

## La vérité de la fiction : Réalités et fictions dans *Wanda* de Barbara Loden et dans *Supplément à la vie de Barbara Loden* de Nathalie Léger<sup>1</sup>

Judit KARÁCSONYI

Le film de Barbara Loden, *Wanda*<sup>2</sup> est aujourd'hui considéré comme l'une des œuvres phares du cinéma américain indépendant. Inspiré par le cinéma vérité, la Nouvelle Vague française et l'avant-garde américaine, ce road-movie tombe pourtant dans l'oubli vite après sa sortie aux États-Unis, bien qu'il remporte le prix de la critique au Festival international du film de Venise en 1970. Mais qui est *Wanda*? Pour quelle raison obscure Barbara Loden, actrice et réalisatrice, tourne-t-elle son premier et unique long-métrage autour de ce personnage? Comment, après des décennies d'amnésie, ce film gagne-t-il finalement une réputation légitime qui ne cesse de grandir des deux côtés de l'Atlantique? Ce sont quelques questions, parmi tant d'autres, abordées par Nathalie Léger qui engage un dialogue intermédial entre le cinéma américain et la littérature contemporaine européenne, dans son œuvre, *Supplément à la vie de Barbara Loden*<sup>3</sup>, novellisation contemporaine du film de Loden. Dans ce qui suit, j'ai l'intention de proposer une lecture possible de cette interaction entre cinéma et littérature, tout en thématissant le rapport complexe entre biographie, autobiographie et fiction et en examinant de près, la nature des frontières aux contours incertains et illusoire qui les séparent.

### **Barbara Loden (1932-1980)**

Actrice, cinéaste et seconde femme d'Elia Kazan, Barbara Loden arrive à New York à l'âge de 17 ans où elle rencontre le célèbre cinéaste, Elia Kazan, son aîné de 23 ans, à la fin des années 50. Après un rôle mineur dans *Le fleuve sauvage* (1960), le réputé cinéaste lui confie un rôle plus conséquent, celui de Ginny dans *La fièvre dans le sang* (1961). Le succès le plus important durant sa carrière professionnelle est le Tony Award de la meilleure actrice, qu'elle remporte avec sa performance dans *Après la chute* (1964) d'Arthur Miller. Le film de Kazan, *L'Arrangement* (1969), qui est l'adaptation du roman éponyme à succès (1967), constitue un autre épisode important dans la vie de Loden. L'œuvre, à caractère fortement autobiographique, reflète la réalité que connaît Kazan,

---

<sup>1</sup> La présente étude est la version remaniée de « Fictions and Realities : On the margins of Barbara Loden's *Wanda* and Nathalie Léger's *Supplément à la vie de Barbara Loden* », article paru en anglais dans *Americana - E-Journal of American Studies in Hungary*, vol. X, n°1, 2014, <http://americanajournal.hu/vol10no1/karacsonyi> (site consulté le 24/06/2015).

<sup>2</sup> LODEN, Barbara, réalis., *Wanda*, 1970, Foundation for Filmmakers.

<sup>3</sup> LEGER, Nathalie, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris, POL, 2012.

marié lors de sa rencontre avec Loden. Loden, qui devait interpréter le rôle de Gwen, la jeune amante, est écartée au profit de Faye Dunaway, vedette de *Bonnie et Clyde* (1967). Réponse cinématographique à ce qu'elle a vécu comme une trahison, Barbara Loden présente son film, *Wanda* (1970) au Festival international du film de Venise un an après *L'Arrangement*.

### **Wanda et le New American Cinema**

*Wanda* est tourné en 1970, pendant la période du New American ou New Hollywood Cinema, une période caractérisée par Noel King comme un « bref moment d'aventure esthétique du cinéma »<sup>4</sup>. Même si *Wanda* est un film plutôt unique, il montre des caractéristiques qui le lient incontestablement au New American Cinema. Comme Thomas Elsaesser<sup>5</sup> le souligne, la période à partir de la fin des années 60 jusqu'au début des années 80 est le théâtre de nombreux bouleversements, tant au niveau politique que social aux États-Unis<sup>6</sup>. Le cinéma américain de l'époque reflète une tension qui prend de plus en plus d'ampleur, au sein de la société américaine. Dans ce contexte, une jeune génération de cinéastes (Martin Scorsese, Brian De Palma, Francis Coppola, George Lucas, etc.), donne une impulsion neuve au cinéma américain avec des idées toutes fraîches, l'inspiration arrivant souvent des cinéastes européens (tels que Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci et beaucoup d'autres). L'avant-garde américaine, avec « l'idée du potentiel radical des films »<sup>7</sup>, est également une source d'inspiration importante, pour ces jeunes cinéastes qui ont tendance à employer des méthodes de travail empruntées aux films documentaires et qui écartent les protagonistes triomphants, ainsi que les décors splendides au profit des personnages, des comportements et des événements, jusqu'alors exclus de la panoplie des représentations cinématographiques classiques. Mais la donne change radicalement en 1975 : avec le blockbuster de Steven Spielberg, *Les dents de la mer*, Hollywood redécouvre la recette du succès financier des studios. Le film de Spielberg met ainsi fin à une période, certes

---

<sup>4</sup> « a brief moment of cinematic aesthetic adventure », KING, Noel, « The Last Good Time We Ever Had. Remembering the New Hollywood Cinema », in *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, éd. par Thomas Elsaesser, Alexander Horwath et Noel King, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004, p. 19 (traduction de l'auteur).

<sup>5</sup> ELSAESSER, Thomas, « American Auteur Cinema. The Last—or First—Picture Show ? », in *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, éd. par Thomas Elsaesser, Alexander Horwath et Noel King, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004, p. 37-72.

<sup>6</sup> Les événements les plus marquants de cette ère sont, pour n'en énumérer que quelques-uns, l'assassinat de Martin Luther King (1968), la démission de Richard Nixon (1974), les conflits de plus en plus ouverts entre les générations, les protestations contre la guerre du Vietnam et le mouvement des droits civiques.

<sup>7</sup> « the idea of film's radical potential ». Cf. METZ, Walter, « What went wrong ? The American Avant-Garde Cinema of the 1960s », in *The Sixties: 1966-1969. History of the American Cinema*, vol. 8, éd. par Paul Monaco, New York, Scribners and Sons, 2001, p. 233 (trad. de l'auteur).

brève, mais très riche d'expérimentation cinématographique américaine et qui a révélé une Amérique inattendue. Comme l'observe Elsaesser : « Il existe plusieurs directions à l'embranchement de la route dans les années 1970 qui restent (malheureusement) inexplorées, [...] réduisant trop de talents au silence »<sup>8</sup>. L'un d'entre eux est Barbara Loden et son unique long-métrage, *Wanda*.

### **Alma Malone**

Le 27 mars 1960, Barbara Loden lit un fait divers dans *Sunday Daily News* sur une femme qui quitte son mari, abandonne ses enfants et s'enfuit avant de rencontrer M. Ansley, dont elle devient l'amante et la complice dans un braquage raté. L'homme étant assassiné par les policiers pendant le hold-up manqué, elle comparaît seule devant le tribunal. Alma Malone, que le juge trouve coupable, le remercie de la peine de prison de vingt ans qu'elle se voit infliger. Barbara Loden est tellement intriguée par cet acte qu'elle entreprend des recherches approfondies dans l'affaire, pour trouver les détails, qui expliqueraient le comportement peu commun d'Alma Malone. Se voyant refuser l'autorisation de rencontrer Malone emprisonnée, elle n'a pas accès aux informations nécessaires pour dresser le bilan de ce qui s'est passé. Elle décide alors de travailler à partir des quelques bribes d'informations qu'elle trouve dans les journaux, qu'elle combinera avec ses propres expériences, afin d'en réaliser la version cinématographique de l'histoire d'Alma Malone, qui deviendra Wanda Goronsky dans le film. Loden réalise alors l'histoire de la femme qu'elle serait devenue, si elle n'avait pas quitté sa famille à l'âge de 17 ans. Dans un entretien de 1970 avec Michel Ciment, elle souligne cet aspect autobiographique en affirmant : « si j'étais restée, j'aurais été vendeuse, je me serais mariée à dix-sept ans, j'aurais eu des enfants et je me serais soulée le vendredi et le samedi soir. J'ai eu la chance de partir, mais pendant des années encore, j'ai été, comme Wanda, une morte-vivante »<sup>9</sup>. L'histoire de Wanda Goronsky se déplit donc de l'histoire relatée d'Alma et de l'histoire personnelle de Barbara Loden. L'interaction entre les caractères est davantage approfondie par le fait que Loden donne forme au caractère de Wanda, non seulement en tant que scénariste et réalisatrice, mais aussi en tant qu'actrice interprétant le rôle-titre pour devenir Wanda. Réalité – biographique et autobiographique – et fiction s'entremêlent au niveau de la narration filmique de *Wanda* de telle manière que les frontières entre genres deviennent incertaines, embrouillées.

---

<sup>8</sup> « in the 1970's one » could « see several forks in the road, leading in directions (regrettably) not taken, and too many talents [...] subsequently fell silent », ELSAESSER, Thomas, *op. cit.*, p. 39 (notre traduction).

<sup>9</sup> Extrait de l'entretien publié en 1975 dans la revue *Positif* (n°168), [http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dpeda\\_wanda.pdf](http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dpeda_wanda.pdf) (site consulté le 24/06/2015).

### La réalisation de *Wanda*

Loden tombe sur le fait divers en 1960. La sortie tardive du film 10 ans plus tard, en 1970, est en partie due au fait que Loden ne parvient pas à réunir la somme d'argent nécessaire pour la réalisation de *Wanda*, qui devient finalement un film au budget microscopique. Les acteurs, à l'exception de Barbara Loden (dans le rôle de Wanda) et Michael Higgins (dans le rôle de M. Dennis), ne sont pas professionnels et l'équipe de tournage est très réduite. Le film est tourné en lumière naturelle, sans éclairage supplémentaire, à l'aide d'une caméra à l'épaule, en 16 mm gonflée, qui donne un aspect granuleux à la texture. La pellicule 16 mm, utilisée en général pour des films documentaires, présente l'avantage d'être moins chère que la pellicule 35 mm, standard des longs-métrages. L'arrière-plan documentariste<sup>10</sup> de Proferes accentue davantage ce jeu sur le style documentaire du film, pourtant une fiction. Comme le remarque Bérénice Reynaud<sup>11</sup>, même si ces décisions sont, en partie, prises pour des raisons budgétaires, il en résulte une œuvre qui combine film de fiction et film documentaire d'une manière innovante. Grâce à l'entrelacement de la réalité et de la fiction – les méthodes de travail documentaristes, le récit fictionnel inséré dans un cadre, dans un milieu authentique, le jeu des acteurs non-professionnels, etc. – ce long-métrage montre une image réaliste d'une Amérique peu connue.

### L'histoire

Wanda, qui va abandonner sa famille, se réveille dans la maison de sa sœur et n'aura jamais un endroit où rentrer, elle n'aura jamais une famille chez qui retourner : ainsi, l'histoire obligatoire hollywoodienne prend fin au moment où le film commence. Son mari a demandé le divorce ; elle doit donc apparaître devant le tribunal où elle arrive en retard. En attendant Wanda, son mari décrit le comportement négligeant de sa femme. Quand elle apparaît finalement, en bigoudis, devant le juge, c'est comme si sa présence justifiait le témoignage de son mari. Son portrait est peint par le mari comme dans le cas de Loden : ce que le grand public sait de Loden est surtout véhiculé par la figure connue d'Elia Kazan, dans ses interviews et dans ses écrits autobiographiques. Reynaud souligne les analogies entre ce qui est dit devant le tribunal, à propos de Wanda et ce qui est dit, 18 ans plus tard, à propos de Loden dans l'autobiographie de Kazan, *Une vie* (1988). Le mari de Wanda se plaint en disant au juge que sa femme est « toujours à flemmarder, picoler [...]. Les gosses ou moi, elle s'en fiche. Le matin, je faisais le p'tit déjeuner, je torchais les gosses ». De l'autre

---

<sup>10</sup> Nicholas Proferes obtient le prix du meilleur documentaire en 1969 au Festival de Venise avec son film sur Martin Luther King, *Free at Last* (1968).

<sup>11</sup> REYNAUD, Bérénice, « For Wanda », in *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, éd. par Thomas Elsaesser, Alexander Horwath et Noel King, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, p. 223-248.

côté, Kazan parle de la façon suivante de Loden dans son livre : « Elle négligeait les taches ménagères, laissant la maison aller à vau-l'eau, et je suis un homme plutôt vieux jeu<sup>12</sup>. »

Wanda laisse son mari obtenir le divorce qu'il veut, sans même le regarder. Wanda est là, seule et isolée, avec ses bigoudis qui semblent hors contexte dans l'atmosphère sérieuse de la salle d'audience. Wanda met les bigoudis sans obtenir le résultat désiré, « jamais Wanda n'apparaîtra les cheveux soigneusement roulés en épaisses boucles blondes »<sup>13</sup>, même si elle a les cheveux blonds d'une Monroe. Cela fonctionne comme une sorte de riposte aux clichés représentationnels des femmes (presque toujours éblouissantes) de Hollywood. En même temps, cela sous-entend que Wanda ne réussira jamais dans ce qui est attendu d'elle, au sein de la société, parce qu'elle n'est pas prête à se conformer aux attentes de celle-ci : même si elle met les bigoudis (signe de la fémininité), elle n'aura jamais la coiffure, le comportement ou l'histoire qu'elle est censée avoir (dans le cinéma classique, tout comme au sein de la société).

Après la scène de la salle d'audience, où elle perd sa famille, Wanda va à l'usine où elle travaille, pour apprendre qu'elle est licenciée. Le soi-disant rêve américain est de plus en plus hors de la portée de Wanda, qui passe la nuit suivante avec le premier homme qu'elle rencontre et qui l'abandonne le matin arrivé. Pour trouver un refuge, elle entre dans un cinéma, le lieu par excellence du rêve, où elle s'endort. A son réveil, elle constate qu'on lui a volé son argent. Il est difficile de ne pas interpréter cette scène comme une critique dure de la part de Loden, vis-à-vis de l'idéologie des studios de Hollywood ; d'autant plus que l'on sait que, suite à la production de *Wanda*, elle rompt complètement avec Hollywood. Mais cette scène se donne à être interprétée sur un plan plus personnel aussi, car Hollywood lui vole littéralement sa vie artistique, quand Faye Dunaway est choisie à sa place, pour jouer le rôle de Gwen/Loden dans *L'Arrangement* de Kazan.

Seule, sans domicile, ni moyens de subsistance, elle erre sans but précis quand elle fait la connaissance d'un petit gangster. M. Dennis, dont elle devient la maîtresse et la complice dans un braquage de banque, l'entraîne dans une cavale. L'on suit les deux marginaux de la société voyageant à travers des régions industrielles et minières austères, dans des bars et motels minables. *Wanda* est un véritable road-movie, mais dans un style anti-Bonnie-et-Clyde, sans faire de cadeau à personne, sans la moindre concession. Don DeLillo voit la même analogie quand il écrit que *Wanda* « c'est le côté obscur de la lune de *Bonnie et Clyde*, plat, griffonné, distordu, sans affect chorégraphié, mais non pas sans émotion »<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> « She was careless about managing the house, let it fall apart, and I am an old-fashioned man », Kazan cité par REYNAUD, *ibid.*, p. 233 (notre traduction).

<sup>13</sup> LEGER, Nathalie, *op. cit.*, p. 22-23.

<sup>14</sup> « This is the dark side of the moon of Bonnie and Clyde, flat, scratchy, skewed, without choreographed affect but not without feeling », DELILLO, Don, « Woman in the distance » (texte initiale-

Wanda et M. Dennis se parlent rarement, ils restent plutôt silencieux et laissent leurs gestes parler. Et même quand ils se parlent, surtout quand M. Dennis parle à Wanda, il le fait avec violence et arrogance. Dennis n'a rien à voir avec les criminels de *Bonnie et Clyde* ou d'*A bout de souffle* qui sont, après tout, romantiques. M. Dennis est incapable de se montrer tendre ou compatissant ; il donne des ordres : « Pas de pantalons. Avec moi, pas de pantalons ». Wanda suit ses instructions sans discuter, en mettant une robe blanche et la paire d'escarpins blancs qu'il lui donne. Wanda, pour un moment, devient la jeune mariée dans sa robe de mariage, mais le moment prometteur d'une fin heureuse est sur-le-champ gâché par M. Dennis, qui lui pose des questions sur son mari et ses enfants. Le film de Loden affiche, pour un bref moment, l'histoire obligatoire de Hollywood, mais en la déplaçant, en la subvertissant tout de suite.

La cinéaste fait allusion à l'histoire obligatoire, une fois de plus et un peu plus tard dans le film, notamment quand, après un montage elliptique, le spectateur voit Wanda entrer dans une chambre d'hôtel, visiblement enceinte – avec le spectateur étant invité à nourrir de nouveau la possibilité d'une fin heureuse –, mais il s'avère rapidement que sa grossesse, feinte, n'est qu'un rôle : il lui est demandé de jouer dans le scénario du braquage conçu par l'homme. C'est un rôle qu'elle se refuse à accepter tout d'abord. « Je ne peux pas faire ça » – répète Wanda avant d'entrer dans la salle de bains de la chambre d'hôtel, mais M. Dennis, qui appelle Wanda par son nom pour la première fois depuis le début du film, parvient à la convaincre. Cette scène les montre ensemble face au miroir, évoquant une précédente scène, lors de leur première rencontre, avec Wanda, seule, dans le miroir.

Quand Wanda accepte finalement de prendre part au hold-up, M. Dennis lui donne un bout de papier, avec les différentes étapes du braquage, qu'elle doit apprendre par cœur, tout comme une actrice doit apprendre son rôle. Isabelle Huppert souligne, dans une interview<sup>15</sup>, que cette scène devient la métaphore de la relation de Loden avec le cinéma en général et, sur un plan personnel, avec Kazan. Wanda est donc invitée à apprendre son rôle, tandis que M. Dennis – qui porte les vêtements de Kazan lors du tournage – lui donne ses instructions comme s'il s'agissait d'un réalisateur. Plus tard, tout semble se dérouler comme prévu, mais Wanda, qui doit rejoindre M. Dennis devant la banque, se perd et arrive, une fois de plus, en retard et pour constater que l'homme a été tué par la police.

L'errance solitaire, sans but de Wanda recommence. Elle se laisse porter par la vie : c'est une « *flotteuse* », dit Kazan<sup>16</sup>. Elle « tente de s'évader d'une existence très moche, mais elle ne sait pas comment s'y prendre » – explique

---

ment publié dans *The Guardian* 01/04/2008), <http://kinokorner.blogspot.hu/2008/11/woman-in-distance.html> (site consulté le 24/06/2015), (notre traduction).

<sup>15</sup> Interview d'Isabelle Huppert, supplément sur le DVD *Wanda*, paru le 6 janvier 2015.

<sup>16</sup> Interview d'Elia Kazan, extrait de l'émission *Cinéma, Cinémas* du 1<sup>er</sup> décembre 1982, supplément sur le DVD *Wanda*, paru le 6 janvier 2015.

Loden lors de l'émission *The Mike Douglas Show*<sup>17</sup>. Quand la nuit tombe, elle trouve refuge, invitée par une femme inconnue, dans un bar. Elle est assise, entourée d'autres clients du bar autour d'elle. Et pourtant, l'arrêt sur image final – hommage à Truffaut et à son film, *Les quatre cents coups* (1959) – la montre isolée. Ce dernier arrêt sur image est, dans un certain sens, la contrepartie de la longue prise de vue qui suit Wanda de loin, au tout début du film, montrant, écrit DeLillo, que « la figure lointaine des terrils gris est maintenant une personne complètement formée, assise seule dans une foule, en silence et en douleur, songeuse »<sup>18</sup>.

### *Wanda et au-delà*

A sa sortie aux Etats-Unis, le film passe quasiment inaperçu auprès du grand public, même s'il est chaleureusement accueilli par un certain nombre de critiques, tels que Roger Greenspun, Vincent Canby, Kevin Thomas ou Rex Reed. C'est grâce à sa réputation en Europe, et surtout en France, qu'il ne tombe pas définitivement dans l'oubli. Après son succès au Festival de Venise, le film est présenté hors compétition au Festival de Cannes, ensuite il est projeté lors du Festival International du Film d'Edimbourg et à Dauville en 1980<sup>19</sup>. En France, le film sort en 1975 et en 1982, avec le soutien d'artistes, dont Marguerite Duras, qui admirait beaucoup le film. En 2003, le film ressort en DVD grâce, cette fois, à l'actrice Isabelle Huppert, qui se rendra en 2005 à New-York, pour faire redécouvrir Wanda au public américain.

Nathalie Léger découvre le film grâce au travail de Huppert et elle s'en inspire pour rédiger et publier *Supplément à la vie de Barbara Loden* en 2012 chez POL. Son œuvre remporte le Prix du Livre Inter la même année. *Supplément à la vie de Barbara Loden* ne constitue pourtant pas le dernier épisode du succès de Wanda en France. *Vers Wanda* est une pièce de théâtre présentée par Marie Rémond, comédienne et metteur en scène, en 2013 au Théâtre National de la Colline. Marie Rémond, à son tour, découvre la figure de Wanda à la lecture du livre de Léger. Rémond, le metteur en scène, incarne le personnage principal (tout comme Loden dans *Wanda*) dans la pièce qui s'inspire du film de Loden, du livre de Léger, mais aussi des œuvres de Kazan et des entretiens.

L'un des chefs-d'œuvre du cinéma américain des années 1970 retourne donc aux Etats-Unis en 2005 – après des décennies d'oubli – grâce à l'engagement de l'actrice française, Isabelle Huppert. Mais la véritable percée vient en 2007 par une heureuse coïncidence : Ross Lipman, restaurateur de films et ci-

<sup>17</sup> *The Mike Douglas Show* animé par John Lennon et Yoko Ono,

<https://www.youtube.com/watch?v=PtBuOTWoRpw> (site consulté le 24/06/2015).

<sup>18</sup> « The distant figure in a landscape of grey slag is now a fully formed person, sitting alone in a crowd, in silence and pain, thinking », DELILLO, Don, *op. cit.* (notre traduction).

<sup>19</sup> Loden est morte le 5 septembre 1980, le jour même où elle devait prendre l'avion pour se rendre à Dauville avec Elia Kazan à l'occasion de la projection de son film.

néaste indépendant, retrouve la copie originale de *Wanda*, dans un ancien laboratoire de Hollywood voué à la démolition. Le film est restauré par l'UCLA Film & Television Archive, avec le soutien de Gucci et The Film Foundation. En 2010, *Wanda* est présenté lors du 8<sup>e</sup> MOMA International Festival of Film Preservation et il est à nouveau projeté au Festival international du film de Venise aussi. En 2011, il est présenté au BFI London Film Festival et au Festival of Preservation in Los Angeles. Lors du Maryland Film Festival, en 2012, *Wanda* est non seulement projeté, mais aussi mentionné par le cinéaste John Waters parmi ses films favoris. Les mérites du film sont ensuite vantés par le célèbre critique de cinéma, Jonathan Rosenbaum (critique très apprécié par Jean-Luc Godard), qui le classe parmi les 100 *meilleurs films américains*.

Malgré le fait qu'il ne soit quasiment jamais mentionné dans les histoires officielles du cinéma américain, le film semble être sur la voie de devenir un film culte, aujourd'hui considéré, des deux côtés de l'Atlantique, comme un film emblématique du cinéma américain indépendant.

### **Du film au roman**

*Wanda* est une production qui s'inscrit dans la contre-culture de son époque avec des caractéristiques qui l'associe au New American Cinema : film au budget microscopique, tourné dans le style d'un documentaire, réalisé avec une équipe réduite, le film raconte l'histoire de personnages marginalisés de la société, montrant une Amérique rarement évoquée sur écran. Il reflète l'influence de la Nouvelle Vague française (Loden mentionne Godard comme source d'inspiration), exprimant le malaise familier des films européens. L'une des caractéristiques les plus intéressantes de *Wanda* – présente sur plusieurs niveaux du film – est la manière dont Loden traite la fusion entre réalité et fiction. Loden traverse des frontières génériques tout en les brouillant, tout en les déplaçant ou en les reconfigurant perpétuellement. L'histoire véritable d'Alma Malone et ses propres expériences sont fictionnalisées par le biais de Wanda, figure interprétée par l'écrivaine-cinéaste elle-même. Avec les mots empruntés à Nathalie Léger, « une femme raconte sa propre histoire à travers celle d'une autre »<sup>20</sup> : une *auto-bio-fiction*, la biographie (ou le biopic) obliquant vers la biofiction et l'autobiographie vers l'autofiction. L'histoire fictionnelle d'une femme réelle photographiée dans un style documentaire accentue davantage l'impression qu'une certaine motivation réaliste s'infiltrerait constamment dans la fiction. Des morceaux de réalité, insérés dans le contexte de la fiction, apparaissent à travers des éléments autoréflexifs quand la cinéaste se permet de faire des allusions implicites à sa vie et à sa relation avec Hollywood ou encore avec le cinéma américain en général.

---

<sup>20</sup> LEGER, Nathalie, *op. cit.*, p.14.

L'un des points saillants qui relie la novellisation contemporaine de Léger au film de Loden, à part la revitalisation du dialogue transatlantique de l'époque du New American Cinema, est la présence idiosyncratique d'éléments biographiques, autobiographiques et fictionnels. L'œuvre de Léger est une adaptation, même si c'est dans le sens moins habituel : c'est une novellisation contemporaine qui adapte un film américain à la littérature (française/européenne). Un éditeur demande à la narratrice du livre de rédiger une simple notice sur Barbara Loden dans un dictionnaire de cinéma, mais la narratrice se laisse happer par son sujet (tout comme Loden par l'histoire d'Alma Malone) ; elle devient obsédée par ce dernier, à tel point qu'elle finit par écrire un livre – le livre que nous sommes en train de lire, *Supplément à la vie de Barbara Loden* – dans lequel la narratrice, médiatrice de l'univers cinématographique, raconte l'histoire de *Wanda* de Barbara Loden, plan par plan, du début à la fin.

Plan par plan, paragraphe par paragraphe, la structure fragmentée du livre de Léger constitue un aspect qui attire l'attention à première vue. L'auteur explique, que cette fragmentation lui « permettait d'aller sur le terrain de l'objet qui était décrit, c'est-à-dire un film »<sup>21</sup>. Le fragment est censé donner au livre un certain rythme, semblable au rythme filmique, avec les espaces blancs entre deux paragraphes, conçus sur le modèle de l'espace hors-champ cinématographique, représentant ce qui n'est pas raconté, ce qui reste nécessairement non-dit. Cette structure permet aussi à l'auteur de « conjuguer des niveaux de récit assez divers »<sup>22</sup> : l'histoire d'Alma et de Wanda, la vie et l'œuvre de Barbara Loden, certains épisodes de la vie de la narratrice et de sa mère. La narratrice raconte l'histoire du film de Loden ; et ce faisant, de nouvelles histoires se déplient, de nouveaux espaces narratifs émergent, comme si c'était de quelques plis cachés du film.

La narratrice regarde Wanda avec sa mère, qui lui fait part de ses errances, après son divorce, des heures durant, à Cap 3000 – centre commercial très moderne à l'époque, inspiré du modèle américain – l'associant à la figure vagabonde de Wanda, tout juste divorcée. La mère et sa fille, en train d'avoir une conversation à propos du film, parlent aussi de la quête menée par la narratrice, de plus en plus obsédée par son sujet : du plan original de rédiger une brève notice, elle arrive à un stade où elle cherche à tout savoir sur Barbara Loden et son film. La narratrice raconte le travail de recherche très sérieux qu'elle mène : elle essaie de lire tous les documents disponibles, de contacter tous ceux qui pouvaient connaître Loden. Elle ne ménage aucun effort pour pouvoir retracer la vie de Loden, pour pouvoir l'approcher au plus près possible. La motivation originale de la narratrice, celle qui la pousse à mener sa quête, est de nature biographique et vise à offrir une description quasi parfaite

<sup>21</sup> Entretien avec Nathalie Léger, Librairie Mollat, Bordeaux, France, 2012, <http://www.mollat.com/livres/nathalie-leger-supplement-vie-barbara-loden-782818014806.html> (consulté le 24/06/2015)

<sup>22</sup> *Ibid.*

de Barbara Loden – le même motif se trouve à l'origine du rapport qui lie Loden à Alma/Wanda. En vue d'atteindre son objectif, la narratrice se rend aux États-Unis pour revisiter les endroits où Loden a tourné son film, revenant ainsi sur ses pas, retraçant littéralement le périple de Wanda, et aussi certains épisodes importants de la vie de Loden. L'espace cinématographique de *Wanda* et les implications biographiques concernant Loden qui s'en déploient réapparaissent dans le livre et font ressurgir des éléments autobiographiques de la narratrice. Les éléments autobiographiques (p.ex.: l'histoire de la mère, la vie de la narratrice, l'enquête qu'elle mène, son expérience d'écrire le livre que l'on est en train de lire), ainsi ressurgis, s'insèrent dans le texte, entre les paragraphes décrivant le film. Cette stratégie, en faisant écho au film de Loden, aide à construire un récit dans lequel des éléments biographiques font émerger d'autres, de nature autobiographique et inversement.

Tout au long de sa quête, la narratrice de Léger reste très consciencieuse : elle cherche des sources authentiques et des documents fiables, elle a recours à des citations soigneusement annotées en essayant d'approcher le plus possible la vie des ses héroïnes. Elle simule ainsi l'attitude documentaire tellement présente, sur les plans thématique et technique, dans le film de Loden. Pour encourager le lecteur à avoir confiance en l'authenticité du livre, la narratrice décrit minutieusement sa méthode de travail, elle partage avec le lecteur les problèmes et les difficultés auxquels elle doit faire face pendant sa quête. Je « compulsai avec entrain (...) des biographies »<sup>23</sup>, dit-elle en suggérant que ce qu'elle est en train de rédiger est une biographie. Ensuite, elle se pose aussi le problème du *comment* : « Comment la décrire, comment oser décrire quelqu'un qu'on ne connaît pas ? »<sup>24</sup>. Elle y donne rapidement la réponse : « On lit des témoignages, on regarde des images, on s'approprie un visage inconnu, on le tire un instant de l'oubli »<sup>25</sup>. Faisant allusion à son objectivité, elle ajoute : « Je m'essayais à toujours plus d'objectivité et de rigueur. Décrire, rien que décrire »<sup>26</sup>. En révélant les divers aspects de ce qu'elle fait, elle a recours à des mécanismes métadiscursifs pour commenter, subtilement, ce que représente, pour elle, l'écriture, le fait d'être écrivain. Tout autant Loden commente, par le biais de moyens cinématographiques, ce que représente, pour elle aussi, le travail de cinéaste dans l'ombre de Kazan ou bien le fait d'être actrice à Hollywood. En partageant avec le lecteur les difficultés de (re)créer l'univers de Loden, la narratrice suggère qu'elle ne cache rien, qu'elle est complètement honnête : « Peu de choses étaient à ma disposition (...) J'ai essayé de trouver son nom dans les index des histoires du cinéma américain, mais elle en est systématiquement

---

<sup>23</sup> LEGER, Nathalie, *op. cit.*, p. 13.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>25</sup> *Ibid.*

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

absente. J'ai recherché les personnes qui l'avaient connue (...), mais les obstacles étaient nombreux »<sup>27</sup>.

Même si les obstacles sont nombreux, même si la narratrice a très peu de documents à sa disposition, le livre s'écrit. Mais le lecteur est censé être vigilant, car les deux fils narratifs – biographique et autobiographique – se rencontrent et deviennent inextricablement liés l'un à l'autre avec le voyage de la narratrice aux Etats-Unis. L'intrusion du niveau narratif personnel (et donc potentiellement fictionnel) dans celui, biographique, rend impossible à distinguer la fiction de la réalité. L'invocation de Frederick Wiseman, que la narratrice rencontre, souligne davantage cet aspect déstabilisant de l'écriture autobiographique et biographique :

J'allai voir Frederick Wiseman, l'inventeur du documentaire sans interviews, sans commentaires, l'inventeur du documentaire sans documentation (...), je lui racontai les difficultés qui se présentaient pour reconstituer la vie de Barbara Loden, et lui qui ne travaille jamais sur autre chose que sur ce qui existe m'a dit paisiblement :

« Inventez, il suffit d'inventer »<sup>28</sup>

En fait, c'est exactement ce que Loden fait avec l'histoire d'Alma Malone : en partant de ce qu'elle sait sur la vraie Alma, elle invente le caractère de Wanda. Mais Wiseman adresse ses conseils à la narratrice de Léger, qui écrit plus tard : « Je n'ai jamais pu avoir accès aux papiers qui m'auraient permis, documents en main, de retracer la vie de Barbara Loden »<sup>29</sup>. D'après la narratrice, c'est finalement par le biais d'un roman ou plus exactement, par le biais d'une autofiction que l'on peut, plus ou moins, approcher une personne : « c'est finalement un roman qui m'a permis de l'approcher, et encore, de loin. En 1967, Kazan a publié *L'Arrangement* (...). On dirait aujourd'hui que c'est une autofiction »<sup>30</sup>. La fiction est donc nécessaire si l'on souhaite saisir ou au moins approcher ce qui est censé être la réalité ; c'est la fiction qui peut, le cas échéant, nous mener vers la vérité de quelqu'un. Mais cette remarque, concernant le livre de Kazan, semble également suggérer qu'appeler aujourd'hui *autofiction* ce qui était considéré comme un *roman*, en 1968, n'est qu'une question de taxonomie. La narratrice semble donc implicitement commenter le débat émergé autour de la notion de l'autofiction, dès sa première apparition, en 1977 dans *Fils* de Doubrovsky. Le débat théorique sur le rapport entre autobiographie, autofiction et fiction – alimenté par les écrits de Vincent Colonna, de Marie Darrieussecq, de François Flahault, de Philippe Gasparini, de Jacques Lécarme, d'Annie Richard, de Régine Robin, de Jean-Marie Schaeffer, parmi d'autres – reste toujours vivant. Dans ce contexte de débat théorique sur la

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 34-35.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 35-36.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 75.

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

notion d'autofiction qui anime la vie littéraire contemporaine, Nathalie Léger trouve une voie propre et innovante pour y contribuer, par le biais d'un roman, qui peut être considéré comme une réponse possible aux réflexions critiques.

La narratrice de Léger implique également qu'en fin de compte, ce n'est qu'un effort vain d'essayer de trouver la vérité de quelqu'un d'autre : « Bien que Kazan dise que « la vérité constitue la meilleure base pour la fiction », il n'y a aucune raison de prendre ce texte pour autre chose que ce qu'il est (un roman) ni de prendre Gwen pour celle qu'elle ne serait pas (Barbara) »<sup>31</sup>. En d'autres termes, l'intention même de rendre compte de la vie de quelqu'un d'autre fictionnalise cette même vie. Néanmoins, ce à quoi l'on puisse aspirer est de « conjoindre [s]on présent et le passé de quelques sentiments vécus par d'autres »<sup>32</sup>. Bien que l'intention de relater une vie soit explicitement formulée dans le texte, « l'écart inéluctable entre une vie passée et sa description narrative »<sup>33</sup> devient de plus en plus évident en lisant le roman. Ce qui peut être observé dans le texte de Léger est, selon Merle Tönnies, un trait caractérisant la biographie ou la biofiction émergeant après l'avènement du postmodernisme : un type de fiction qui « comprend souvent des éléments metabiographiques par lesquels le genre fait preuve d'une prise de conscience de ses règles et de ses limites »<sup>34</sup>.

Vers la fin de son texte, Léger cite Wiseman une seconde fois : « Il faudrait que vous rencontriez Mickey Mantle, m'avait dit Fred Wiseman au début de ma recherche, il a bien connu Barbara Loden, lorsqu'elle dansait au Copacabana, vous devriez le rencontrer, on ne sait jamais »<sup>35</sup>. Ensuite, la narratrice raconte l'événement, elle raconte comment elle a rencontré Mickey Mantle, au Houdini Museum à Scranton et comment ils ont discuté de Barbara Loden, mais aussi de Marcel Proust et de la manière de rédiger une autobiographie. Il est vrai que Mickey Mantle s'est rendu plusieurs fois au Copacabana, à l'époque où Loden y dansait. Néanmoins, il est peu probable que la narratrice ait véritablement rencontré Mantle et qu'elle ait eu une conversation avec lui, avec l'un des plus grands joueurs de baseball des années 50 et 60, qui est mort en 1995 – bien avant la conversation hypothétique entre lui et la narratrice – un fait dont le lecteur prend connaissance, s'il commence à avoir des doutes concernant la

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 53-54.

<sup>33</sup> The « inescapable gap between a past life and its narrative recounting », MIDEKKE, Martin, « Introduction », in *Biofictions: The Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, éd. par Martin Middeke et Werner Huber, Rochester and Woodbridge: Camden House, p. 13 (notre traduction).

<sup>34</sup> « often includes metabiographical elements in which the genre demonstrates its awareness of its own rules and limitations ». TÖNNIS, Merle. 2006. « Radicalising Postmodern Biofictions: British Fictional Autobiography of the Twenty-First Century », in *Fiction and Autobiography. Modes and Models of Interaction*, éd. par Sabine Coelsch-Foisner et Wolfgang Görtschacher, Frankfurt, Peter Lang, p. 305 (notre traduction).

<sup>35</sup> LEGER, Nathalie, *op. cit.*, p. 135.

crédibilité des mots de la narratrice, s'il commence à retracer les vies racontées par Nathalie Léger... Cette rencontre est l'illustration d'un événement qui, n'étant pas forcément vrai, semble tout à fait possible ; c'est une rencontre avec, comme fonction, de donner la possibilité à Léger de discuter de l'écriture, de l'écriture biographique et autobiographique avec une personne qui pouvait connaître le sujet de ses investigations. En même temps, cette rencontre laisse le lecteur dans le doute quant à la fiabilité de la narratrice. Elle le laisse sans point de référence stable concernant ce qui relève de la fiction et ce qui relève du factuel, en suggérant qu'approcher la vérité, c'est aussi la situer entre fiction et réalité. Mais le doute qui émerge n'est-il pas justement ce que Marie Darrieussecq appelle l'une des fonctions de la littérature ? « Une des fonctions de la littérature est de semer le doute, de générer de l'inquiétude au sens propre : de perturber les habitudes de langage, et la somnolence qui en découle... L'autofiction y participe, et plus largement toutes les pratiques qui mettent en cause la stabilité de la référence, le pacte communément admis entre le langage et le réel. »<sup>36</sup>

Le choix des exemples cités est motivé par le désir d'illustrer les moyens qui permettent à la novellisation d'adapter non seulement l'histoire d'un film, mais aussi les problèmes et les questions qu'il soulève, s'agissant de l'interaction entre fiction et réalité inhérente à la littérature comme au cinéma ou encore de la nature autoréflexive de l'art. L'adaptation et la question de la novellisation contemporaine constituent également le sujet de diverses réflexions théoriques toujours d'actualité. C'est peut-être en y faisant un clin d'œil que Nathalie Léger choisit son titre impliquant que l'adaptation est, par sa nature même, un supplément.

<sup>36</sup> DARRIEUSSECQ, Marie, « Je est une autre », conférence prononcée à Rome en janvier 2007, in *Écrire l'histoire d'une vie*, dir. Annie Oliver, Rome, Spartaco, 2007, <http://darrieussecq.arizona.edu/fr/je-est-une-autre> (site consulté le 24/06/2015).