loc. cit.*

contreproductif. Il y a une part d'ombre qui peut difficilement être élucidée ou théorisée<sup>12</sup>.

Nous croyons ainsi que notre projet de recherche-crédation et l'autoréflexion qui l'accompagne ont favorisé une augmentation de notre niveau de conscience. Cela est nécessaire, pour ne pas dire essentiel, « à la performance des actes éclairés, à la fois libres et organisés, que l'art exige<sup>13</sup> ». Notre scénario provient d'un régime processuel; il est un en-cours, soit celui de l'oeuvrement, et ses retombées se sont parfois révélées avec évidence tandis que d'autres restent à venir. Cela dit, cette « part d'ombre » dont parle Boutet sera toujours existante et nous avons l'impression que les ramifications de notre démarche sont en perpétuelle mouvance, continuant à se faire sentir bien au-delà de ce projet doctoral : « [l]a “recherche-crédation” intégrée, conduite par le créateur lui-même en continuité de tout ce qu'il est dans sa vie, est une proposition désordre, fluide et processuelle, sans coda ni conclusion définitive<sup>14</sup> ». C'est donc ainsi que notre création est en mesure d'affirmer son plein statut d'expérimentation<sup>15</sup> tout en constituant le point de départ d'un pèlerinage créatif qui orientera irrémédiablement notre poétique. Nous contemplons déjà les perspectives qui s'offrent à nous, dont passer de la page à l'écran afin de mettre en scène (mettre *en images*) *L'itinéraire mémoire*. Cela nous offrirait la chance, concrètement, d'opérer cette symbiose si chère aux yeux du cinéaste-écrivain entre la littérature et le cinéma, et tout ce que cela implique au regard de l'improvisation, de la (ré)écriture et de la fabrication de cadres avec ce que l'on a devant les yeux<sup>16</sup>. Concurrément, nous prévoyons aussi de mettre sur pied des ateliers de création basés sur les principes rolliniens mis en exergue dans cette thèse, toujours dans le but de favoriser l'émergence de *matériaux* susceptibles de participer d'une création singulière.

En définitive, dialoguer avec Rollin fut pour nous une expérience des plus transformatrices au cours de ce projet doctoral qui nous aura mobilisé pendant plus de

---

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Fabien BOULLY, « L'écriture en construction, et en questions », *loc. cit.*, p. 263.

<sup>16</sup> Jean ROLLIN, *MoteurCoupez! Mémoires d'un cinéaste singulier*, *op. cit.*, p. 180.

cinq ans. À ce titre, être doctorant est réellement un projet de vie, et dans une perspective typiquement rollinienne, vivre c'est se souvenir<sup>17</sup> tandis qu'écrire revient à consigner des traces menacées d'oubli<sup>18</sup>. Cela dit, l'écriture de cette thèse aura servi, nous l'espérons sincèrement, à consigner autant les traces du cinéaste-écrivain que les nôtres. Après tout, nous nous sommes inscrit dans la même lignée, soit celle de faire « un cinéma de la mémoire, *pour mémoire*<sup>19</sup> ».

---

<sup>17</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>18</sup> Sylvie DUCAS, « Écrire l'insolite pour Antoine Volodine ou l'art du bobard dans Bardo or not Bardo », *loc. cit.*, p. 12.

<sup>19</sup> Jean RUP, *Jean Rollin : géographe de la révolte*, *op. cit.*, p. 108.

## BIBLIOGRAPHIE

- ADRIEN, Philippe, et al. « Grand peur et misère du Grand-Guignol », *Études théâtrales*, vol. 44-45, n° 1-2, 2209, p. 139-148, <https://doi.org/10.3917/etth.044.0139>.
- AKNIN, Laurent. « Jean Rollin », dans Yannick DÉHÉE et Christian-Marc BOSSENO, dir., *Dictionnaire du cinéma populaire des origines à nos jours*, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. n/d.
- AMIEL, Vincent. « Analyse, génétique, création », dans Serge LE PÉRON et Frédéric SOJCHER, dir., *Le Cinéma à l'université, le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 96-104, <https://international-scholarvox-com.sbiproxy.uqac.ca/book/88882854> (Page consultée le 10 février 2021).
- ARROUYE, Jean. « L'insolite selon André Dhôtel », dans Arlette BOULOUMIÉ, dir., *Écritures insolites*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 97-111, <https://books.openedition.org/pur/12091?format=toc> (Page consultée le 21 octobre 2020).
- AVELLANEDA, Morgane. « Le roman-feuilleton, qu'est-ce que c'est ? », dans *Wikipedia*, 28 octobre 2020, <https://gallica.bnf.fr/blog/28102020/le-roman-feuilleton-quest-ce-que-cest?mode=desktop> (Page consultée le 8 mai 2023).
- BATAILLE, Georges. « Histoire de l'oeil », dans *Madame Edwarda, Le Mort, Histoire de l'oeil*, Paris, 10/18, 1928, p. 87-179.
- BERGALA, Alain. « Analyse, pratique, création », dans Serge LE PÉRON et Frédéric SOJCHER, dir., *Le Cinéma à l'université, le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 80-95, <https://international-scholarvox-com.sbiproxy.uqac.ca/book/88882854> (Page consultée le 12 février 2021).
- BOULLY, Fabien. « L'écriture en construction, et en questions », dans Serge LE PÉRON et Frédéric SOJCHER, dir., *Le Cinéma à l'université, le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 254-271, <https://international-scholarvox-com.sbiproxy.uqac.ca/book/88882854> (Page consultée le 17 février 2021).
- BOULOUMIÉ, Arlette. « Avant-propos », dans Arlette BOULOUMIÉ, dir., *Écritures insolites*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 13-14, <https://books.openedition.org/pur/12091?format=toc>.
- BOULOUMIÉ, Arlette, dir. *Écritures insolites*, Rennes cedex, Presses universitaires de Rennes, 2008, 240 p., <https://books.openedition.org/pur/12091?format=toc> (Page consultée le 17 octobre 2020).
- BOUTET, Danielle. « La dynamique instaurative dans la recherche création », dans *Récits d'artistes*, 20 juin 2017, <https://recitsdartistes.org/la-dynamique-instaurative-dans-la-recherche-creation/> (Page consultée le 13 juin 2022).

- BRETON, André. *Manifestes du surréalisme [1962]*, Paris, Gallimard, 1979, 173 p.
- BUFFAT, Marc. « C. Metz, Essais sur la signification au cinéma [compte-rendu] », *Homme*, 1969, p. 124-125, [https://www.persee.fr/doc/hom\\_0439-4216\\_1969\\_num\\_9\\_3\\_367069](https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1969_num_9_3_367069).
- CANONNE, Clément. « Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 47, n° 1, 2016, p. 17-43.
- CHAUFFARD, René-Jean. « Qui est Jean Rollin ? », *Midi/Minuit fantastique*, n° 24, décembre 1970.
- CHEVRIER, Henri-Paul. *Le Langage du cinéma narratif*, Montréal, Éditions Les 400 coups, 2005, 170 p.
- CINÉMA, Tutorat. « Cycle Jean Rollin les 19, 20 et 21 mars 2018 », dans *Cinéma UPV*, 4 mars 2018, <http://cinema.univ-montp3.fr/2018/03/cycle-jean-rollin-les-19-20-et-21-mars-2018/> (Page consultée le 3 octobre 2022).
- CLAVEY, William. « Le passionné contre la voiture électrique », dans *RPM*, 31 mai 2022, <https://rpmweb.ca/actualites-et-chroniques/chroniques/opinion/le-passionne-contre-la-voiture-electrique?fbclid=IwAR0V9ATDi7upGrJ3YRSx-Vqanl-x0J-IgJnDasssiHgJdOW82Int9XHHMME> (Page consultée le 31 mai 2022).
- COUREAU, Didier. *Un cinéma de poésie*, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3, 2014.
- COUREAU, Didier. « Un cinéma de poésie, interrogations premières », *Recherches & Travaux*, n° 84, 2014, p. 5-11, <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/671> (Page consultée le 22 septembre 2020).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, 379 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999, 160 p.
- DIDI-HUBERMAN, Geroges. *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Éditions Macula., Paris, Éditions Macula, 1995, 504 p.
- DOUMET, Christian. « L'incompréhensible », *L'Esprit Créateur*, vol. 55, n° 1, 2015, p. 11-21, <https://muse.jhu.edu/article/580482>.
- DUCAS, Sylvie. « Écrire l'insolite pour Antoine Volodine ou l'art du bobard dans Bardo or not Bardo », dans Arlette BOULOUMIÉ, dir., *Écritures insolites*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 159-171, <https://books.openedition.org/pur/12091?format=toc>.
- DUPONT, Damien, et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateurs). *Jean Rollin, le rêveur égaré*, Purple Milk Production, 2011, 78 min., DVD.

- DUPONT, Damien, et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateurs). *Rencontre avec Jean Rollin et Jean-Pierre Bouyxou à la boutique Hors-Circuits*, Purple Milk Production, 2011, 40 min., DVD.
- DUPONT, Damien, et Yvan PIERRE-KAISER (réalisateurs). *Égaré parmi les tombes*, Purple Milk Production, 2011, 16 min., DVD.
- FABRE, Bruno. « Des vies insolites : les Vies imaginaires de Marcel Schwob », dans Arlette BOULOUMIÉ, dir., *Écritures insolites*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, <https://books.openedition.org/pur/12091?format=toc>.
- FRANÇAIX, Pascal. *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, Paris, Éditions Films ABC, 2002, 161 p.
- FRODON, Jean-Michel. « Le cinéma pour méthode et moyen de recherche », dans *Le Cinéma à l'université, le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 404-412.
- GAGNÉ, Jonathan. *À l'ère du cinéma numérique, comment reconquérir une approche poétique de l'image inspirée de la matérialité du cinéma argentin ?*, Mémoire de maîtrise, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2018, 123 p.
- GALAND, David. « La mort envisagée : l'insolite dans les Poèmes (Nouvelle série) d'Émile Verhaeren », dans Arlette BOULOUMIÉ, dir., *Écritures insolites*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, <https://books.openedition.org/pur/12091?format=toc>.
- GARDNER, Coda. « Michael's Fright: The Strange True Story of The Peanut Butter Solution (Documentary) », dans *Youtube*, s.d., <https://www.youtube.com/watch?v=wxV4wocMHd4> (Page consultée le 4 mars 2022).
- GOUYETTE, Daniel (réalisateur). *Introduction by Jean Rollin*, Redemption, 1998, 2 min., Blu-ray.
- GOUYETTE, Daniel (réalisateur). *Fragments of pavements under the sand, the making of The Rape of the vampire*, Redemption, s.d., 23 min., Blu-ray.
- HANSON, Mary Ellen. *Go! Fight! Win!: Cheerleading in American Culture*, [s.l.], Popular Press / University of Wisconsin Press, 1995, 180 p.
- HUGLO, Marie-Pascale. *Le sens du récit : pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses universitaires du Septentrion, 2007, 184 p.
- KAEMPFER, Jean, et Filippo ZANGHI. « La voix narrative », dans *Département de français moderne - Université de Genève - Méthodes et problèmes*, 2003, <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html> (Page consultée le 20 juin 2022).
- LA MINUTE ARTY. « Qu'est-ce que le nombre d'or dans l'art ? », dans *Artsper Magazine*, 18 février 2022, <https://blog.artsper.com/fr/la-minute-arty/nombre-dor->

dans [http://www.recherche-qualitative.qc.ca/Revue.html](#) (Page consultée le 28 octobre 2023).

LAMBERT, Patrick, et Frédérick DURAND (réalisateurs). *Interview with Jean Rollin, by Patrick Lambert and Frederick Durand*, Redemption, 2007, 49 min., Blu-ray.

LE PÉRON, Serge, et Frédéric SOJCHER. « Introduction », dans Serge LE PÉRON et Frédéric SOJCHER, dir., *Le Cinéma à l'université, le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 5-14, <https://international-scholarvox-com.sbiproxy.uqac.ca/book/88882854> (Page consultée le 8 février 2021).

LE PÉRON, Serge, Frédéric SOJCHER et Dominique WILLOUGHBY. « Manifeste pour une approche du cinéma incluant la pratique et la création à l'université », dans *Le Cinéma à l'université, le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 461-466, <https://international-scholarvox-com.sbiproxy.uqac.ca/book/88882854> (Page consultée le 16 février 2021).

LEGRAND, Gérard. « Losfeld Eric », dans *Universalis.fr*, s.d., <https://www.universalis.fr/encyclopedie/eric-losfeld/> (Page consultée le 2 mai 2023).

LORENT, Fanny. « Discours littéraire », dans *Socius : ressources sur le littéraire et le social*, s.d., <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/198-discours-litteraire> (Page consultée le 9 septembre 2023).

LUCAS, Tim. « The Depth of a Sister's Love: Jean Rollin's "The Living Dead Girl" and "Two Orphan Vampires" », *Kino Lorber*, 2012.

LUCAS, Tim. *The Bizarre Melodrama of Jean Rollin*, New York, Kino Lober, 2012.

MARTIN, Jean-Loup (réalisateur). *Jean Rollin, être et à voir*, Cendrane Films, 2015, 50 min., DVD.

MIGNARD, Frédéric. « Jean Rollin, mort du poète maudit du cinéma français », dans *Les Films ABC*, s.d., <http://lesfilmsabc.free.fr/JeanRollin.Cineaste-Ecrivain/jeanrollinmortdunpoete.html> (Page consultée le 17 mars 2020).

MORAIS, Sylvie. « Le chemin de la phénoménologie : une méthode vécue comme une expérience de chercheur », *Recherche qualitative*, vol. 15, 2013, p. 497-511, <http://www.recherche-qualitative.qc.ca/Revue.html> (Page consultée le 13 septembre 2018).

OLLIVIER, Virgile (réalisateur). *Dans les yeux de Jean Rollin... Entretien avec le réalisateur atypique du cinéma français...*, LCJ Éditions Productions, 2009, 15 min., DVD.

PAQUIN, Louis-Claude. « Méthode heuristique », dans *Méthodologie de la recherche création*, 8 mai 2014, [http://multimedia.uqam.ca/profs/lcp/metho\\_rech\\_creat/heuristique/heuristique.html](http://multimedia.uqam.ca/profs/lcp/metho_rech_creat/heuristique/heuristique.html) (Page consultée le 13 mars 2020).

PAQUIN, Louis-Claude. *Faire le récit de sa pratique de recherche-création*, 20 septembre



- 2007, [http://lcpaquin.com/methoRC/Recit\\_de\\_pratique\\_prepubl.pdf](http://lcpaquin.com/methoRC/Recit_de_pratique_prepubl.pdf) (Page consultée le 28 octobre 2023).
- PARKE, Elizabeth, et Will STRAW. « Editorial », *Film Studies*, vol. 21, n° 1, 1 novembre 2019, p. 1-8, <https://doi.org/10.7227/FS.21.0001>.
- POIRIER, Jacques. « Alphabets insolites, ou le B.A. – BA de la littérature », dans Arlette BOULOUMIÉ, dir., *Écritures insolites*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, <https://books.openedition.org/pur/12091?format=toc>.
- POTTIER, Jérôme. « Rencontre avec Jean Rollin (entretien fleuve avec le poète du cinéma fantastique français) », *Fantasticorama, le zine aux 1000 visages*, n° 4, 1999, p. 13.
- RAJEWSKY, Irina O. « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 6, 2005, p. 43-64, <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/>.
- RASOAMANANA, Linda. « Une rencontre insolite de René Char », dans Arlette BOULOUMIÉ, dir., *Écritures insolites*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 113-123, <https://books.openedition.org/pur/12091?format=toc>.
- RAUGER, Jean-François. « Film de genre, film d’auteur ? La distinction irrite le cinéphile ! », dans *Maison de la culture du Havre*, 2014, <http://asso-maisondelaculture.fr/film-de-genre-film-dauteur/> (Page consultée le 17 mars 2020).
- ROLLIN, Jean. « Dialogues sans fin », dans *Écrits complets (volume 1)*, Paris, e/dite, 2010, p. 97-210.
- ROLLIN, Jean. *MoteurCoupez! Mémoires d’un cinéaste singulier*, Paris, Éditions Édite, 2008, 495 p.
- ROLLIN, Jean. « La suite au prochain numéro... (approche du roman populaire ou feuilletonesque) [1980] », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006, p. 28-34, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.
- ROLLIN, Jean. « Les enfants du roman noir. Notes sur le roman noir français après 1945 [1971] », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006, p. 7-11, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.
- ROLLIN, Jean. « Les surréalistes et la révolution sociale », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006, p. 5-6, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.
- ROLLIN, Jean. « Littérature érotique [1969] », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006, p. 11-15, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.
- ROLLIN, Jean. « Le Troisième principe n’est pas encore pollué [1975] », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006,

- p. 17-20, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.
- ROLLIN, Jean. « Pour en finir avec l'obscurantisme : essai d'introduction à l'écoute de la musique concrète [1963] », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006, p. 43-47, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.
- ROLLIN, Jean. « Les ouvriers et le Lettrisme [1963] », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006, p. 36-38, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.
- ROLLIN, Jean. « La peur de l'art [1964] », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006, p. 39-43, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.
- ROLLIN, Jean. « Le spectacle érotique [1974] », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006, p. 15-17, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.
- ROLLIN, Jean. *Les Deux orphelines vampires [roman]*, Paris, Éditions Films ABC, 2001, 508 p.
- ROLLIN, Jean. *La Cabriole a disparu*, Le Faouët, Liv'Éditions, 1998, 91 p. (Coll. « Létavia Jeunesse »).
- ROLLIN, Jean. « Les Deux orphelines vampires [scénario] », dans *Fonds Jean Rollin*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, 1995, F14 - 4.49.C.
- ROLLIN, Jean. « Dead or alive/La morte-vivante [synopsis long] », dans *Fonds Jean Rollin*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, s.d., F14 - 4.38.A.
- ROLLIN, Jean. « Requiem pour un vampire [synopsis] », dans *Fonds Jean Rollin*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, s.d., F14 - 4.10.A.
- ROLLIN, Jean (réalisateur). *Les Amours jaunes*, Les Films ABC, 1958, 10 min., Blu-ray.
- ROLLIN, Jean (scénariste et réalisateur). *Les Deux orphelines vampires [film]*, Les Films ABC, 1997, 103 min., Blu-ray.
- ROLLIN, Jean (scénariste et réalisateur). *La Morte-vivante [film]*, Les Films ABC, 1982, 89 min., Blu-ray.
- ROLLIN, Jean, et Jean-Claude TERTRAIS. « Grandeur du Roman Populaire [1964] », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006, p. 20-28, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.
- RUIZ DE CHASTENET, Jonathan. « Une transposition incongrue : le mythe de Salomé revu par Jules Laforgue », dans Arlette BOULOUMIÉ, dir., *Écritures insolites*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, <https://books.openedition.org/pur/12091?format=toc>.
- RUP, Jean. *Jean Rollin : géographe de la révolte*, Mémoire de maîtrise, Provence,

- Université de Provence - Aix Marseille I, 2008, 108 p.
- SALOMÉ, Jacques. *Le Courage d'être soi*, Paris, Éditions du Relié, 2014, 239 p.
- SALOMÉ, Jacques. *Je viens de toutes mes enfances*, Paris, Albin Michel, 2009, 308 p.
- SALOMÉ, Jacques. *Vivre avec soi*, Paris, Les Éditions de l'Homme, 2003, 243 p.
- SAN MARTIN, Caroline. « Pour mieux comprendre notre rapport au scénario », dans *Le Cinéma à l'université, le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 272-293.
- STARKE, Andy, et Pete TOMBS (réalisateurs). *Virgins and Vampires*, Channel Four Television, 1999, 24 min., Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=eWKCpLkfBBY>.
- STEINMETZ, Jean-Luc. « Lautréamont Isidore Ducasse dit Comte de (1846-1870) », dans *Universalis.fr*, s.d., <https://www.universalis.fr/encyclopedie/eric-losfeld/> (Page consultée le 8 mai 2023).
- TRIONFI, Vittorio. « Figures indécidables et cinéma surréaliste », *French Forum*, vol. 31, n° 3, automne 2006, p. 97-121, <https://muse.jhu.edu/article/217253>.
- VAN LANGHENHOVEN, Jean. « Jean Rollin ; stratège du désordre », dans *Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, [s.l.], Les éditions Perspective Libertaire, 2006, p. 3-4, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf>.
- VAN NYPELSEER, Jacqueline. « La Littérature de scénario », *Cinémas*, vol. 2, n° 1, 1991, p. 93-119, <https://doi.org/10.7202/1001053ar> (Page consultée le 9 juin 2024).
- VERMEESCH, Amélie. « Poétique du scénario », *Poétique*, vol. 138, n° 2, 2004, p. 213-234, <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-2-page-213.htm>.
- VÉRONIQUE, D. Travers. « The Parents of Jean Rollin », dans *Site officiel dédié à Jean Rollin*, s.d., <http://lesfilmsabc.free.fr/JeanRollin.Cineaste-Ecrivain/index.html> (Page consultée le 6 octobre 2021).
- WILLOUGHBY, Dominique. « Pratique et expérimentation du cinéma (à l'université et au-delà) », dans Serge LE PÉRON et Frédéric SOJCHER, dir., *Le Cinéma à l'université, le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 138-153, <https://international-scholarvox-com.sbiproxy.uqac.ca/book/88882854> (Page consultée le 22 février 2021).
- ZVONKINE, Eugénie. « Regarder les films du point de vue du faire », dans Serge LE PÉRON et Frédéric SOJCHER, dir., *Le Cinéma à l'université, le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 105-113, <https://international-scholarvox-com.sbiproxy.uqac.ca/book/88882854> (Page consultée le 25 février 2021).
- « Missing Reel series », dans *The Grindhouse Cinema Database*, 13 avril 2023, [https://www.grindhousedatabase.com/index.php/Missing\\_Reel\\_series](https://www.grindhousedatabase.com/index.php/Missing_Reel_series) (Page consultée le 12 juin 2023).

- La littérature et Jean Rollin par Pascal Françaix*, Université Paul Valéry de Montpellier, 2018, 52 min., Blu-ray.
- « Les Enfants terribles », dans *Grasset*, 2 octobre 2013, <https://www.grasset.fr/livres/les-enfants-terribles-9782246810452> (Page consultée le 12 février 2020).
- Jean Rollin à Fantasia (2007)*, Redemption Films, 2012, 36 min., Blu-ray.
- « Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980 », dans *ZED*, 27 avril 2011, <http://seriz.blogspot.com/2011/04/jean-rollin-ecrits-libertaires-19631980.html> (Page consultée le 21 mars 2022).
- Jean Rollin - Écrits Libertaires 1963—1980*, Les éditions Perspective Libertaire, 2006, <http://ftpleretour.free.fr/rollin.pdf> (Page consultée le 21 mars 2022).
- « Jean Rollin », dans *Kifim*, s.d., <https://kifim.ouest-france.fr/people/jean-rollin/16428/> (Page consultée le 8 avril 2020).
- « B (série) », dans *Nanardland*, s.d., <https://www.nanarland.com/glossaire-lettre-B.html> (Page consultée le 6 avril 2020).
- « Orchestrator of Storms: The Fantastique World of Jean Rollin », dans *Kier-La Janisse*, s.d., <https://www.kierlajannis.com/2022/06/30/orchestrator-of-storms-the-fantastique-world-of-jean-rollin-to-world-premiere-at-fantasia-film-festival/> (Page consultée le 1 juillet 2022).
- « Jean Rollin, le rêveur égaré », dans *Allociné*, s.d., [http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=196563.html](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=196563.html) (Page consultée le 1 avril 2020).
- « Jean Rollin : être et à voir », dans *Film-documentaire.fr*, s.d., [http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_fiche\\_film/46458](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/46458) (Page consultée le 1 avril 2020).
- Cinémathèque de Toulouse, Fonds Jean Rollin, *F14 - Fonds Jean Rollin*, [s.d.].
- « Requiem pour un Vampire », dans *Wikipedia*, s.d., [https://en.wikipedia.org/wiki/Requiem\\_pour\\_un\\_Vampire#Home\\_media](https://en.wikipedia.org/wiki/Requiem_pour_un_Vampire#Home_media) (Page consultée le 2 novembre 2021).
- « Synopsis », dans *CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, s.d., <https://www.cnrtl.fr/definition/synopsis> (Page consultée le 3 novembre 2021).
- « La morte vivante », dans *The Movie Database*, s.d., <https://www.themoviedb.org/movie/77010-la-morte-vivante> (Page consultée le 30 novembre 2021).
- « Les Deux orphelines vampires », dans *Wikipedia*, s.d., [https://en.wikipedia.org/wiki/Les\\_deux\\_orphelines\\_vampires](https://en.wikipedia.org/wiki/Les_deux_orphelines_vampires) (Page consultée le 5 octobre 2021).
- « Les Deux orphelines vampires », dans *Allociné*, s.d., [https://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=14915.html](https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=14915.html) (Page consultée le 8 juillet 2021).

- « Affiches et photos », dans *Site officiel de Jean Rollin*, s.d., <http://lesfilmsabc.free.fr/JeanRollin.Cineaste-Ecrivain/index.html> (Page consultée le 5 octobre 2021).
- « Le surréalisme », dans *Études littéraires*, s.d., <https://www.etudes-litteraires.com/surrealisme.php> (Page consultée le 1 avril 2020).
- « L'écriture performative de Jacques Derrida, qui transforme l'usage et le sens des mots, n'est jamais dépourvue d'affect », dans *Idixa*, s.d., <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1211151055.html> (Page consultée le 19 avril 2021).
- « Henri Langlois et la Cinémathèque française », dans *La Cinémathèque française*, s.d., <https://www.cineematheque.fr/expositions-virtuelles/langlois/#!/index> (Page consultée le 2 mai 2023).
- « Fantômas », dans *Robert Laffont*, s.d., <https://laffont.ca/livre/fantomas-9782221130841/> (Page consultée le 8 mai 2023).
- « Cinéac », dans *Wikipedia*, s.d., <https://fr.wikipedia.org/wiki/Cinéac> (Page consultée le 17 mai 2023).
- « Max Ernst », dans *La Machine à Lire*, s.d., <https://artshortlist.com/fr/artiste/max-ernst> (Page consultée le 17 mai 2023).
- « Collage », dans *Wikipedia*, s.d., [https://fr.wikipedia.org/wiki/Collage\\_\(art\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Collage_(art)) (Page consultée le 12 février 2020).
- « À propos de Clovis Camille Trouille », dans *Clovis Trouille, Grand maître du tout est permis*, s.d., <https://clovis-trouille.com/a-propos/> (Page consultée le 17 mai 2023).
- « Journal des voyages », dans *Wikipedia*, s.d., [https://fr.wikipedia.org/wiki/Journal\\_des\\_voyages](https://fr.wikipedia.org/wiki/Journal_des_voyages) (Page consultée le 23 mai 2023).
- « Amok », dans *Wikipedia*, s.d., [https://fr.wikipedia.org/wiki/Amok\\_\(bande\\_dessinée\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Amok_(bande_dessinée)) (Page consultée le 18 mai 2023).
- « Fantax », dans *Wikipedia*, s.d., <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fantax> (Page consultée le 18 mai 2023).
- « Monseigneur Rat », dans *Lecteurs.com*, s.d., <https://www.lecteurs.com/livre/monseigneur-rat/133769> (Page consultée le 19 mai 2023).
- « Atavique », dans *Linternaute*, s.d., <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/atavique/> (Page consultée le 28 février 2023).
- « Éros », dans *Larousse*, s.d., <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/éros/30816> (Page consultée le 13 janvier 2020).
- « Thanatos », dans *Larousse*, s.d., <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/thanatos/77664> (Page consultée le 13 janvier 2020).

- « Impression », dans *CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, s.d., <https://www.cnrtl.fr/definition/impression> (Page consultée le 13 décembre 2022).
- « Cinéma pur », dans *Wikipedia*, s.d., [https://fr.wikipedia.org/wiki/Cinéma\\_pur](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cinéma_pur) (Page consultée le 6 octobre 2021).
- « Médium », dans *CNRTL. Le Centre national de ressources textuelles et lexicales*, s.d., <https://www.cnrtl.fr/definition/médium> (Page consultée le 11 décembre 2020).
- « Les Deux Orphelines (pièce de théâtre) », dans *Wikipedia*, s.d., [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_Deux\\_Orphelines\\_\(pièce\\_de\\_théâtre\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Deux_Orphelines_(pièce_de_théâtre)) (Page consultée le 23 juillet 2021).
- « Les amours jaunes », dans *The Internet Movie Database*, s.d., [https://www.imdb.com/title/tt0051354/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0051354/?ref_=fn_al_tt_1) (Page consultée le 1 mai 2023).
- « Fantasmagorie », dans *CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, s.d., <https://www.cnrtl.fr/definition/fantasmagorie> (Page consultée le 22 juin 2021).
- « Fantôme », dans *CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, s.d., <https://www.cnrtl.fr/definition/fantôme> (Page consultée le 20 septembre 2023).
- « Anachronisme », dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, s.d., <https://www.cnrtl.fr/definition/anachronisme> (Page consultée le 22 septembre 2023).
- « Sublimation », dans *CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, s.d., <https://www.cnrtl.fr/definition/sublimation> (Page consultée le 26 septembre 2023).
- « Requiem for a Vampire par Pierre Raph », dans *Finders Keepers*, s.d., <https://finderskeepersrecords.bandcamp.com/album/requiem-for-a-vampire> (Page consultée le 10 novembre 2021).
- « Résonance », dans *CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, s.d., <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/résonance> (Page consultée le 28 août 2023).
- « Points de suspension : généralités », dans *Office québécois de la langue française*, s.d., [http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?id=3395](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=3395) (Page consultée le 12 juillet 2021).
- « Méandres », dans *CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, s.d., <https://www.cnrtl.fr/definition/Méandre> (Page consultée le 12 juillet 2021).
- « Fabrication », dans *CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, s.d., <https://www.cnrtl.fr/definition/fabrication> (Page consultée le 1 juillet 2022).
- « Ingénierie inverse », dans *Office québécois de la langue française*, s.d., [https://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id\\_Fiche=8392653](https://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8392653) (Page consultée le 31 mai 2022).

## **CERTIFICATION ÉTHIQUE**

Cette thèse a fait l'objet d'une certification éthique. Le numéro du certificat est 2020-377. Lors du démarrage de notre projet, nous avons prévu de réaliser des entrevues avec certains intervenants afin de bonifier notre corpus théorique. Toutefois, en cours de route, une réorientation méthodologique a fait en sorte que ce plan fut mis de côté.

**ANNEXE 1 :**

**FIL ÉVÉNEMENTIEL – *REQUIEM POUR UN VAMPIRE***



## FIL ÉVÉNEMENTIEL – *REQUIEM POUR UN VAMPIRE*

Note : nous ne faisons pas référence à Michelle et Marie par leur nom avant que celles-ci ne soient officiellement nommées dans le récit. Dans le même ordre d'idées, nous faisons état des actions sans égard au synopsis, donc comme si nous visionnions le film pour la première fois. Ceci étant dit, la trame narrative du film se déploie comme suit :

- Bruits de coups de feu sur le premier panneau du générique d'ouverture.
- Plan serré d'une jeune femme qui, déguisée en clown, tire des coups de feu par la lunette arrière fracassée d'un véhicule qui s'éloigne.
- Un autre véhicule les pourchasse au cœur de la campagne. Suite des échanges de coups de feu.
- Nous découvrons, sur la banquette avant du véhicule, une autre jeune femme déguisée en clown ainsi qu'un homme derrière le volant. Celui-ci est bientôt atteint par un projectile, forçant sa complice à prendre le volant.
- Ils s'engagent alors dans un chemin de traverse non pavé, semant leur poursuivant.
- Les deux jeunes femmes sortent l'homme du véhicule. Mourant, il prononce les mots suivants : « Un château d'eau... » puis il s'éteint.
- Les deux femmes-clowns conduisent le véhicule plus loin dans la campagne puis le brûle avec le corps de l'homme.
- Reprise du générique d'ouverture sur une image des deux jeunes femmes qui traversent un grand champ.
- Les deux jeunes femmes poursuivent leur errance dans la campagne. Elles se retrouvent près d'un petit étang où elles se démaquillent avant d'aller se changer de vêtement dans les ruines délabrées d'une vieille bâtisse. Nous ne les suivons pas, mais restons à distance à l'extérieur du bâtiment.
- Après avoir repris leur périple, elles se retrouvent dans un petit immeuble qui ressemble à une tour en pierres. Est-ce le « château d'eau » mentionné par leur complice avant sa mort ? Elles en ressortent avec une motocyclette qu'elles réussissent à démarrer.
- Plan d'un camion-cantine dans lequel un homme semble attendre des clients potentiels.
- La jeune femme blonde apparaît de derrière un arbre et semble vouloir séduire l'homme en question; elle déambule de manière suggestive devant lui. Lorsqu'il sort du camion pour la rejoindre, elle s'enfuit dans la forêt. Il la pourchasse. Pendant ce temps, l'autre jeune femme, une brunette, pénètre dans le camion-cantine afin de voler des victuailles.
- Dans la forêt, la chasse se poursuit; La jeune blonde s'adosse à un arbre et laisse l'homme la caresser. Les ébats se poursuivent au sol jusqu'à ce que la jeune femme, visiblement indifférente, s'enfuit à nouveau.
- Les deux complices se retrouvent, grignotent une bouchée puis repartent sans tarder sur leur motocyclette.
- Au plan suivant, elles marchent de chaque côté de l'engin, qui est de toute évidence tombé en panne. Elles le stationnent en bordure de route, récupèrent leur costume dans la valise puis repartent à pied.

- Elles se retrouvent ensuite dans un vieux cimetière perdu dans la campagne et se cachent à l'arrivée de deux fossoyeurs. Le vent se lève et le ciel se couvre; le temps s'assombrit.
- En fuyant à nouveau au pas de course, la brunette tombe dans un trou, face à une tombe fraîchement déposée. Les fossoyeurs arrivent et l'un d'eux se met à remplir le trou en question, jetant plusieurs pelletées de terre sur la jeune femme à moitié consciente.
- Une fois les fossoyeurs repartis, la main de la jeune femme émerge du tas de terre fraîche. Sa complice vient à sa rescousse, l'appelant pour la première fois par son nom : Michelle. De peine et de misère, elle réussit à l'extirper du trou et à la traîner jusqu'à une stèle à proximité.
- Un peu plus tard, après avoir remis leur costume, deux jeunes femmes reprennent leur chemin. Elles sont alors surprises par l'arrivée de deux chauves-souris qui s'agrippent à une structure métallique tout près. Sans plus tarder, les complices reprennent la fuite, apeurées.
- Plus loin, dans un sentier, elles arrivent face à face avec d'autres chauves-souris, suspendues ici et là aux arbres. Effrayées mais bientôt médusées puis, de toute évidence, hypnotisées, elles sont guidées jusqu'à un château en ruines par les petites bêtes fixées solidement à leur cou.
- Les deux jeunes femmes pénètrent dans l'enceinte du château et explore les lieux. Elles finissent par pénétrer à l'intérieur, où elles errent longuement. Après avoir découvert une pièce dans laquelle se trouve un lit recouvert de fourrure, elles se dévêtissent, s'allongent, puis se caressent l'une l'autre.
- Après s'être rhabillées, elles poursuivent l'exploration du château. Après s'être retrouvées dans ce qui ressemble à une crypte, elles découvrent un cadavre en décomposition. Terrifiées, elles fuient l'endroit pour retourner à l'extérieur puis arrivent bientôt dans une mystérieuse chapelle où quelqu'un joue de l'orgue. Les deux jeunes femmes s'approchent de silhouettes vêtues de toges, mais s'aperçoivent rapidement qu'il s'agit de squelettes! Avant de fuir à nouveau, elles découvrent qui jouait de l'orgue : c'est une femme-vampire, une jolie rousse au regard stoïque. Effrayées, les deux complices quittent la chapelle au pas de course.
- Après une autre poursuite, la femme-vampire les rattrape à l'extérieur du château, visiblement invincible face aux coups de feu que Michèle tire dans sa direction. La chasse se poursuit jusqu'à ce que les deux jeunes femmes soient interceptées par trois hommes costauds de style « barbares » qui semblent être les sbires de la vampire rousse. Elles se débattent, en vain. Apparaît alors une autre femme, vêtue d'une cape noire et tenant un fouet avec lequel elle calme les trois sauvages. Elle s'empare ensuite des deux filles afin de les livrer à la femme-vampire, qui tente de mordre Michelle dans le cou. Celle-ci réussit toutefois à se défaire de son emprise pour s'enfuir avec sa comparse. Une autre poursuite s'ensuit.
- Les deux protagonistes se retrouvent à l'extérieur, courant à travers un vaste champ avant d'aboutir au cimetière la nuit tombée. Elles avancent prudemment, mais sont bientôt rattrapées par leurs poursuivants. Émerge alors, d'une sinistre crypte non loin de là, un vieux vampire qui vient les rejoindre. Il ouvre ensuite sa cape, libérant deux chauves-souris qui vont se fixer sur les deux jeunes femmes, à nouveau hypnotisées. Machinalement, elles se dirigent alors vers la crypte, suivies du groupe, pour finalement se retrouver dans le sous-sol du bâtiment. Là, une femme attachée à une poutre se fait mordre par la vampire rousse. Visiblement subjuguées, les deux jeunes

femmes examinent la scène alors que d'autres femmes captives sont longuement molestées par les trois barbares.

- La femme au fouet rompt ensuite l'état d'hypnose des deux protagonistes afin de les interroger. Elles affirment alors s'être sauvées pendant la fête de fin d'année, pendant laquelle elles jouaient les clowns. Pour ce faire, elles ont assommé le gardien pendant l'entracte et sont passées par-dessus le mur, où un ami les attendait dans une voiture. Elles ont ensuite été poursuivies et leur complice a été tué, puis elles se sont perdues. « Perdues... pour toujours. » rétorque alors la femme sur un ton dominateur. Le vieux vampire vient ensuite les retrouver puis mord les deux jeunes filles dans le cou. Elles s'effondrent, inconscientes.
- La molestation des prisonnières par les trois barbares se poursuit ensuite pendant un bon moment.
- Le lendemain, après s'être réveillées dans le lit de fourrure, les deux jeunes femmes tentent à nouveau de s'enfuir. Dehors, elles ont beau courir et courir encore, elles se retrouvent toujours au château, comme si elles tournaient en rond. Désarmées, elles retournent dans la crypte et trouvent le cercueil du vieux vampire, qu'elles ouvrent afin de trouver celui-ci en plein sommeil. Elles s'apprêtent alors à enfoncer un pieu dans son cœur, mais en sont empêchées par la vampire rousse. Tiré hors de son sommeil, le vampire sort de sa tombe et ordonne que les deux jeunes femmes soient apportées à Louise (la femme à la cape) afin qu'elles fassent partie des leurs.
- Dehors, Louise apprend aux deux protagonistes que l'homme est le dernier vampire et qu'il transmet peu à peu sa « géniale malédiction » afin d'assurer la survie de l'espèce. Elles expliquent aux filles que leur transformation sera progressive et qu'elles seront initiées. « One ne peut pas être vierge et vampire » Louise affirme-t-elle. Elle ordonne ainsi aux deux filles de trouver des victimes.
- Plus tard, au cimetière, la jeune blonde est aux aguets. Elle rencontre un homme qu'elle attire jusqu'au château, affirmant y habiter seule. De son côté, Michelle séduit un passant et s'amuse à se faire pourchasser jusque dans l'enceinte du château.
- La jeune blonde demande à l'homme de lui faire l'amour; ils passent à l'acte sur le sol, à l'extérieur. Suite à cela, la jeune femme, visiblement prise de remords, dit à l'homme qu'il doit s'enfuir. Au même moment, Michelle assomme l'homme qu'elle a séduit. Quelques instants plus tard, étourdi et désorienté, il tombe dans les griffes de la vampire rousse, qui le mord avant d'ordonner à Michelle de boire à son tour. Celle-ci s'exécute docilement.
- La nuit venue, dans le château, Louise confie aux filles que le moment de l'initiation est arrivé. « Venez, vous allez connaître notre amour! »
- Plus tard, à l'extérieur, Louise joue du piano de manière cérémoniale près de la chapelle. La jeune blonde entre bientôt dans celle-ci puis en ressort au pas de course, criant « Frédéric ». Elle cherche de toute évidence l'homme qu'elle a rencontré plus tôt au cimetière. La vampire rousse, émergeant à son tour de la chapelle, confie à Louise que la jeune femme n'est plus vierge, contrairement à la journée précédente. Elle en déduit qu'un homme est caché quelque part dans le château. Une chasse s'ensuit.
- Près de l'entrée de la crypte, la jeune blonde convainc Frédéric d'aller voir à l'intérieur, où se trouve le cercueil du vampire en chef. À peine est-il entré que le vampire en question émerge de l'obscurité pour enfermer Frédéric dans la crypte, confrontant ensuite à la jeune femme. Il affirme être vieux et malade, tentant de la

convaincre de rejoindre leur groupe. C'est eux qui le tiennent en vie et qui assureront la pérennité de la race.

- Un peu plus tard, fusil en main, Michelle confronte son amie dans le château, tentant de savoir où se cache Frédéric. Elle affirme qu'elles mourront si elle ne parle pas. La jeune blonde ne veut rien dire.
- Michelle tente à nouveau de convaincre sa comparse, cette fois-ci par des moyens plus drastiques. Attachée par les bras et complètement nue, la jeune blonde se fait fouetter par son amie, qui lui ordonne de parler.
- Face au mutisme de la jeune femme, Erika décide s'en mêler mais Michelle s'interpose. Louise opte de les laisser filer, croyant qu'elles vont les mener à Frédéric. Erika accepte à contrecœur.
- Les deux jeunes femmes retournent dans la crypte, repoussant les barbares à coups de feu. Frédéric est libéré, mais se fâche en croyant que la jeune blonde est une complice des vampires. Il prend la fuite avant l'arrivée d'Erika et de Louise. Le vieux vampire émerge ensuite de la crypte et ordonne à celles-ci de tout arrêter. Il somme Erika de le rejoindre puis demande à Louise de sceller la crypte afin qu'ils y meurent. Celle-ci s'exécute après que les deux jeunes femmes se soient définitivement enfuies.

**ANNEXE 2 :**

***L'ITINÉRAIRE MÉMOIRE***

L'itinéraire mémoire  
de  
Jonathan Gagné

version 4  
12 juin 2023

[jonathan.gagne1@uqac.ca](mailto:jonathan.gagne1@uqac.ca)

EXT. FORÊT/SENTIER - JOUR

Un désert de neige.

Tellement blanc qu'il est difficile de distinguer la frontière entre ciel et terre.

Une forêt borde ce désert - arbres dissimulés sous l'épaisse couche de neige d'une tempête récente que certains flocons fugaces tardent à conclure.

Des empreintes de pas sillonnent les vallons blancs, traçant un chemin que nous suivons...

Ces empreintes sont faites par un vieil homme qui progressent lentement mais sûrement dans un sentier recouvert de neige vierge.

De ce qu'on peut voir de son visage en grande partie dissimulé par un foulard noir et une tuque gris chiné, il semble âgé dans les soixante-dix ans.

Raquettes aux pieds, cet homme avance, l'air fatigué et quelque peu aveuglé par la forte luminosité de toute cette blancheur...

VOIX D'HOMME (NARRATEUR)

Pourquoi un simple objet peut-il causer tant d'émoi dans mon esprit? Aurais-je associé, à tort, cet objet à ce qu'elle représente pour moi?

(pause)

J'ai perdu cet objet et du coup je me sens terriblement abandonné... J'ai trop attendu et j'ai perdu ma chance. Je suis moi-même perdu...

(pause)

Je sens qu'elle est partie sans moi. Ou sinon qu'elle a refermé le passage qui me permettait de voyager vers elle...

(pause)

Cet objet était peut-être une clé! Pas du genre de celles qui ouvrent des portes, mais qui permettent une connexion, une communication, une ignition!

(pause)

Arme terrible ou outil salutaire? Dois-je maudire cet objet ou bénir ces passages desquels il m'a écarté et ces portes qu'il a refermées?

Un coup de vent freine alors l'avancée de l'homme, qui s'immobilise quelques secondes avant de reprendre son chemin un pas à la fois.

VOIX D'HOMME (NARRATEUR)

Oui, je me sens abandonné! Je ressens un vide s'insinuer dans les tréfonds de mon âme...

(pause)

Si seulement j'avais pu mettre la main sur cet objet, tout aurait certainement été différent... Cet objet dont la couleur si jaune m'émeut et me remue... Cet objet qui appartient au passé et qui semble pourtant issu du futur...

L'homme interrompt alors sa progression pendant un moment, restant immobile au milieu du désert de neige. Il détonne au milieu de toute cette blancheur, sorte de tache sombre sur le tableau de cette pureté sans faille - un corps étranger.

VOIX D'HOMME (NARRATEUR)

Oui, je sens bien que je l'ai perdue...

FONDU AU BLANC qui nous amène lentement mais sûrement vers...

ÉCRAN DE TÉLÉVISION -

Une télévision à écran cathodique diffuse un film.

À l'écran, une pleine lune poudreuse...

Le hurlement d'un loup perce l'ambiance sonore - longue plainte sinistre...

VOIX MASCULINE

(inquiète)

C'était quoi?

VOIX FÉMININE

(rassurante et langoureuse)

La nuit fait son ouvrage,  
Jonathan...

De la lune nous descendons sur un petit quartier tranquille, lové au cœur d'une nuit bleue et cinématique. C'est un plan séquence dans lequel nous nous promenons lentement dans une ruelle de banlieue tandis que le générique d'ouverture défile petit à petit - une typographie blanche et classique en majuscules:



Columbia Pictures présente

Une production Vistar Films

Un film de Tom Holland

VOIX FÉMININE

Viens... Viens t'asseoir près de  
moi sur la véranda.

Une petite musique s'imisce dans l'ambiance sonore -  
quelques notes de piano timides mais inquiétantes...

VOIX DE JONATHAN

Il fait plutôt frisquet...

VOIX FÉMININE

Mais non, mais non... C'est si  
beau!

Le titre du film apparaît: Vampire... vous avez dit vampire?

Puis, accompagné d'un son sinistre et bourdonnant, la queue  
des deux lettres « p » dans le titre se rallonge tel des  
crocs de vampire...

Dans l'image, toujours en plan séquence, nous passons devant  
une grande maison de style victorien à l'allure quelque peu  
sinistre - aucune lumière à l'intérieur ni à l'extérieur.  
Sur le terrain, une affiche indique qu'elle est à vendre.

VOIX FÉMININE

J'aime tellement la nuit!

VOIX DE JONATHAN

(mystifié)

Je ne t'avais jamais vue aussi  
belle, Nina... Aussi pâle... Si...  
luminescente... Et si...

VOIX DE NINA

(appréhensive)

Oui?

Tandis que le nom des comédiens continue de défiler à  
l'écran, nous approchons de la maison voisine, qui elle est  
éclairée - donc clairement habitée.

VOIX DE JONATHAN

Tes lèvres sont si rouges!

VOIX DE NINA  
 Vraiment? Voudrais-tu les  
 embrasser?

Des sons de baisers se font alors entendre - très sonores voire caricaturaux - alors que nous poursuivons notre avancée vers le premier étage de la maison jusqu'à une fenêtre d'où provient une faible lumière.

VOIX DE JONATHAN  
 Pourquoi me regardes-tu avec ces  
 yeux étranges, Nina?

Par la fenêtre, nous apercevons bientôt un petit téléviseur cathodique qui diffuse un film. De toute évidence, les dialogues que nous entendons depuis tout-à-l'heure proviennent du film que diffuse ce téléviseur.

À l'écran, une femme blonde cadrée en plan épaule: c'est Nina. Pulpeuse, ample chevelure, teint pâle, lèvres rouges... Par son style, ce film rappelle ceux que la compagnie britannique Hammer produisait dans les années 60 et 70.

NINA  
 (sensuelle)  
 Ce n'est pas toi que je regarde,  
 Jonathan, mais ton cou! Ne t'a-t-on  
 jamais dit comme il était sublime?

VOIX DE JONATHAN  
 Non...

Brièvement, nous voyons un homme qui s'approche discrètement des amoureux, une grande mallette brune en bandoulière sur l'épaule. Retour à Nina, maintenant cadrée en gros plan - son visage occupe tout l'écran.

NINA  
 Approche-toi... Endors-toi sur mon  
 sein...

Comme médusé, Jonathan amorce un mouvement vers la poitrine de Nina. À proximité, l'autre homme dépose sa mallette sur une petite table puis l'ouvre. À l'intérieur se trouvent une multitude de crucifix et de petits pieux bien effilés.

Retour à Nina, dont les canines bien pointues se préparent à percer le cou de Jonathan. Mais l'homme interrompt le tout, brandissant avec assurance un grand crucifix de bois.

HOMME

Stop! Sale créature de la nuit!

Nina grimace en émettant un hissement de répulsion. L'homme la regarde avec défiance, le crucifix toujours bien brandi.

NINA

Qui es-tu pour prétendre m'ôter le pain de la bouche?

HOMME

(troquant le crucifix pour un pieu)

C'est moi, Peter Vincent, le tueur... DE VAMPIRES!!!

Peter Vincent avance d'un pas offensif vers Nina tandis qu'un fondu enchaîné nous fait découvrir la pièce dans laquelle se trouve le téléviseur diffusant ce film, dont la bande son occupe toujours l'espace sonore.

VOIX DE NINA

NON!... Non! N'approchez pas! Ne m'approchez pas! NON!

Nina hurle au meurtre alors que nous entendons Peter Vincent frapper sur le pieu avec son maillet.

La pièce en question est visiblement une chambre d'adolescent, tapie dans une semi-obscurité - la principale source de lumière étant l'écran du petit téléviseur cathodique.

Alors que nous nous promenons dans la pièce, nous entrevoyons - et entendons - Jonathan qui hurle en apercevant Nina se faire percer le coeur par le pieu...

D'autres bruits de baisers se font entendre, ceux-ci provenant de la pièce en question. Bientôt, par-delà le lit, sur le sol, nous découvrons deux amoureux en pleine séance de bercotage.

VOIX DU NARRATEUR À LA TÉLÉVISION

À présent Peter Vincent votre héros bien-aimé vous convie à une nouvelle nuit d'horreur!

Retour à l'écran du téléviseur de la chambre, où Peter Vincent - celui qui a attaqué Nina mais en plus vieux - est assis dans un cercueil au milieu d'un décor de cimetière poussiéreux. Il s'adresse à nous:

PETER VINCENT  
Chers admirateurs, amis fidèles,  
êtes-vous prêts à vivre une autre  
terrifiante nuit d'horreur?

Sur le sol à côté du lit, une adolescente à la chevelure  
châtain se redresse tant bien que mal afin de jeter un coup  
d'oeil à l'écran.

ADOLESCENTE  
Hey Charlie!

CHARLIE  
Hein?

ADOLESCENTE  
C'est Peter Vincent, ça commence!

Son petit ami lance un bref regard désintéressé vers le  
téléviseur, mais il n'a visiblement qu'une seule chose en  
tête: embrasser sa petite amie.

CHARLIE  
Rien à foutre de Peter Vincent!

La jeune femme se redresse davantage.

ADOLESCENTE  
Mais tu adores ce film...

CHARLIE  
Oui mais je t'adore plus encore!

Dit-il en reprenant de plus belle le bécotage de sa petite  
copine amusée.

À la télé, Peter Vincent sort du cercueil et s'approche de  
nous.

PETER VINCENT  
Ce soir, notre incursion dans  
l'horreur s'intitule *Le Château  
sanglant...*

Un mouvement de recul progressif nous sort aussitôt du film  
dans le film afin de nous transporter dans la pièce où se  
trouve le téléviseur qui diffuse *Vampire... vous avez dit  
vampire?* Il s'agit d'un téléviseur cathodique en bois doté  
d'un écran d'environ 27 pouces.

Nous sommes dans un sous-sol en pleine après-midi. Une  
faible lumière diurne pénètre par quelques petites fenêtres  
ici et là.

Une pièce à aire ouverte dans laquelle est aménagé, au fond, un petit salon de fortune. Des meubles d'une autre époque - divan brun, bois brun, tapis orange, téléviseur cathodique, macramé au mur...

Sur le divan, deux enfants sont assis - un garçon et une fillette. La lumière émise par l'écran de télévision danse sur leur visage. Ils semblent à la fois amusés et captivés par le film...

Le garçon est un châtain vêtu d'un t-shirt blanc et d'un jeans.

La fillette possède une longue chevelure cassonade ainsi que des yeux de biche - naïfs et appréhensifs.

Elle se tourne vers le garçon, sourire moqueur.

FILLETTE

(imitant Nina)

Ce n'est pas toi que je regarde,  
Jonathan, mais ton cou! Ne t'a-t-on  
jamais dit comme il était sublime?

GARÇONNET

(amusé)

Non...

FILLETTE

Endors-toi sur mon sein...

Le garçonnet échappe un rire timide.

Un bruit sourd se fait alors entendre dans le sous-sol.  
Quelque chose est tombé?

GARÇONNET

C'était quoi?

La fillette se lève alors du divan et se met en quête de la provenance du bruit. Elle avance lentement mais sûrement dans la semi-clarté du sous-sol, lieu suspendu dans les vapeurs d'un après-midi éternel...

NARRATEUR

C'est ici que le flux narratif se rompt, la machine m'ayant laissé tomber... Il y a donc une bobine manquante dans ce film de ma mémoire, ce qui fait en sorte que je devrai tâcher de relater les événements tels que je me souviens les avoir racontés la première

[...]

NARRATEUR [suite]

fois. Comme tourner à nouveau les scènes... Mais à chaque fois qu'on raconte, c'est différent; certaines choses se perdent, d'autres surgissent, ce qui fait en sorte que ce n'est jamais pareil. On raconte toujours différemment la même histoire et tellement de facteurs influencent le cours des choses. Mais voici ce dont je me souviens:

Le jeune garçon se lève à son tour et suit la fillette dans le clair-obscur du sous-sol. Une légère odeur d'humidité règne dans l'endroit, une odeur que l'enfant associerait à jamais à ce lieu et à ce moment précis. Plus tard, il dirait à qui veut l'entendre qu'il serait prêt à tout donner pour revivre cette époque, pour faire table rase de bien des choses, pour retrouver les opportunités perdues en cours de route. À condition, bien sûr, d'oublier tout ce qui est venu ensuite, et ce, afin de retrouver un état plus pur... Quelqu'un a déjà dit (ou écrit), que la perte de la mémoire recèle une formidable vertu subversive. Cela permet une rupture, une scission...

Mais l'univers, à sa manière, répondra à l'enfant devenu adulte qu'il y a bien peu de lois immuables en ce bas monde - dans cette dimension, dans cette densité - mais que parmi ces lois figure celle voulant qu'il soit tout à fait impossible de revenir en arrière.

C'est comme le chante John Mellencamp dans *Jack & Diane*: « Oh yeah Life goes on, long after the thrill of living is gone ».

Prudemment, le garçon et la fillette s'engagent dans un petit corridor menant à deux pièces - territoire réservé aux adultes et dès lors inexploré. Chacun de leurs pas est drôlement amorti par le tapis duveteux qui recouvre le sol - sensation étrange mais agréable.

À droite, une porte fermée devant laquelle ils s'immobilisent. La fillette lance alors un regard amusé à son ami, les joues légèrement empourprées. Est-elle nerveuse?

GARÇONNET

Tu veux que je l'ouvre?

FILLETTE

Non je vais le faire...

Elle pose ensuite la main sur la poignée ternie puis la tourne délicatement, ouvrant ensuite la porte, le regard inquisiteur...

De toute évidence, il s'agit d'un atelier pour travailler le bois, avec un banc de scie au milieu de la pièce et des résidus de sciure qui recouvrent une bonne partie du sol. L'odeur de cette pièce est différente avec ses effluves de mécanique et de bois. Mais sinon tout semble normal...

La fillette referme la porte, ce qui remue furtivement l'air ambiant et fait momentanément baigner le jeune garçon dans la fragrance sucrée de son amie. Pendant un court instant ils restent l'un face à l'autre dans la pénombre du corridor, figés dans l'immortalité de ce moment.

Le monde extérieur semble alors bien loin, tel un autre univers qu'il est possible d'entrevoir seulement sous certaines conditions.

Au fond du corridor: une autre pièce. Il s'agit cette fois-ci d'une salle de rangement étroite aux murs recouverts de bois laminé brun et de tablettes recouvertes d'objets variés. Sorte de débarras. La lumière du jour filtre au travers du voilage bourgogne translucide qui recouvre la petite fenêtre solitaire.

Le garçon et la fillette se tiennent côte à côte dans l'embrasure de la porte. Au fond, une boîte de carton repose sur le plancher de béton, renversée sur le côté; une partie de son contenu s'est répandue sur le sol.

GARÇONNET

C'était ça le bruit?

FILLETTE

Sûrement.

Ils s'approchent de la boîte et s'agenouillent tout près, examinant les objets sur le sol: macarons, épinglettes, porte-clés et autres trucs du même acabit.

En remuant les objets, l'un d'eux attire leur attention: une cassette audio rouge sans inscription, logée dans un boîtier transparent. La fillette l'empoigne afin de l'examiner.

GARÇONNET

Je me demande ce qu'il y a dessus...

FILLETTE

(visiblement excitée)

Allez, viens! On va le découvrir...

INT. CHAMBRE -

Une chambre au rez-de-chaussée - lumineuse et rose. Quelques touches de gris pâle et de turquoise ici et là.

Des affiches de groupes de musique sur les murs.

Sur le lit, une panoplie de peluches bien alignées font sourire.

En pénétrant dans la pièce, le jeune garçon s'assoie sur le tapis blanc à côté du lit - visiblement une habitude.

La fillette pour sa part empoigne la radiocassette portative Sony sur sa table de chevet - modèle CFS-930 de la gamme Sports - entièrement jaune, look très cool. C'est le seul objet de cette couleur dans la pièce, ce qui lui confère une prestance spéciale...

La jeune fille s'assoit ensuite à son tour sur le tapis puis dépose la radiocassette entre elle et le garçon. Ce dernier brandit fièrement la cassette rouge puis l'insère dans le lecteur après que la fillette ait appuyé sur la touche «STOP/EJECT», de couleur bleue.

Elle appuie sur le bouton «PLAY», de couleur verte.

VOIX MASCULINE

(ton solennel, presque  
clérical)

...plusieurs tunnels qui serviront  
de passage et qui...

FILLETTE

Attends.

Elle appuie aussitôt sur la touche «STOP/EJECT» puis ensuite sur le bouton noir «REWIND» afin de rembobiner la cassette jusqu'au début. Le mécanisme de la radiocassette se fait alors entendre...

Dans l'attente, les deux jeunes se regardent, visiblement appréhensifs et grisés par cette exploration. Le jeune garçon commence alors à se perdre dans le délicat regard de biche de son amie lorsqu'un « clic » se fait entendre - le processus de rembobinage est terminé. Juste au moment où il remarquait la couleur melon d'eau des lèvres de son amie...

La jeune fille enfonce ensuite de nouveau le bouton «PLAY».

VOIX MASCULINE

(ton solennel, presque  
clérical)

[...]



VOIX MASCULINE [suite]

J'enregistre ceci afin de vous prévenir des dangers de la mémoire... Des risques liés aux événements dont vous vous souviendrez, mais aussi ceux que vous aurez complètement oubliés...

Les deux enfants échangent un regard soutenu et curieux.

VOIX MASCULINE

Un nettoyage est essentiel afin que vous réussissiez à vous libérer. Pour ce faire, vous devrez accepter de faire un voyage qui vous mènera aux confins de votre mémoire, territoire auquel vous seul avez accès... Afin de réaliser ce voyage, vous devrez emprunter plusieurs tunnels qui serviront de passage et qui mèneront à des états transitoires, sorte de lieux étranges où l'espace-temps implosera sur lui-même pour ne devenir plus rien de reconnaissable, de discernable...

(pause)

Il est essentiel de comprendre que...

Le son de la cassette commence aussitôt à se tordre, à se déformer ainsi qu'à triturer. Le rythme de la voix perd de la vitesse jusqu'à ne devenir plus rien d'intelligible, accompagné d'un bruit mécanique inquiétant. Sans plus attendre, la fillette appuie sur la touche bleue «STOP/EJECT» une première fois pour cesser la lecture, puis une seconde fois pour éjecter la cassette. Lorsque la trappe de la radiocassette s'ouvre, du ruban magnétique déborde du compartiment de lecture, preuve qu'une défectuosité a eu lieu...

GARÇONNET

Oh non...

Visiblement déboutée, la fillette extirpe la cassette rouge du compartiment puis regarde pendre le ruban qui s'échappe.

GARÇONNET

À qui appartenait la voix sur l'enregistrement?

## FILLETTE

Je ne sais pas. Elle m'a pourtant  
semblé familière... C'est étrange.

(pause)

Allons chercher un outil au garage  
pour tenter de réparer la cassette!

## GARÇONNET

D'accord!

Alors qu'ils quittent la pièce, nous restons un bref moment en compagnie de la radiocassette jaune de marque Sony - un bel objet dont le design impressionnant lui confère un aspect rétro futuriste, surtout dans le décor délicat d'une chambre de jeune fille. Un design si abouti que tout ce qui vient après ne peut qu'être du déjà-vu...

« Oh yeah Life goes on, long after the thrill of living is gone. »

## INT. CUISINE -

Petite cuisine/salle à manger. Dominance de teintes boisées - armoires de bois, bancs de bois, chaises de bois, tables de bois...

Prélart aux motifs beiges/bruns.

Les deux enfants passent en coup de vent dans la pièce. Sur le vif, le garçonnet aperçoit une femme à sa gauche, plus loin dans le salon, debout en train de parler au téléphone - un téléphone à cadran beige. C'est une femme d'âge mûr (ce qui est très relatif du point de vue d'un enfant) avec une chevelure rousse bouclée. Un simple drap recouvre son corps, qu'elle tient au niveau de la poitrine.

## INT. GARAGE -

Garage très propre et très rangé - presque immaculé. Davantage comme une voute dont le secret - le trésor - est le véhicule blanc qui trône au milieu de l'endroit: un Dodge Challenger R/T blanc année modèle 1970. Le summum des voitures musclées, et ce, dans un état absolument impeccable. La carrosserie reluit de partout - c'est impressionnant à voir comme le prouve la réaction du jeune garçon lors de son entrée dans le garage par la porte qui communique avec la maison.

Ébahi voire médusé, l'enfant n'a d'yeux que pour l'imposant véhicule...

La fillette pour sa part examine la réaction de son ami, visiblement amusée - satisfaite.

GARÇONNET

Wooooowww...

FILLETTE

C'est à mon père. Il l'a reçu avant-hier.

Le garçon regarde le Challenger avec envie, avec désir. Prudemment, il en fait le tour dans un esprit muséal, la voiture étant l'oeuvre, la pièce maîtresse des lieux...

FILLETTE

Moteur V8 Hemi de 7 litres développant 425 chevaux. 426 pouces cubes. 410 livres-pieds de couple à 4000 tours minute. Transmission 4 vitesses. Vitesse de pointe de 235 kilomètres heure. Quart de mile en 14.1 secondes.

(pause)

Une bête. Une vraie!

Les yeux bien ronds, la mâchoire prête à décrocher, le garçon semble dévorer les paroles de son amie. Dire qu'il est impressionné serait pratiquement un euphémisme.

FILLETTE

Tu veux aller dedans?

GARÇONNET

Oh oui! Plus que tout!

La fillette s'approche du Challenger puis ouvre la portière du côté passager, qui apparaît comme lourde et massive. Elle fait signe à son copain de monter à bord et ce dernier s'exécute aussitôt, prenant toutes les précautions du monde pour ne rien accrocher au passage.

INT. CHALLENGER -

Intérieur de cuir noir. Tableau de bord aux accents boisés. Levier de vitesse de style «pistol grip» imitant la crosse d'un pistolet.

À l'image de l'extérieur, l'intérieur du véhicule est immaculé. Tout est parfait.

La fillette monte à bord à son tour puis prend place sur le siège du conducteur. Les deux enfants semblent miniatures au coeur de l'habitacle. Mais c'est simplement pour jouer, pour faire semblant...

La jeune fille s'étire alors afin d'atteindre le coffre à gants. Sa longue chevelure cassonade frôle et caresse le bras dénudé du jeune garçon; du même coup, une effluve sucrée imprègne l'atmosphère tout autour.

Du coffre à gants elle retire un trousseau de clé, ce qui lui permet de mettre le contact sans démarrer le moteur afin d'allumer la radio. C'est la pièce *The River* de Bruce Springsteen - le Boss - qui joue...

VOIX DE BRUCE SPRINGSTEEN

(chantant)

*Now I just act like I don't  
remember, Mary acts like she don't  
care. But I remember us riding in  
my brother's car. Her body tan and  
wet, down at the reservoir. At  
night on them banks I'd lie awake  
And pull her close just to feel  
each breath she'd take...*

FILLETTE

(telle une confidence)

On l'appelle le moteur Hemi dû à la forme hémisphérique de ses chambres de combustion. Ces moteurs ont fait leur apparition à la fin des années 60.

Le garçonnet se contente de la regarder avec admiration tandis qu'elle confie ces informations, le regard quelque peu perdu dans le vide, sa main droite parcourant délicatement la courbe du volant.

FILLETTE

La disposition en V des soupapes d'un Hemi leur permet d'avoir un diamètre plus imposant et donc de plus gros conduits d'admission et d'échappement. C'est aussi ce qui permet, au final, d'avoir une puissance plus importante...

Tout cela avec comme toile de fond la musique du Boss.

VOIX DE SPRINGSTEEN

(chantant)

*That sends me down to the river.  
Though I know the river is dry.*

[...]

VOIX DE SPRINGSTEEN [suite]  
*That sends me down to the river  
 tonight. Down to the river, my baby  
 and I, Oh, down to the river we  
 ride...*

À ce moment, une femme rousse entre dans le garage par la porte communicante - nous reconnaissons la femme du salon qui parlait au téléphone. Son regard est inquisiteur et qu'elle n'est pas sa surprise lorsqu'elle aperçoit les deux enfants dans le Challenger.

FEMME ROUSSE  
 Hey! Sortez de là immédiatement!  
 Allez! Tout de suite...

FILLETTE  
 (au garçon)  
 Bon... On doit partir.  
 (pause)  
 Tu veux aller jouer dehors?

GARÇONNET  
 D'accord.

EXT. MAISON -

Nous sommes au coeur de l'hiver. Le ciel est couvert et une fine neige tombe au ralenti sur la couche déjà épaisse qui recouvre pratiquement tout le décor.

Petit quartier tranquille - une maison de briques rouges aux volets blancs.

Sur le terrain arrière, deux enfants jouent dans la neige. Plus précisément, ils creusent un tunnel au coeur de l'impressionnante butte de neige qui se trouve juste à côté du garage.

De toute évidence, le forage de ce tunnel est amorcé depuis un bon moment déjà, vu sa profondeur...

De l'extérieur, la fillette, vêtue d'un ensemble de neige rose et bleu, regarde son ami qui entre à l'intérieur, pelle en main.

INT. TUNNEL -

À quatre pattes, le jeune garçon avance et avance encore, s'enfonçant de plus en plus creux dans le tunnel de neige. Bientôt, la lumière du jour se raréfie et les sons provenant du monde extérieur s'atténuent...

FONDU AU BLANC qui nous amène à...

INT. MAISON - JOUR

Une demeure moderne - murs blancs et décoration épurée. Quelques touches de bois ici et là.

Devant nous, un escalier qui mène au premier plancher. Nous le montons tranquillement...

Au sommet, face à nous, une pièce baignée dans la lumière diffuse d'un après-midi nostalgique. Nous entrons dans cette pièce.

C'est une chambre. Lumineuse et épurée. Près de la fenêtre, un fauteuil berçant en tissu gris. Objet solitaire, il semble en attente. Juste à côté, sur le rebord de la fenêtre, est déposé un petit écriteau décoratif sur lequel on peut lire : « C'est nous ».

L'homme qui vient de pénétrer dans la pièce examine ces objets en silence. Mince, cheveux châtons en bataille, tempes grisonnantes, vêtu de manière décontractée - t-shirt blanc à col en V, veste de jeans - il semble âgé dans la cinquantaine. Les rides qui sillonnent son visage indiquent qu'il a vécu. C'est un battant...

Un silence particulier règne dans la chambre. Par la fenêtre, l'horizon se déploie à perte de vue.

« C'est nous ».

Dans le fauteuil berçant, une présence fantomatique est presque perceptible. Dans toute la pièce d'ailleurs...

L'air du temps. Un temps qui passe. Un temps qui s'effrite. Un temps qui ne reviendra jamais. C'est la règle.

L'homme parcourt du regard cette chambre lumineuse qui semble attendre quelque chose... Lieu d'un entre-deux - moment qui s'est peut-être trop étiré.

L'homme fait ensuite lentement volte-face puis quitte la pièce aussi silencieusement qu'il y est entré.

EXT. MAISON EN RANGÉE/CONDOMINIUM -

Un grand stationnement fraîchement pavé. Plusieurs unités de condominiums à étages regroupés par lots de quatre. Constructions récentes.

Sous le soleil éblouissant scintille la carrosserie d'un véhicule singulier - un Dodge Challenger RT 1970. Au premier abord on le croirait blanc, mais il y a en réalité une subtile nuance crème dans son coloris.

Ses courbes angulaires sont racées, agressives ; sa calandre - ouverture béante parée de deux phares ronds à chaque extrémité - semble prête à dévorer la route, à ne faire qu'une seule bouchée du chemin...

Le chrome est flamboyant ; il réfracte la lumière dans tous les sens.

C'est un véhicule imposant. Différent. Un véhicule qui a du caractère, qui dit quelque chose, qui est prêt à tout. Mais surtout : cette voiture veut aller ailleurs, surtout là où c'est interdit. À quoi bon emprunter les chemins les plus fréquentés ?

Tel est le message : je veux dépasser non seulement MES limites, mais LES limites, celles qui nous sont constamment imposées. Je décide de Ma route, je pave la voie...

Lorsque l'homme sort du condominium, il fait quelques pas puis s'assoit sur l'une des marches de pierre qui mène un peu plus bas, au stationnement.

Tout en allumant une cigarette, il examine attentivement le Dodge Challenger RT, qui se démarque de tous les autres véhicules stationnés en périphérie. Ces derniers pâlissent instantanément en comparaison à la bête de 1970 dotée d'un moteur V8 7.2 litres Magnum de 440 pouces/cube. Une mécanique qui brille par son excès et son anticonformisme - aujourd'hui plus que jamais. Une bête prête à tout. Cette voiture en veut et elle n'arrêtera jamais d'en vouloir.

L'homme se remet debout puis jette son mégot de cigarette encore fumant au sol. Avant de monter à bord du Challenger, il lève la tête afin de jeter un regard à la fenêtre du premier étage du condominium face à lui ; c'est la fenêtre en bordure de laquelle, à l'intérieur, est déposé l'écriteau décoratif près de la chaise grise et solitaire.

« C'est nous ».

L'intérieur du véhicule est immaculé. Les sièges sont recouverts d'un cuir noir qui reluit. Le tableau de bord est orné de bois vernis. Un style qui appartient à son époque. Indémorable.

L'homme tourne la clé - un son guttural émane des pots d'échappement. Le puissant moteur gronde et grogne.

« Je suis là. »

Le véhicule tout entier frémit et vibre au diapason de la puissance latente de son moteur - ses entrailles -, n'attendant que l'occasion de prouver ce dont il est capable, n'attendant que d'avaler le bitume.

Le Challenger quitte finalement le stationnement, éclatant - envoutant - sous le soleil de fin d'après-midi.

EXT. ÉCOLE - JOUR

Une journée d'automne radieuse. La couleur du feuillage procure une teinte ambrée et chaleureuse au décor.

C'est la récréation. Une centaine de jeunes s'amuse ici et là sur le terrain boisé d'une grande école primaire située au coeur d'un quartier résidentiel.

En bordure du terrain de l'école, deux jeunes garçons - un châtain et un blondinet - sont planqués à ras le sol, affairés à examiner quelque chose de l'autre côté d'une rue bordée de grands arbres qui pleurent délicatement leurs feuilles mourantes.

Aux aguets, les deux jeunes surveillent un cabanon de bois qui se dresse péniblement à côté d'une demeure classique - un bungalow de briques rouges sans histoire.

Leurs yeux sont rivés sur la petite fenêtre aux carreaux ternis du vieux cabanon...

Vision furtive: quelque chose - quelqu'un? - semble bouger à l'intérieur...

GARÇON CHÂTAIN

Là, je l'ai vu! Il est là!

Visiblement excité, son ami redresse la tête afin de mieux voir.

À nouveau, quelque chose semble bel et bien bouger dans les sombres méandres de l'obscurité poussiéreuse du cabanon.



## GARÇON BLOND

Oui je le vois moi aussi! Je le vois! C'est lui!

Au même moment, une femme âgée sort de la maison de briques rouges et fait quelques pas dans l'allée, regardant en direction des deux enfants. Elle paraît embêtée.

## FEMME

Que se passe-t-il? Pourquoi regardez-vous ma maison comme ça?

La cloche indiquant la fin de la récréation retentit à ce moment précis. Les deux garçons se lèvent aussitôt afin de retourner en classe au pas de course.

En cours de route, le garçon châtain jette un dernier regard au cabanon. Est-ce une silhouette qui bouge à l'intérieur?

La vieille femme sourit alors malicieusement...

## EXT. AUTOROUTE - JOUR

Le Challenger blanc file à vive allure sur une autoroute à quatre voies.

## INT. CHALLENGER -

Derrière le volant, l'homme fixe la ligne d'horizon, l'air perdu dans ses pensées.

Le ronronnement du puissant moteur domine l'espace sonore.

Soudainement, l'homme aperçoit quelque chose en bordure de la route qui l'incite à freiner brusquement...

## EXT. AUTOROUTE -

Dans un crissement de pneus qui génère une fumée envoutante au sein de la chaussée, le Challenger s'immobilise pour ensuite faire marche arrière en rugissant.

Un véhicule le dépasse en klaxonnant.

À l'intérieur, le conducteur empoigne fermement le levier de vitesse - un «pistol grip» - afin de réengager la marche avant.

Le Challenger se remet ensuite en route afin d'emprunter une sortie qu'il avait manquée, puis poursuit son chemin.

Cette bretelle de sortie mène à un carrefour où il faut tourner soit à gauche, soit à droite.

Immobilisé à nouveau à cette intersection, le Challenger bourdonne sur place, impatient.

INT. CHALLENGER -

Regardant à gauche, puis à droite, l'homme semble pensif.

Il abaisse alors le pare-soleil, à l'endos duquel est fixé la photographie d'une jeune femme aux longs cheveux blonds et au regard pur. Une image instantanée captée sur le vif, à un certain moment, instant perdu, évaporé, dissout...

D'un geste empressé, l'homme relève le pare-soleil et appuie sur l'accélérateur.

EXT. INTERSECTION -

Le Challenger tourne à droite puis file à vive allure vers une route de campagne qui traverse une série de champs agricoles.

La sonorité profonde et gutturale qui émerge des pots d'échappement se fait entendre pendant longtemps alors que la voiture blanche découpe la verdure des champs tel un missile en perdition.

EXT. ROUTE - PLUS TARD

Une route de campagne isolée qui se perd dans l'horizon.

Le bruissement des feuilles accompagne le chant des oiseaux; la chaleur est audible en cette fin de journée vaporeuse.

Sur le bitume usé, deux objets insolites brillent sous le soleil, tel des corps étrangers au sein du décor campagnard.

Il s'agit - étrangement - de deux pompons oubliés, de couleur rouge et blanc...

Un grondement se fait alors entendre tandis qu'apparaît, au loin, le Challenger.

Dans un crissement de pneus sévère, le véhicule s'immobilise à la hauteur des pompons.

Nous suivons ensuite les pieds du conducteur lorsqu'il descend du véhicule pour s'approcher des étranges boules de paillettes étincelantes.

Après quelques secondes d'immobilité, l'homme empoigne les pompons afin de les examiner. Il pose ensuite son regard sur l'horizon puis, d'un pas décidé, retourne vers la voiture qui vrombit sur place, comme impatiente...

L'homme balance nonchalamment les pompons sur la banquette arrière puis reprend place derrière le volant.

Le Challenger regagne aussitôt la route, laissant une traînée de poussière derrière lui. La mordra qui voudra.

EXT. ROUTE - PLUS TARD

Des pieds féminins chaussés d'espadrilles Nike blanches au swoosh rouge arpentent la chaussée.

Le swoosh, ce fameux crochet qui est l'image phare de la marque, représente l'aile de la déesse grecque Nike - la divinité de la victoire. Et selon la légende, Nike a été pensée afin de fournir de la force aux guerriers sur le champ de bataille.

Force est de constater que, ultimement, tout se passe au coeur de cet insondable abîme entre le mythe et la réalité...

Lentement mais sûrement, une délicieuse meneuse de claqué blonde fait son chemin en bordure de la route de campagne isolée, vêtue d'un uniforme blanc et rouge - une jupette et un haut sans manches arborant, dans le respect du style de la plus pure tradition collégienne et universitaire, la lettre R.

La chevelure de cette jeune femme, aussi dorée que la cassonade peut l'être, est soigneusement ramassée en une queue de cheval bouclée qui oscille vivement de gauche à droite à chacun de ses pas. Sa peau laiteuse et diaphane, qui rappelle la plus pure des soies, met en valeur le bleu luminescent de ses yeux ainsi que la vivacité du rouge incandescent de ses lèvres framboise.

Loin derrière, un scintillement est perceptible sur la route, accompagné d'un grondement qui prend de l'ampleur à chaque seconde.

La jeune blonde fait alors volte-face et pare ses yeux du soleil afin d'examiner l'horizon, où une voiture blanche approche à vive allure.

C'est le Challenger. Il ralentit en s'approchant, pour finalement s'immobiliser près d'elle.

La meneuse de claque reste immobile pendant quelques secondes, fixant d'un air impassible cette voiture rétro qui grommelle. Les reflets sur le pare-brise empêchent d'apercevoir la personne qui est derrière le volant.

La devanture du Challenger est braquée vers la jeune femme; l'immense calandre abyssale et menaçante semble prête à n'en faire qu'une seule bouchée.

La blonde s'approche alors du côté passager, ses cuisses dénudées frôlant la rutilante carrosserie. Elle ouvre ensuite la portière et se penche afin de regarder le conducteur. Ce dernier la fixe sans broncher.

MENEUSE DE CLAQUE

Belle voiture. Une vraie bête...

CONDUCTEUR

Je sais.

MENEUSE DE CLAQUE

Vous allez où?

CONDUCTEUR

Droit devant.

MENEUSE DE CLAQUE

Mais encore?

L'homme hausse les épaules. La meneuse de claque aperçoit à ce moment les deux pompons sur la banquette arrière. Elle décide alors de monter à bord.

Le Challenger reprend aussitôt la route de plus belle, ne laissant derrière que poussière et souvenirs...

INT. CHALLENGER -

De sa main délicate et parfaitement manucurée, la meneuse de claque caresse le tableau de bord du véhicule.

Ses cuisses contrastent avec le cuir noir et luisant de la banquette sur laquelle elle est assise. Le rouge de son uniforme - ainsi que des pompons - est la seule couleur vive dans l'habitacle.

L'homme fixe la route sans broncher, tenant le volant d'une main très ferme.

MENEUSE DE CLAQUE

Je retourne à mon école primaire.

CONDUCTEUR

Pourquoi?

MENEUSE DE CLAQUE

Je dois retrouver quelque chose...

L'homme n'offre aucune répartie; il se contente de regarder droit devant.

EXT. ÉCOLE - JOUR

C'est une journée automnale ensoleillée. Une journée telle qu'on aime se les rappeler.

Dans une lumière diffuse, une trentaine de jeunes jouent au drapeau sur le terrain vague adjacent à l'école primaire.

C'est un jeu simple: le groupe est divisé en deux; le premier sous-groupe porte un drapeau rouge fixé à la taille tandis que le second porte un drapeau bleu. La première équipe qui, au coeur d'une chasse à l'homme, réussit à voler tous les drapeaux ennemis est celle qui remporte la partie.

Parmi les jeunes déjà éliminés qui sont regroupés en bordure du terrain, deux jeunes filles - une blonde et une brunette. À l'aide d'un bâton - une simple branche morte -, elles s'affairent à creuser un trou sous un grand chêne dont le tronc se divise en deux.

Lorsque le trou a environ 1 pied de profondeur, les fillettes s'agenouillent à côté. La blondinette empoigne une petite roche ronde et grise et la soulève à la hauteur de leurs yeux.

BLONDINETTE

Le coeur de Solange...

BRUNETTE

Le coeur de Solange...

La jeune blonde dépose ensuite la roche dans le trou et, à tour de rôle, chacune des fillettes laisse échapper un filet de salive dessus. Elles procèdent ensuite à renflouer le trou tandis que leurs compagnons, à quelques mètres de là, poursuivent le jeu du drapeau.

Tranquille siffle un vent léger, relativement chaud pour cette période de l'année. Mais le temps quant à lui est suspendu, car les enfants n'en ont pas conscience.

EXT. PETITE VILLE - JOUR

Le Challenger blanc roule au coeur d'une petite ville de région - presque un village en réalité.

Cette ville se situe en bordure d'une grande rivière qui sillonne la majeure partie de la région.

Étrangement, aucune vie n'est détectable dans cette ville - aucun piéton ni aucune autre voiture n'arpentent les chemins, anormalement désertes pour ce moment de la journée.

INT. CHALLENGER -

Le conducteur et la meneuse de claque observent attentivement les environs tandis qu'ils roulent sur une petite artère commerciale - banque, tabagie, salon de coiffure...

MENEUSE DE CLAQUE

Il faut prendre la prochaine à droite pour aller à l'école.

CONDUCTEUR

Oui je sais.

MENEUSE DE CLAQUE

Vous savez?

CONDUCTEUR

J'ai grandi ici.

La jeune blonde lance alors un regard à la fois perplexe et inquisiteur au conducteur; impassible, ce dernier garde les yeux sur la route.

MENEUSE DE CLAQUE

Et c'est maintenant que vous le dites?

Aucune réponse.

MENEUSE DE CLAQUE

Qui êtes-vous?

CONDUCTEUR

Je dois faire un petit arrêt avant qu'on se rende à l'école.

De manière quelque peu nonchalante, la jeune femme passe la main dans les boucles de sa queue de cheval afin d'enrouler quelques mèches autour de ses doigts, geste qui semble habituel chez elle. Son regard bleu se pose ensuite sur le paysage qui défile.

EXT. GARE -

Un vieux bâtiment - une gare en bois blanc dont la peinture s'écaille depuis trop longtemps. Plusieurs dalles du toit sont manquantes tandis que la plupart des fenêtres sont condamnées.

Le Challenger arrive et vient se garer dans le stationnement de gravier envahi de mauvaises herbes.

Le bruit des petites roches poussiéreuses qui s'écrasent sous le poids des pneus du véhicule retentit dans l'espace comme si c'était le seul et unique son audible. En réalité, nous n'entendons pratiquement rien dans cette ville fantomatique: aucun citoyen, aucune circulation, aucune usine... Rien. Que le vent.

L'homme descend alors du véhicule, bientôt imité par la meneuse de claque. Le blanc immaculé des espadrilles Nike de cette dernière - paré du fameux swoosh rouge vif - contraste vivement avec le désordre poussiéreux du gravier monochrome. Rencontre forcée de deux mondes - deux univers...

Le conducteur ouvre le coffre du Challenger afin d'en sortir des gants de travail ainsi qu'une vieille pioche. Il se dirige ensuite vers le terrain vague à l'arrière de la gare, où un chemin de fer abandonné est à peine perceptible au travers des hautes herbes. Immobile, il examine les lieux, semblant chercher quelque chose...

De son côté, la meneuse de claque s'assoit sur le capot du Challenger, dégustant un Coca-Cola dans une bouteille de verre. La peau de ses cuisses parfaites est directement en contact avec la tôle plane et reluisante du véhicule. Entre ses jambes, dans la calandre gourmande, le logo «Challenger» en fières lettres cursives chromées, ainsi que le logo rouge R/T - agressif, immuable et imperturbable.

R/T qui signifie Road/Track - la route et la piste. Je peux marcher, mais je peux aussi courir, toujours prêt à prouver ce que j'ai dans les tripes.

La meneuse de claque regarde le conducteur qui, à quelques mètres de là, commence à piocher le sol entre deux rails, mettant de côté la terre et les pierres. Il besogne avec détermination et insistance pendant plusieurs longues

minutes jusqu'à ce que, finalement, il semble avoir trouvé ce qu'il cherche...

Après avoir mis la pioche de côté, il plonge la main dans le trou et en sort une longue tige de métal noir rouillée sur la majeure partie de sa surface. C'est... une flèche? Non... Une aiguille ? On dirait bien. Une grande aiguille...

L'homme se redresse aussitôt, empoigne la pioche puis revient vers le Challenger. En chemin, presque souriant, il lève l'aiguille haut dans les airs afin de la montrer à sa co-passagère. Cette dernière reste impassible.

MENEUSE DE CLAQUE

On peut savoir c'est quoi?

Le front en sueur, l'homme remet la pioche dans le coffre du Challenger et y dépose également l'aiguille. Il retire ensuite ses gants de travail et empoigne une bouteille d'eau dans la glacière juste à côté des outils. Après en avoir bu une longue gorgée, il s'adresse à la jeune blonde sans la regarder.

CONDUCTEUR

L'aiguille du grand horloge extérieur de l'hôtel de ville.

MENEUSE DE CLAQUE

Et vous l'avez volée?

CONDUCTEUR

Comme on dit: les mains oisives sont l'instrument du Diable...

La jeune femme esquisse un léger sourire malicieux puis avale la dernière gorgée de Coca-Cola. Elle garde ensuite, pendant quelques secondes fugaces, le goulot de la bouteille contre ses lèvres cerises, fixant l'homme qui referme le panneau du coffre.

Les deux comparses remontent alors à bord du Challenger, qui démarre ensuite en trombe. Un nuage de poussière vole dans tous les sens lorsque le train arrière du véhicule glisse sur la chaussée de gravier afin d'effectuer un 180 degrés.

Le missile blanc reprend aussitôt son chemin dans une rage évidente au coeur des rues abandonnées de la ville.



EXT. ÉCOLE - JOUR

La même école primaire que vue précédemment. C'est le calme plat; aucune âme qui vive.

Soudainement, la cloche indiquant la fin des classes retentit.

En moins de deux, une foule de jeunes sort de l'école au pas de course et se rue vers leur autobus respectif - autobus scolaires jaunes typiques.

Parmi la horde, un garçon aux cheveux châtain - nous reconnaissons l'un des deux jeunes qui espionnait le cabanon.

Contrairement à ses compagnons, il ne semble aucunement pressé. D'un pas prudent, il avance vers les limites du grand terrain de l'école, ceinturé de grands arbres et au-delà duquel s'étend le quartier résidentiel.

De l'autre côté de la rue, le cabanon...

Le cabanon et sa petite et unique fenêtre poussiéreuse.

Le jeune garçon fixe attentivement cette fenêtre négligée, espérant voir ce qui se passe à l'intérieur...

Est-ce une silhouette ou un reflet de lumière? A-t-il bien vu?

Ça bouge à nouveau... il y a quelqu'un... Une femme? Une femme blonde?

Le klaxon d'un autobus au loin le fait tout à coup sursauter.

Lorsque son regard revient sur le cabanon, celui-ci semble vide. Le jeune garçon regarde alors prudemment autour de lui puis décide contre toute attente d'outrepasser les limites de l'école afin de s'engager dans la rue. De l'autre côté, la demeure en briques rouges et son cabanon...

EXT. ÉCOLE - JOUR

Le ciel est couvert et une fine pluie s'abat sur les environs. La lumière faiblit de minute en minute.

La même école, mais abandonnée - à l'image du reste de la ville. La végétation a repris le dessus un peu partout; c'est une vision presque post-apocalyptique...

Les jeux pour enfants : balançoires, échelles et tourniquets, font triste figure avec la rouille qui les ronge lentement mais sûrement ainsi que l'herbage qui tente de les faire dissimuler.

Au milieu du stationnement au bitume décrépi, le Challenger blanc est immobile, phares allumés et braqués sur la devanture de l'école.

INT. CHALLENGER -

On entend la pluie crépiter sur la tôle du véhicule.

Les lumières du tableau de bord sont allumées, éclairant faiblement l'habitacle.

Le conducteur et la meneuse de claque fixent le pare-brise, sur lequel ruisselle l'eau pluviale, déformant le paysage extérieur en grands lambeaux mouvants.

CONDUCTEUR

J'ai passé mon enfance ici.

(pause)

Tout un hasard...

MENEUSE DE CLAQUE

Un hasard, ou un rendez-vous?

L'homme n'offre aucune répartie, mais lance un regard amusé à la jeune femme qui, pour sa part, le fixe avec une assurance désarmante.

Un silence s'installe, moment précieux couvé par le bruit de la pluie.

MENEUSE DE CLAQUE

Vous avez des enfants?

L'homme met un temps à répondre.

CONDUCTEUR

J'aurais pu... mais non.

Étrangement animée face à cette réponse, la jeune blonde affiche un sourire amusé tandis que les traits de son délicat visage de poupée s'adoucissent.

Elle allume alors la radio, qui n'émet que des parasites. Elle tourne la molette pour syntoniser une chaîne puis tombe finalement sur la chanson The Killing Moon du groupe Echo & The Bunnymen:

VOIX DE IAN MCCULLOCH  
(chantant)

*Fate*

*Up against your will*

*Through the thick and thin*

*He will wait until*

*You give yourself to him*

*You give yourself to him*

*La La, la, la, la La, la, la, la*  
*La, la, la, la La, la, la, la, la,*  
*la...*

La meneuse de claque ferme alors les yeux, semblant goûter tous les délices du monde...

Elle s'empresse ensuite de retirer ses Nike et ses chaussettes pour descendre pieds nus du véhicule.

Amusé, l'homme la regarde faire alors qu'elle se met à danser dans la lumière des phares sur l'air envoutant de la pièce musicale.

EXT. ÉCOLE -

La meneuse de claque danse sous la pluie. Chaque mouvement, qui rappelle le ballet et la danse classique, est d'une grâce et d'une délicatesse émouvantes.

Ses pieds nus caressent le bitume humide - peau de lait sur pierre goudronnée.

La pluie ruisselle partout sur son corps, détrempant petit à petit son uniforme rouge et blanc.

INT. CHALLENGER -

Derrière le volant, l'homme porte une cigarette à sa bouche puis l'allume. Il continue ensuite à examiner - admirer - la meneuse de claque par-delà les vapes de fumée qui ondulent dans l'habitacle.

Un léger sourire en coin se dessine sur son visage marqué par le temps.

EXT. ÉCOLE -

Amusée, semblable à une enfant dont le coeur est pur, la jeune blonde lève la tête vers le ciel, laissant la pluie tomber sur son visage.

L'innocence est une denrée rare, diront certains.

La meneuse de claque s'approche ensuite du Challenger, puis se penche légèrement vers l'avant afin de poser ses mains sur le capot, sur lequel elle s'appuie.

Déjà, la pluie diminue.

Le conducteur descend alors du véhicule, balançant son mégot de cigarette dans la nature. Il a dans l'autre main les Nike rouge et blanche de sa comparse.

Il s'approche de la jeune blonde, l'air complice.

MENEUSE DE CLAQUE  
 (quelque peu essoufflée)  
 J'adore cette voiture...  
 (pause)  
 Elle a une âme.

L'homme esquisse un sourire.

CONDUCTEUR  
 Tâchons de trouver ce que vous êtes  
 venue chercher, d'accord?

La meneuse de claque approuve d'un hochement de tête puis se redresse. L'homme lui tend les espadrilles, qu'elle chausse aussitôt.

MENEUSE DE CLAQUE  
 Je vais avoir besoin de votre  
 pioche.

Le conducteur acquiesce et, bientôt, la pluie cesse.

EXT. TERRAIN VAGUE - JOUR

C'est un après-midi d'été en pleine puissance. Le soleil diffuse sa lumière aveuglante et les criquets frémissent dans les hautes herbes. Le bleu du ciel contraste admirablement avec la verdure saturée de la forêt.

Un jeune garçon avance tranquillement dans un sentier étroit qui traverse une clairière. Nous reconnaissons le jeune châtain qui épie le cabanon dans la cour d'école.

Il sursaute légèrement lorsqu'un corbeau croasse près de lui. On croit ensuite entendre un autre cri étouffé provenant de la forêt...

Le garçon s'immobilise. Il examine et tend l'oreille.

Que des arbres et des buissons...

Mais, au frottement du vent se mêle le son lointain d'une musique... L'enfant tourne la tête, semblant chercher la source de cette musique, semblable à une mélodie pianotée sortie tout droit d'un film muet.

Sur sa gauche, au loin, une structure en bois est perceptible au travers des arbres. Une grange? Probablement une maison... Il aperçoit ensuite - vision furtive - ce qui pourrait être une silhouette qui se profile au travers du feuillage des arbres et des buissons.

Le garçon décide alors de quitter le sentier afin de se rapprocher du bâtiment. Il aperçoit de nouveau la silhouette. C'est une femme? Le jeune châtain accélère aussitôt le pas, tout en examinant avec ferveur ce qui bouge par-delà les arbres...

C'est de tout évidence une femme...

Elle semble nue. On ne voit que la couleur pêche de la chair percer la verdure du feuillage des buissons et des arbres qui ceignent le bâtiment.

Un autre corbeau croasse. Le jeune garçon sursaute. Puis, quelques secondes après, un autre cri étouffé - un genre de souffle étrange - transpire de la forêt à proximité...

L'enfant tourne la tête et aperçoit deux yeux jaunes qui le fixent cruellement à partir des arbres... Il retient son souffle. C'est simplement un hibou. Non, à bien regarder c'est une statuette de hibou. Une statuette dont le regard semble trop réel.

« Plouf ! »

Quelqu'un - quelque chose - vient de plonger - ou a été plongé - dans l'eau. Était-ce la femme nue? En fait, était-elle réellement nue? Était-ce bien une femme?...

Le jeune garçon se rapproche davantage de la bordure d'arbres. La musique - davantage comme une ritournelle - devient de plus en plus audible... On ne voit plus la silhouette au travers des buissons. Il est toutefois possible d'apercevoir une grande piscine creusée sur le terrain et, juste à côté, sur la terrasse, une radiocassette portable jaune qui émet l'étrange ritournelle pianotée.

Il s'agit d'un modèle Sony de la gamme Sports, dont l'aspect rétro-futuriste contraste de manière plutôt insolite avec la mélodie qu'il émet...

Plusieurs corbeaux croassent...

Le garçon aperçoit ensuite la silhouette se profiler dans l'eau de la piscine. C'est bel et bien une femme nue dont la longue chevelure bouclée est d'un roux éclatant.

Visiblement hésitant, l'enfant franchit les buissons puis s'introduit sur le terrain de cette étrange propriété. Au loin, dans la forêt, un autre cri étouffé se perd dans le vent.

Au même moment, le son du radiocassette ralentit, distordant la ritournelle dans une sorte de mélasse sonore... Puis tout s'arrête...

Les corbeaux se plaignent de plus en plus.

La femme n'est plus dans l'eau.

Une porte grince tout près. Le garçon se retourne... C'est la porte d'un cabanon près de la piscine qui vient de s'entrouvrir. À l'intérieur, deux yeux jaunes percent l'obscurité, vision furtive qui disparaît instantanément.

Très hésitant, le garçon s'approche du cabanon.

Le vent souffle un peu plus fort.

L'enfant pose lentement la main sur la poignée de la porte, puis l'entrouvre davantage. Les gonds grincent de manière sinistre...

À l'intérieur, c'est l'obscurité totale.

EXT. ÉCOLE - UN PEU PLUS TARD

Le conducteur et la meneuse de claqué longent la section de terrain limitrophe de l'école, par-delà laquelle s'étend le quartier résidentiel - abandonné lui aussi, comme le démontre bien l'apparence négligée des demeures solitaires.

Pioche en main, la jeune blonde semble savoir où elle va. L'homme, pour sa part, apparaît décontracté, comme s'il avait volontairement retiré le poids du monde de ses épaules afin de l'abandonner derrière lui. Il y a une différence entre l'abandon et le laisser-aller. Entre l'abandon et l'oubli...

Bientôt, la meneuse de claque s'immobilise devant un grand chêne dont le tronc se divise en deux, sorte d'arbre siamois.

MENEUSE DE CLAQUE

C'est ici.

Et, sans plus attendre, elle se met à creuser dans le sol à l'aide de la pioche, sous le regard curieux de l'homme.

Un grincement se fait entendre, captant aussitôt leur attention - au loin, une porte solitaire et métallique vient de s'entrouvrir sur l'une des façades briquetées l'école. De prime abord, elle semble s'être ouverte toute seule...

MENEUSE DE CLAQUE

Elle sait que nous sommes là...

CONDUCTEUR

Qui?

MENEUSE DE CLAQUE

Solange.

Face à l'incrédulité de l'homme, la jeune blonde s'agenouille à côté du trou puis se remet à creuser, cette fois-ci de ses mains nues. Elle envoie voler la terre humide dans toutes les directions, jusqu'à ce que...

MENEUSE DE CLAQUE

Ça y est!

Curieux, le conducteur s'approche tandis que la jeune femme se redresse, une sphère étrange nichée dans le creux de la main. D'apparence métallique et machinée, la surface luisante de cette sphère - à peine plus petite qu'une balle de tennis - est parsemée de concavités noirâtres de forme trapézoïdale. C'est un objet étrange, unique, hors de ce monde...

CONDUCTEUR

Mais qu'est-ce que c'est que ça?

MENEUSE DE CLAQUE

Un omégaèdre.

Visiblement fascinée, la meneuse de claque tend les bras devant elle, en direction de l'école, semblant offrir la sphère en offrande.

MENEUSE DE CLAQUE

(pour elle-même)

[...]

MENEUSE DE CLAQUE [suite]  
 ...sauvée via le binaire, via le  
 temps espace. La vie qui mène de  
 l'espace du dedans au grand espace!

Aussitôt, les concavités de la sphère s'illuminent et celle-ci se met à tourner sur elle-même en émettant un son étrange, telle une pulsation à la fois organique et électronique - cybernétique.

Au même moment, une brise se lève...

L'homme examine attentivement la sphère, attiré - séduit - par un mystérieux magnétisme émis par l'objet...

INT. CONDOMINIUM -

Simultanément, nous sommes dans la chambre du condo où l'homme se trouvait il y a quelques heures à peine, juste avant de prendre la route à bord du Challenger.

Comme animé par une force inconnue, le fauteuil en tissu gris, baigné dans la lumière du jour, se met à bercer par lui-même...

Sur le rebord de la fenêtre, le petit écriteau décoratif - et solitaire - sur lequel on peut lire : « C'est nous ».

EXT. ÉCOLE -

Dans la même impression de simultanéité insolite, nous retrouvons le jeune garçon châtain au coeur d'une séquence vécue précédemment.

Alors que ses camarades se ruent vers les autobus scolaires, le garçon examine le cabanon de l'autre côté de la rue. Un fort vent s'abat alors sur les lieux, faisant voler une multitude de feuilles mortes dans tous les sens.

Inquiet et craintif, l'enfant regarde partout autour de lui, sachant que quelque chose d'anormal est en train de se passer...

EXT. ÉCOLE -

Au coeur d'une continuité d'espace-temps, nous retrouvons les deux fillettes qui viennent tout juste d'enfouir la roche tandis que leurs amis jouent au drapeau sur le terrain de l'école.



Le même vent se lève et prend tout le monde par surprise. La jeune blondinette semble méfiante et n'est pas surprise lorsque la porte métallique sur l'une des façades briquetées de l'école - celle que nous avons déjà vue - s'ouvre subitement, battant au vent...

EXT. ÉCOLE -

De retour au conducteur et à la meneuse de claque. Cette dernière, les bras toujours tendus, sphère en main, avance tranquillement vers la porte entrouverte. L'homme la suit de près, curieux.

En chemin, il jette un coup d'oeil à sa droite où, au loin, par-delà la rue de quartier, se dresse toujours le cabanon de bois, maintenant en état de décrépitude avancé.

Visiblement, l'homme n'a pas l'esprit tranquille...

Au même moment où il croit apercevoir quelque chose bouger à l'intérieur du cabanon, l'omégaèdre s'éteint et cesse de tourner sur lui-même. Le vent se calme instantanément.

MENEUSE DE CLAQUE

C'est normal.

Plus rien n'est perceptible dans le cabanon.

Maintenant arrivés près de la porte métallique, les deux acolytes se regardent. Une certaine effervescence est perceptible chez la meneuse de claque, qui range la sphère dans une poche de sa jupette rouge et blanche. De son côté, le conducteur est visiblement sur ses gardes, mais suit la jeune blonde lorsqu'elle décide de pénétrer dans l'école par la porte entrouverte.

INT. ÉCOLE -

Un long et sombre corridor, dont l'extrémité s'engouffre dans l'infini de l'obscurité.

CONDUCTEUR

Selon mes souvenirs, ce corridor mène aux classes des cinquième année...

MENEUSE DE CLAQUE

Exact.

L'homme sort un paquet d'allumettes de sa poche puis en allume une afin d'obtenir un peu de lumière parmi ces ténèbres. Les lieux se découvrent alors au gré de la flamme, alors que les deux comparses avancent lentement mais sûrement dans le corridor désert.

Le blanc qui recouvrait jadis les murs est maintenant d'une couleur crème qui s'écaille tandis que l'usure poussiéreuse du linoléum qui recouvre le plancher invite à la prudence.

CONDUCTEUR

On passait rarement par ici.

MENEUSE DE CLAQUE

C'était une sortie de secours.

CONDUCTEUR

Quelle est cette odeur?

MENEUSE DE CLAQUE

L'odeur de l'abandon...

Ils arrivent bientôt face à une porte de bois sur laquelle une petite plaque noire indique « 501 à 504 ». Sans attendre, l'homme ouvre la porte, qui donne sur un autre corridor dont chaque pan de mur est recouvert de rangées de casiers entrecoupées par des portes ouvertes laissant filtrer la lumière du jour.

Ces portes donnent sur des salles de classe abandonnées où tout est encore en place - les pupitres, les chaises, les affiches, le mobilier... C'est à croire que les gens sont partis du jour au lendemain dans la hâte et la panique.

Une voix est alors audible, au loin... Cela ressemble à une voix de femme âgée. Plus l'homme et la jeune femme avancent dans le corridor, plus le discours est compréhensible.

VOIX DE FEMME ÂGÉE

...une guerre est en cours, une guerre qui façonnera l'avenir de l'existence humaine! Et le monde que nous laissons à nos enfants est silencieusement optimiste quant à l'avenir, parce que l'humanité montre des signes de rupture avec la matrice...

Les deux protagonistes arrivent bientôt face au local d'où provient cette voix. À l'intérieur, une vieille femme aux cheveux grisonnants s'adresse à une vingtaine de pupitres de bois inoccupés. Par moments elle se réfère au grand tableau vert, sur lequel du charabia - ou ce qui semble l'être - est esquissé à la craie.

## FEMME ÂGÉE

La race humaine est réduite à l'esclavage depuis des milliers d'années, nous avons été maintenus dans une prison mentale par des élites obscures et des sociétés secrètes qui ont fait tout leur possible pour nous opprimer et nous empêcher de réaliser notre potentiel... MAIS, la matrice du monde réel commence à craquer! L'humanité montre des signes de libération...

La vieille femme remarque alors la présence du conducteur et de la meneuse de claque. Elle leur adresse un sourire.

## FEMME ÂGÉE

Quel moment pour être en vie !

## MENEUSE DE CLAQUE

(à la vieille femme)

J'ai retrouvé l'omégaèdre.

## FEMME ÂGÉE

Ooohh... Solange pourra finalement être libérée... comme nous tous!

## CONDUCTEUR

Vous tous? Qui d'autre se trouve encore ici?

## FEMME ÂGÉE

Mais ouvrez les yeux et vous verrez.

(pause)

C'est aussi simple que ça... Le plus important, c'est qu'il y a maintenant une guerre entre ceux qui se considèrent nos maîtres suprêmes et ceux qui veulent nous libérer.

## MENEUSE DE CLAQUE

Oui, je sais. C'est pour ça que je suis venue...

La vieille femme s'esclaffe puis retourne à son auditoire invisible/imaginaire/fantôme...

## FEMME ÂGÉE

Applaudissez cette femme et cet homme! Bénissez-les! Ce n'est pas

[...]

FEMME ÂGÉE [suite]  
 une chose facile à faire, mais il  
 est temps de marcher dans la  
 lumière de la liberté!

Les applaudissements insolites d'une foule se font aussitôt entendre, à la grande fierté de la vieille enseignante.

FEMME ÂGÉE  
 (à l'homme et la jeune blonde)  
 Allez! Ne perdez pas de temps! vous  
 êtes sur le chemin de la reconquête  
 de vos divinités! Allez hop! Hop!

D'un signe de tête, la meneuse de claque remercie symboliquement la vieille femme puis invite l'homme à poursuivre l'exploration de l'école.

CONDUCTEUR  
 Je ne suis pas certain de bien  
 comprendre.

MENEUSE DE CLAQUE  
 Comprendre n'est pas essentiel.

Elle dépose alors, très délicatement, sa main droite sur le torse de l'homme, au niveau du coeur.

MENEUSE DE CLAQUE  
 Que ressens-tu?

CONDUCTEUR  
 Je te ressens TOI.

La jeune blonde affiche son plus beau sourire aux cerises, visiblement satisfaite.

Du coup, ils reprennent leur chemin au coeur du corridor clair-obscur.

EXT. GYMNASSE -

Une grande salle qui semble constituer le point central du bâtiment. D'un côté, une série de grandes fenêtres laissent pénétrer la lumière diffuse d'une journée qui s'amenuise tandis que, de l'autre, un grand rideau de scène bleu royal recouvre presque l'entièreté du mur. De toute évidence, cette salle avait une double vocation : gymnase et salle de spectacle.

Trois chemins différents convergent vers cette salle, soit un escalier et deux corridors, tous diamétralement opposés. C'est par l'un des corridors, près des abreuvoirs et des salles de bains, que le conducteur et la meneuse de claque font prudemment leur apparition dans le gymnase.

CONDUCTEUR

Je me souviens maintenant...

MENEUSE DE CLAQUE

De quoi?

CONDUCTEUR

De Solange...

Il pointe alors droit devant où, dans le clair-obscur poussiéreux de la salle, près du grand rideau de scène, il est possible de distinguer une silhouette humaine.

Immobile et figée au point d'avoir l'air factice, cette silhouette donne l'impression d'être une statue, un mannequin...

Les deux complices échangent alors un regard inquisiteur, puis se mettent à avancer lentement en direction de la silhouette, dont les spécificités sont difficiles à déterminer avec la distance et le faible éclairage...

Le visage de cette silhouette étant tapi dans l'ombre, ce sont ses mains qui sont de prime abord identifiables, tendues bien raides de chaque côté d'un corps sans vie. Des mains de femme âgée aux doigts minces et aux articulations noueuses dont les ongles affilés sont recouverts d'un rouge vif - seule chose qui semble immaculée dans tout le décor.

Plus l'homme et la jeune blonde se rapprochent, plus la silhouette rigide révèle ses secrets... C'est la figure d'une femme; elle est vêtue d'une grande jupe noire comme les ténèbres et d'un chandail en lainage sillonné de sévères rayures rouges et noires.

Bientôt, son visage échappe au voile vaporeux de l'obscurité et ses traits sont visibles... Des traits autoritaires, secs... Une peau âgée qui se relâche... une bouche figée dans la grogne... Des yeux bleus et d'apparence humide qui percent l'âme... Des cheveux noirs, courts, coiffés à l'ancienne...

MENEUSE DE CLAQUE

Solange...

Solange est sclérosée sur place - suspendue dans un autre temps ou dans une absence de temps. Elle fixe le néant ou l'infini, les bras tendus le long de son corps, le souffle coupé. Ses doigts acérés semblent prêts à déchiqueter la chair...

L'homme l'examine attentivement, visiblement fasciné.

CONDUCTEUR

Oui... ça me revient maintenant...

Une pulsation lumineuse accompagnée d'un son cybernétique émane de la jupette de la jeune blonde - c'est l'omégaèdre qui se réveille!

La jeune femme retire aussitôt la sphère de sa poche et la loge dans le creux de ses mains jointes. L'objet métallique pivote sur lui-même, émettant une chaude lumière mystique de ses concavités. L'homme semble électrisé.

CONDUCTEUR

Il faut synchroniser l'espace du dedans avec le grand espace!

MENEUSE DE CLAQUE

Oui! Une harmonie qui unifiera le binaire...

Le pulse lumineux de l'omégaèdre se projette sur Solange, dont le visage pétrifié dans la grogne semble prêt à s'exprimer d'une seconde à l'autre...

La meneuse de claque paraît instantanément frappée par un éclair de génie.

MENEUSE DE CLAQUE

Je sais!

Elle remet l'omégaèdre dans sa poche puis, au pas de course, elle accourt vers le petit escalier qui mène à l'avant-scène. Après avoir grimpé celui-ci avec empressement, la jeune blonde se glisse avec élégance derrière l'imposant rideau bleu royal.

INT. SCÈNE -

C'est l'obscurité presque totale. Seuls quelques rayons de lumière du jour pénètrent ici et là par une petite fenêtre en hauteur, au niveau de la passerelle.

La meneuse de claque fait son chemin presque à tâtons, mais de toute évidence elle sait où elle va.

Près de l'entrée des coulisses, elle met la main sur un gros câble qui se perd dans les hauteurs et tire dessus, telle une poulie. Du coup, le grand rideau s'ouvre, lentement mais sûrement...

Sur le parquet du gymnase, l'homme admire la scène qui se découvre, laissant entrevoir le décor d'un spectacle laissé à l'abandon: façade d'un faux château, buissons fanés, pierres tombales... Un spectacle aux allures gothiques - fantomatiques - sans acteurs ni spectateurs.

Toujours crispée dans sa hargne, Solange est dos à cette scène, faisant étrangement face à un auditoire absent.

L'ouverture presque complète du rideau dévoile alors un piano demi-queue en bois brun, disposé en retrait à droite de la scène.

Visiblement curieux, l'homme regarde la jeune blonde alors qu'elle soulève le couvercle du piano pour le fixer en position ouverte. Sans plus attendre, elle sort aussitôt l'omégaèdre luminescent de sa poche afin de le déposer directement sur les cordes du piano.

Avec empressement, elle va ensuite s'asseoir derrière le piano et dépose ses doigts sur le clavier ainsi que ses pieds délicats sur les pédales. Le modernisme du blanc immaculé de ses espadrilles Nike contraste grandement avec le métal terni des pédales de style antique. Il y a là une rencontre insolite entre des temporalités, des esthétiques, des philosophies, des émotions... Même phénomène pour la peau de ses cuisses contre le bois usé du banc sur lequel elle est assise et dont le vernis tombe dans l'oubli.

#### MENEUSE DE CLAQUE

La résonance de la table d'harmonie  
devrait créer une vibration qui va  
aligner l'omégaèdre en syntonie  
avec la bonne fréquence...

#### CONDUCTEUR

(en souriant, pour lui-même)  
Oui... C'est tout à fait ça...

La jeune blonde se met alors à jouer une mélodie de prime abord discordante, mais dont le rythme et la logique deviennent peu à peu perceptibles/compréhensibles intelligibles...

Sur les cordes de piano, la lumière émise par l'omégaèdre change tranquillement, passant du blanc pur au violet en passant par le pourpre. Cette lumière gagne également en intensité, éclairant de plus en plus la scène et la salle du gymnase - révélant des détails jusque-là tapis dans l'obscurité...

L'homme regarde autour de lui avec fascination tandis que la mélodie du piano se mélange - entre en union - avec le son cybernétique émis par la petite sphère. Bientôt, les sons s'entretoisent jusqu'à se fondre dans une étrange symbiose musicale - les deux sons ne font plus qu'un et l'intensité de cette musique organique prend de plus en plus d'ampleur...

La puissance lumineuse de l'omégaèdre ne cesse de croître et, bientôt, c'est l'entièreté de la lumière ambiante qui semble transmuter, comme si le soleil à l'extérieur changeait de position. Tout le décor se (re)découvre donc sous un nouveau jour tandis que la meneuse de claqué continue à jouer sans relâche, satisfaite de la magie qu'elle voit opérer tout autour d'elle.

Soudainement, un grognement animal fait sursauter l'homme: Solange est réveillée et elle le fixe de ses yeux humides et crus. Un regard violent qui perce l'âme...

Solange, une femme âgée aux allures possédées, grogne et rechigne alors que son corps reprend vie. Maladroitement, elle pose un pied en avant puis se remet à marcher en titubant.

De son côté, la meneuse de claqué ne cesse pas de jouer mais examine les mouvements de Solange avec inquiétude.

L'homme est sur ses gardes, quelque peu pris au dépourvu devant cette soudaine résurrection; un frisson semble le parcourir lorsque Solange esquisse un sourire déformé, exposant une dentition pourrissante.

Du coup, dans une rapidité surprenante, elle se rue sur lui en hurlant, empoignant sa gorge de ses mains flétries et osseuses. Étranglé, l'homme se débat et tente de se défaire de cette emprise néfaste, en vain...

Autour d'eux, un kaléidoscope de lumières: celle du jour qui se transmute mélangée aux puissantes pulsations colorées de l'omégaèdre. L'ambiance est survoltée!

Visiblement préoccupée, la meneuse de claqué retire ses mains du clavier du piano, mais la mélodie se poursuit, les notes s'enfonçant étrangement de manière autonome.



La jeune femme descend rapidement de la scène afin d'aller porter secours au conducteur - elle se rue sur Solange et empoigne sa tête, ce qui force cette dernière à lâcher son emprise sur l'homme. La vieille femme repousse alors la blonde d'un geste violent et celle-ci s'étale de tout son long sur le parquet poussiéreux.

D'un autre geste anormalement rapide, Solange accourt vers la jeune femme et s'acharne sur elle, tentant de l'étrangler à son tour...

De son côté, l'homme ne perd pas une seule seconde puis court vers l'autre bout du gymnase, où un large escalier d'une dizaine de marches mène au palier de ce qui s'avère être l'entrée principale de l'école.

L'homme se dépêche de sortir à l'extérieur...

EXT. ÉCOLE -

...où étrangement, le cycle du soleil s'enchaîne à un rythme effréné - en quelques secondes seulement, il se lève, se couche, se lève, se couche...

Le jeu de lumière qui résulte de ce phénomène est définitivement déstabilisant et étourdissant.

Désorienté, l'homme réussit à atteindre le Challenger, stationné tout près, puis ouvre le coffre arrière afin d'en sortir... l'aiguille de l'horloge qu'il a déterrée un peu plus tôt.

Sans perdre une seule seconde, il retourne vers l'entrée de l'école, mais la rapidité avec laquelle la lumière modifie la perspective du décor l'étourdit, au point où il peine à tituber vers sa destination...

INT. ÉCOLE -

De retour à l'intérieur de peine et de misère, l'homme reprend quelque peu ses sens, partiellement à l'abri de l'effet psychédélique de la lumière solaire.

Au fond du gymnase, il aperçoit la meneuse de claqué qui se débat de toutes ses forces contre l'attaque de Solange, dont les grognements tonitruants expriment avec horreur toute la rage qui brûle en elle.

L'homme descend quatre à quatre l'escalier qui relie le hall d'entrée au gymnase puis court vers Solange, pointant la grande aiguille métallique droit devant.

Les grands yeux bleus de la meneuse de claque s'écarquillent lorsqu'elle le voit arriver tel un missile, sans jamais ralentir la cadence. Solange ne peut le voir, étant dos à lui...

En moins de deux, l'homme transperce la vieille sorcière à la hauteur des omoplates, la pointe de l'aiguille surgissant par sa poitrine, directement à l'endroit du coeur.

Sur les cordes du piano, l'omégaèdre s'éteint instantanément et les notes du piano cessent de s'enfoncer, mettant fin à l'étrange mélodie sonique.

Solange fige instantanément sur place dans une expression de terreur, libérant par le fait même la jeune blonde de son emprise. Cette dernière s'affale sur le sol, reprenant progressivement son souffle....

Parallèlement, la lumière ambiante se stabilise, comme si le soleil à l'extérieur avait cessé sa course folle. C'est un retour à une certaine normalité...

Tous deux essoufflés et excités, les acolytes échangent un regard complice.

Puis, dans un bruit insolite qui ressemble à une multitude de coquilles d'oeufs craqués au même moment, Solange se met à flétrir progressivement - sorte d'effet de dessèchement, comme si son corps se déshydratait à vitesse accélérée. Sa peau cireuse adopte bientôt une teinte grise et poussiéreuse, puis se plisse, craquelle et fend de partout. En moins de deux, le corps usé de la vieille femme s'effrite complètement, implosant sur lui-même dans un nuage de cendres; en émerge une pierre grise qui tombe au sol sur la pile de vêtements toujours intacts.

La meneuse de claque s'agenouille alors près des débris puis laisse tomber un filet de salive sur la pierre en question...

#### MENEUSE DE CLAQUE

Le coeur de Solange...

Autour d'eux, instantanément, la vie a repris son cours - l'école est d'une propreté exemplaire et une foule de jeunes étudiants et étudiantes circule ici et là.

Certains passent juste à côté de l'homme et de la jeune blonde sans les remarquer; l'un des enfants passe même au travers d'eux comme s'ils n'existaient pas.

MENEUSE DE CLAQUE

Impossible qu'ils nous voient. Nous ne vibrons pas à la même fréquence.

CONDUCTEUR

Il faut maintenant retourner dans l'espace du dedans...

MENEUSE DE CLAQUE

Oui, et vite!

Ils aperçoivent alors, un peu plus loin, une Solange tout à fait normale qui accompagne un groupe de jeunes vers l'un des corridors. Cette Solange est chaleureuse, souriante et décontractée.

Les deux comparses examinent la scène, comme fascinés, puis reprennent leurs sens.

CONDUCTEUR

Allons-y.

Alors qu'ils s'éloignent, deux fillettes - une blonde et une brunette - approchent et aperçoivent la pierre grise sur le parquet du gymnase. Nous reconnaissons les deux enfants qui ont creusé un trou sur le terrain de l'école tandis que leurs camarades jouaient au drapeau.

Il n'y a que la pierre froide et solitaire sur le sol - plus aucun débris autour...

La blondinette la prend dans ses mains, l'examine avec fascination, puis fait signe à son amie de la suivre. Les fillettes quittent ensuite l'endroit au pas de course.

EXT. ÉCOLE -

Le doux soleil automnal est à son zénith dans un ciel légèrement couvert par un très mince voile de nuages.

La lumière du jour est diffuse, comme celle des rêves éphémères dont les détails nous échappent.

Tout semble pur et immaculé.

Un foule de jeunes joue ici et là sur le grand terrain de l'école - c'est la récréation.

Au loin, le conducteur et la meneuse de claque sortent de l'école au pas de course. Ils passent à côté du Challenger et poursuivent leur chemin.

Tout sourire, l'homme est devant; il court, suivi de près par la jeune blonde, éprise d'un rire authentique et sincère.

Elle le pourchasse - ils ressemblent à deux jeunes amoureux du premier jour qui jouent, complètement embrumés par la joie et l'innocence.

L'homme se réfugie à l'ombre de l'un des grands arbres qui bordent le terrain de l'école. Il est vite rattrapé par la jeune femme dont le regard est rempli de miel.

Le conducteur s'adosse au tronc de l'arbre puis échappe un rire enivré. La meneuse de claque se rapproche davantage.

L'homme reprend un air sérieux, semblant plonger - se laisser aspirer - dans le visage de poupée de la jeune femme. Et le temps semble se suspendre alors qu'il passe une main dans les boucles dorées de sa queue de cheval...

Quelque chose attire l'attention de la jeune blonde de l'autre côté de la rue - sans perdre une seule seconde elle se précipite dans cette direction. L'homme se retourne aussitôt et constate que la meneuse de claque se dirige vers le cabanon à côté du bungalow de briques rouges - ce mystérieux cabanon que nous avons vu plusieurs fois...

Sans attendre, le conducteur se lance à la poursuite de la jeune blonde, traversant la rue tapie de feuilles mortes qui volent ici et là sous leurs pas pressés.

Le cabanon se situe sur un terrain relativement boisé. Il semble donc étrangement isolé lorsque l'on se trouve à proximité. Immobilisée juste à côté, la meneuse de claque accueille l'homme avec un air qui exprime toute la langueur dont elle est éprise.

Tout autour n'est qu'un lointain souvenir, une brume dont les réminiscences n'ont pas fini de se réverbérer dans l'espace-temps...

La jeune blonde ouvre alors la porte du cabanon et pénètre tranquillement à l'intérieur. L'homme s'approche mais reste sur le pas de la porte.

INT. CABANON -

Un petit cabanon clair-obscur où sont rangés des objets sans importance.

D'une finesse et d'une douceur incomparables, la meneuse de claque retire

[BOBINE MANQUANTE - DÉSOLÉ DE L'INCONVÉNIENT]

s'empresse alors de déposer ses lèvres framboise contre la bouche de l'homme.

Elle l'entraîne ensuite sur le sol; au passage, l'homme croit entrevoir, par la petite fenêtre ternie, un jeune garçon qui, au loin, campé sur la bordure limitrophe du terrain de l'école, regarde dans leur direction. Mais cela n'importe guère...

Couchés sur le plancher en lattes de bois, les amoureux s'enlacent et s'unissent jusqu'à la symbiose complète - celle du corps et de l'esprit - processus à la fois organique et spirituel - métaphysique.

La durée de cette union est sans importance - le temps tel qu'on le connaît - ou croit le connaître - est flou, vague, vapoureux...

Le paroxysme de cette union coïncide avec l'apparition silencieuse d'une ouverture béante - un vide, un oblivion, un portail - à l'endroit même où se dressait le mur du fond de la cabane, il y a quelques secondes à peine.

Après avoir caressé le visage de l'homme pour une dernière fois, la jeune blonde se redresse, exposant toute la splendeur de son corps.

MENEUSE DE CLAQUE

Nous avons réussi à ouvrir une brèche...

(pause)

Je dois maintenant retourner dans l'espace du dedans.

Lentement, l'homme se relève à son tour puis acquiesce, visiblement mélancolique.

MENEUSE DE CLAQUE

Tu trouveras ton chemin. Celui qui t'appartient à toi seul...

CONDUCTEUR

Est-ce qu'on se reverra un jour?

La jeune femme hausse les épaules, affichant toujours un sourire déterminé qu'une pointe de tristesse tente toutefois de percer.

Les yeux humides, elle s'engage dans le portail - dans l'oblivion - et l'obscurité la consume rapidement.

Elle est partie, et le mur est de retour. Juste comme ça. Comme si rien ne s'était jamais produit.

L'homme échappe un soupir - son corps se décontracte instantanément, comme si un poids significatif venait d'être retiré de ses épaules. Au loin, le son des enfants qui jouent pendant la récréation le réancree dans une certaine réalité.

Elle est partie. Et déjà, c'est comme si elle n'avait jamais été là.

EXT. ÉCOLE - UN PEU PLUS TARD

La récréation semble terminée puisqu'il n'y a plus aucun élève à l'extérieur.

Le conducteur monte à bord du Challenger puis démarre le moteur - un grondement rassurant domine l'ambiance sonore.

En moins de deux, le puissant véhicule blanc quitte les lieux et traverse la ville sous un soleil radieux. La vie a repris son cours - d'autres voitures circulent sur les routes et des passant arpentent les trottoirs, vaquant à leurs occupations quotidiennes.

Entre la vie et la mort, on marche...

Du point A au point B, de A à Z, de la première à la dernière page. C'est du pareil au même. À moins de pouvoir trouver la faille...

EXT. ROUTE DE CAMPAGNE - FIN DE JOURNÉE

Une route à deux voies qui traverse des zones boisées et agricoles.

Le soleil est bas, annonçant une fin de journée aux teintes ambrées. Un peu partout, les ombres portées s'allongent et se profilent sur le sol, réflexions distendues de leur forme originelle.

Le Challenger file à vive allure sur la route; sa calandre agressive et racée confronte l'horizon de toutes ses forces.

INT. CHALLENGER - FIN DE JOURNÉE

Derrière le volant, le conducteur fixe le point de fuite vers lequel mène la route - le point limite zéro.

Aucune émotion n'est perceptible sur son visage.

EXT. ROUTE -

Bientôt, le véhicule s'immobilise brusquement au milieu du chemin, réveillant un nuage de poussière.

Le conducteur en descend. Nous ne suivons que ses pieds, à partir des genoux - bottes de travail noires relativement usées et jeans bleu.

L'homme avance de quelques mètres puis dépose sur le bitume les deux pompons rouge et blanc. C'est peut-être l'endroit exact où il les a trouvés un peu plus tôt dans la journée, ou peut-être pas...

Nous restons avec les pompons tandis que l'homme retourne vers le Challenger puis reprend la route dans un rugissement de moteur intimidant.

Les franges des pompons oscillent légèrement au gré de la brise de fin de journée. En arrière-plan, la route s'enfonce jusqu'à perte de vue.

EXT. ÉCOLE - JOUR

Sur le terrain de l'école primaire, dans l'infinité de l'après-midi de l'enfance, deux fillettes courent parmi d'autres jeunes qui jouent au drapeau.

Elles s'arrêtent bientôt sous une rangée de grands arbres; dans la main de la jeune fille blonde, la roche grise tombée du corps de Solange...

Une musique - davantage comme une ritournelle - devient de plus en plus audible. C'est une musique que nous avons déjà entendue...

EXT. TERRAIN -

L'étrange ritournelle pianotée se poursuit; devant nous, la radiocassette Sony jaune - c'est elle qui émet cette musique.

Cette radiocassette repose au sol, sur une terrasse de pierres qui encadre une piscine creusée. Un lieu que nous avons déjà vu...

«Plouf !»

On vient de plonger dans la piscine...

Une silhouette se profile sous l'eau - c'est de toute évidence une femme nue.

Plus loin, hors des limites de cette propriété, s'étend un terrain vague traversé par un petit sentier de terre qu'un jeune garçon châtain arpente prudemment...

INT. CONDOMINIUM -

Le même condominium que vu précédemment - murs blancs et décoration épurée. Quelques touches de bois ici et là.

Une chambre. Lumineuse et épurée. Près de la fenêtre, un fauteuil berçant en tissu gris. Objet solitaire, il semble en attente. Juste à côté, sur le rebord de la fenêtre, est déposé un petit écriteau décoratif sur lequel on peut lire :

«C'est nous.»

FONDU AU BLANC qui nous amène à...

EXT. PARC - JOUR

Nous nous promenons dans un parc urbain au coeur de l'été.

Des enfants jouent ici et là. Des couples se promènent. Des gens font leur jogging.

NARRATEUR

Voilà, c'était mon histoire.  
Maintenant, un simple  
avertissement: lorsque vous aussi  
serez face à votre destin, moment  
qui se présentera sous la forme  
d'un carrefour ou d'une  
intersection où il y aura un choix  
à faire, n'hésitez jamais - mais  
jamais - à choisir selon votre  
désir...

Lentement mais sûrement, la texture de la voix du narrateur change, passant d'une voix claire omnisciente à une voix provenant d'un enregistrement analogique. Parallèlement,



nous arrêtons notre errance dans le parc devant un banc de bois sur lequel est déposé une radiocassette jaune de Marque Sony - appareil que nous avons déjà vu. La voix du narrateur provient de cette radiocassette, qui joue le contenu d'une cassette rouge logée dans le compartiment de lecture. Les bobines sont en mouvement...

NARRATEUR

Si vous entendez l'appel, ne l'ignorez pas. On vient pour vous... Mais surtout - et c'est la règle la plus importante -, n'oubliez pas qu'un nettoyage est essentiel afin que vous réussissiez à vous libérer. Pour ce faire, vous devez à tout prix accepter de faire le voyage, celui qui mène aux confins de la mémoire.

(pause)

C'est essentiel.

«Clic !»

La cassette vient d'atteindre sa fin.

De loin, nous voyons qu'un homme - qui semble très âgé - est assis sur le banc à côté de la radiocassette.

D'encore plus loin, perdu parmi toutes les textures du parc, cet homme se lève et s'éloigne tranquillement, abandonnant la radiocassette jaune derrière lui, sur le banc solitaire.

FONDU AU BLANC